

Quem se importa se você escuta?

Milton Babbitt¹

Tradução e edição crítica: Thiago Barbosa Alves de Souza²

Este artigo poderia ser intitulado como “O Compositor enquanto Especialista”, ou, alternativamente, e talvez de modo menos contido, como “O Compositor enquanto Anacronismo”. Pois eu estou preocupado em declarar uma atitude em relação aos indiscutíveis fatos relativos ao *status* e à condição do compositor da que nós vamos, no presente momento, designar como “séria”, “avancada”, música contemporânea. Este compositor despende enorme quantidade de tempo - e, frequentemente, considerável dinheiro - na criação de uma mercadoria [*commodity*] que tem pouco, nenhum, ou um negativo valor [*negative commodity value*]. Ele é, em essência, o compositor da “ vaidade”. O público geral está desinformado e desinteressado em sua música. A maioria dos intérpretes esquiva-se dela e sente-se ofendida com esta música. Consequentemente, a música é pouco executada, e em tal caso principalmente em concertos insuficientemente assistidos ante de uma audiência consistindo principalmente de colegas “profissionais”. Na melhor das hipóteses, a música poderia parecer ser para, de e por especialistas.

Em relação a esta condição musical e social de “isolamento”, uma variedade de atitudes tem sido expressa com o propósito de atribuir culpa, muitas vezes à própria música, ocasionalmente aos críticos e aos intérpretes, e muito ocasionalmente ao público. Entretanto, atribuir culpa é sugerir que este isolamento é desnecessário e indesejável. É minha contenção, ao contrário, que esta condição não é somente inevitável, mas potencialmente vantajosa para o compositor e sua música. No meu ponto de vista, o compositor faria bem em considerar os meios de realizar, consolidar e de ampliar as vantagens.

A divergência sem precedentes entre a música contemporânea séria e seus ouvintes, de um lado, e a música tradicional com seus seguidores, de outro, não é acidental e - mais provavelmente - não transitória. Em vez disso, é um resultado de uma revolução de meio século no pensamento musical, revolução cuja natureza e as consequências podem ser comparadas somente

¹ [Nota do Tradutor] Esta tradução foi feita em 2014, usando uma cópia on-line da primeira publicação do texto de Milton Byron Babbitt (1916-2011) na revista *High Fidelity* (1958). Há diversas cópias da revista disponíveis gratuitamente em vários sites. Infelizmente, muito se fala da falta de textos da área da música traduzidos para a língua portuguesa, este é só mais caso de infinitos... Até este momento (jul. 2020), ainda não conheci nenhuma tradução deste artigo para nossa língua. Espero dar uma pequena contribuição aos estudos musicológicos. Agradeço imensamente ao Marcello Messina por me convidar para a publicação desta tradução. Obrigado, Marcello.

² Thiago Barbosa Alves de Souza (1989) é professor de Música, pesquisador, bacharel em Composição Musical pela UNESP, mestre em Processos e Procedimentos Artísticos pela mesma instituição, com dissertação sobre a discussão da legitimidade musical do Funk na universidade, nas redes sociais e plataformas digitais. É autor dos livros *Apontamentos sobre Alban Berg* e *Sorry It's Over: A Morte da Música Clássica*. Atual doutorando do Departamento de Música da USP, dedica-se à pesquisa do Funk.

com, e em muitos aspectos são estritamente análogas à, aquelas relativas a evolução da física teórica do meio do século XIX. O imediato e profundo efeito tem sido a necessidade de o músico informado reexaminar e sondar os muitos princípios de sua arte. Ele tem sido obrigado a reconhecer a possibilidade, e atualidade, de alternativas que foram outrora encaradas enquanto musicalmente absolutas. Ele não mais vive em um unitário universo musical de “prática comum”, mas em uma variedade de universos de prática diversa.

Este declínio da inocência musical é, compreensivelmente, tão inquietante para alguns, quanto é um desafio para outros, mas em todo caso o processo é irreversível; e a música que reflete o pleno impacto desta revolução é, em muitos aspectos significativos, uma música verdadeiramente “nova”, além dos muitas vezes altamente sofisticados e complexos métodos construtivos de qualquer composição ou grupo de composições, as mais diminutas propriedades que caracterizam o corpo desta música são as fontes de toda sua “dificuldade”, “ininteligibilidade” e - isolamento. Ao indicar a mais geral destas propriedades, eu não farei referência à obras específicas, pois eu gostaria de evitar a autônoma questão da avaliação. O leitor está livre para suprir suas próprias instâncias; se ele não puder (e, concedida a condição sob discussão, esta é uma possibilidade muito real) deixe-o estar seguro de que tal música não existe.

Primeiro. Esta música emprega um vocabulário tonal³ que é mais “eficiente” do que aquele da música do passado, ou de seus derivados. Isto não é necessariamente uma virtude em si mesma, mas isto torna possível um número largamente aumentado ou de simultaneidades de altura, ou de sucessões, e de relações. Este aumento em eficiência reduz a “redundância da linguagem”, e como resultado a inteligível comunicação da obra demandará uma engrandecida acurácia por parte do transmissor (o intérprete) e uma atividade por parte do receptor (o ouvinte). Incidentalmente, é esta circunstância, entre muitas outras, que criou a necessidade de meios puramente eletrônicos de “performance”. Mais importante para nós, isto faz exigências cada vez mais pesadas sobre o treinamento das capacidades perceptivas do ouvinte.

Segundo. Juntamente com este aumento dos significativos materiais no âmbito das alturas [*pitch materials*], o número de funções associado a cada componente do evento musical também foi multiplicado. Em termos mais simples possíveis, cada evento “atômico” está localizado em um espaço musical pentadimensional determinado pela classe de alturas⁴ [*pitch class*],

³ Cabe observar que na expressão “vocabulário tonal” usada aqui por Babbitt para se referir ao material intervalar da música contemporânea subjaz a concepção schönberguiana de que a chamada música atonal, e também a serial, não é música desprovida de um tom, mas, opostamente, privilegia várias alturas (“tônicas”), sendo portanto, uma música pantonal. Arnold Schonberg critica o termo atonal ao afirmar que: “tudo o que resulta de uma sucessão de sons, seja através do recurso da relação direta com uma única fundamental, ou por meio de um contexto de conexões mais complexas, constrói a tonalidade” (Harmonia, São Paulo: Editora Unesp, 2001, p. 558n). [N. T.]

⁴ É interessante observarmos aqui que Milton Babbitt é o criador do termo “classe de alturas” [*pitch class*], termo este caro ao método analítico norte-americano chamado de Teoria dos Conjuntos [Musical Set Theory, ou Pitch Class Set Theory]. Além da ocorrência deste termo neste texto, que nos parece ser a primeira, o termo *pitch class* está presente em outro importante texto de Babbitt intitulado *Twelve-Tone Invariants as Compositional Determinants* [Invariantes

registro, dinâmica, duração e timbre⁵. Estes cinco componentes, não somente juntos, definem o único evento, mas, no curso de uma obra, os valores sucessivos de cada componente criam uma estrutura individualmente coerente, frequentemente paralela com estruturas correspondentes criadas por cada um dos outros componentes. A inability para perceber e lembrar precisamente os valores de cada um destes componentes resulta em um deslocamento do evento no espaço musical da obra, uma alternância de sua relação com outros eventos na obra, e assim uma adulteração da estrutura total da composição. Por exemplo, um valor dinâmico incorretamente executado ou percebido resulta em destruição do padrão dinâmico da obra, mas também em falsa identificação de outros componentes do evento (do qual este valor dinâmico é uma parte) com componentes correspondentes de outros eventos, criando assim incorretas associações relativas à altura, ao registro, ao timbre, e à duração. É este alto grau de “determinância” [*determinancy*] que impressionantemente diferencia tal música, por exemplo, de uma canção popular. Uma canção popular é só muito parcialmente determinada, uma vez que parece manter suas características pertinentes sob considerável alteração de registro, de textura rítmica, de dinâmica, de estrutura harmônica, de timbre, e de outras qualidades.

A diferenciação preliminar de categorias musicais por meio deste razoável e utilizável critério de “grau de determinância” ofende aqueles que tornam-na uma definição de categorias qualitativas, que, obviamente, não é sempre necessária. Curiosamente, suas objeções trazem frequentemente a familiar forma de algumas das tais contra-definições democráticas como: “Não há essa coisa de música ‘séria’ e música ‘popular’. Há somente música ‘boa’ e ‘ruim’”. Como um serviço público, permito-me oferecer àqueles que ainda esperam pacientemente a revolução dos critérios do Bom Absoluto um critério alternativo que possui, ao menos, a virtude da imediata e irrefutável aplicabilidade: “Não há essa coisa de música ‘séria’ e música ‘popular’. Há somente músicas cujos títulos começam com a letra ‘X’, e músicas que não o fazem”.

Em terceiro lugar, composições musicais do tipo em discussão possuem um alto grau de contextualidade [*contextuality*] e autonomia. Isto é, as características estruturais de uma dada obra são menos representativas de uma classe geral de características que são únicas para o próprio trabalho

Dodecafônicos como Determinantes Composicionais], publicado pela primeira vez em edição especial da revista *The Musical Quarterly* em abril de 1960 (pp. 246-259). [N.T.]

⁵ Além dos quatro parâmetros sonoros - altura, intensidade, duração e timbre -, representados respectivamente pelos termos classe de alturas, dinâmica, duração e timbre, Babbitt expande esta perspectiva tetradimensional do som acrescentando o termo registro, que devido a esta classificação faz que entendamos este como elemento autônomo. Esta perspectiva vai ao encontro da concepção weberniana que considera cada frequência em toda sua individualidade e, desconsiderando portanto, a noção de que todas as alturas de mesmos nomes (todas as notas Dó de um piano por exemplo) são equivalentes. Aliás, a concepção de equivalência das oitavas presente na Teoria dos Conjuntos foi algo que levou o compositor belga da geração pós-weberniana Henri Pousseur (1929-2009) a se afastar deste método analítico-composicional, e, também, a considerar mais ampla e abrangente suas redes harmônicas [*réseaux harmoniques*] - método de transformação do material harmônico, fortemente fundamentado na fenomenologia da escuta, que leva em conta a individualidade das oitavas de uma mesma nota. [N.T.]

individual. Particularmente, princípios de parentesco, sobre os quais dependem a imediata coerência da continuidade, são mais suscetíveis de envolver no curso de uma obra, do que de serem derivados de suposições generalizadas. Aqui, novamente uma grande e nova demanda é feita sobre as habilidades perceptivas e conceituais do ouvinte.

Em quarto e último lugar. Embora em muitos aspectos fundamentais esta música seja “nova”, ela representa com frequência também uma vasta extensão de métodos de outras músicas, derivados de um deliberado e extensivo conhecimento de seus princípios dinâmicos. Pois, concomitante com a “revolução na música”, talvez até um aspecto integral disso, tem sido o desenvolvimento da teoria analítica, preocupada com a formulação sistemática de tais princípios para a conclusão da maior eficiência, economia e entendimento. Composições tão embasadas necessariamente exigem comparável conhecimento e experiência do ouvinte. Como toda comunicação, esta música pressupõe um receptor adequadamente equipado. Estou ciente de que a “tradição ” tem o que o ouvinte leigo, por virtude de alguma indefinida, transcendental faculdade, sempre está apto a chegar a um julgamento musical absoluto em sua sabedoria, se não sempre permanente em sua validade. Eu lamento minha inabilidade em conceder a esta declaração de fé o respeito devido a sua idade avançada.

O desvio desta tradição é obrigado a destituir a música contemporânea do que venho falando sobre “isolamento”. Não vejo como ou por que a situação deveria ser de outro modo. Por que o leigo deveria não se sentir entediado ou perplexo por aquilo que não está apto a entender, seja música ou qualquer coisa? Isto é a tradução deste tédio e perplexidade em ressentimento e denúncia que parece a mim indefensável. Depois de tudo, o público tem sua própria música, sua ubíqua música: música para comer, para ler, para dançar, para se impressionar. Por que recusa-se em reconhecer que a música contemporânea atingiu um estágio há longo tempo atingido por outras formas de atividade? Foi-se o tempo em que o homem normalmente bem educado sem especial preparação podia entender o mais avançado trabalho no campo, por exemplo, da matemática, filosofia e física. A música avançada na medida em que reflete o conhecimento e a originalidade do informado compositor, dificilmente pode ser esperado que se mostre mais inteligível do que estas artes e ciências para pessoas cuja educação musical geralmente foi ainda menos extensa do que o conhecimento em outros campos. Mas, para isto, um duplo paradigma é invocado com as palavras *música é música*, implicando também que “música é só música”. Por que não, então, equiparar as atividades do concertador de rádios com aquelas do físico teórico, baseado na máxima [*dictum*] que “física é física”? Não é difícil encontrar afirmações como a seguinte da *New York Times* de 8 de setembro de 1957: “O nível científico da conferência é tão alto [...] que há somente 120 matemáticos no mundo, especializados no campo, que poderiam contribuir”. A música especializada, por outro lado, longe de significar “elevação” do nível musical, foi acusada de “decadência”, mesmo como evidência de uma insidiosa “conspiração”.

Foi frequentemente observado que somente em política e “artes” o leigo enxerga a si mesmo como um *expert*, com o direito de ter sua opinião ouvida. Na esfera política, ele sabe que seu direito, na forma de um voto, é garantido

por decreto. Comparavelmente, na esfera da música pública, o frequentador de concertos está seguro no conhecimento de que as amenidades do concerto vão proteger o seu estado de firmeza, representado pela opinião “eu não gostei disso”, do maior escrutínio. Imagine, se você puder, um leigo vendo por acidente uma conferência sobre o *Pointwise Periodic Homeomorphism*. Como conclusão, ele anuncia: “eu não gostei disso”. As convenções sociais, sendo como são em tais círculos, fazem que alguém possa ousar perguntar: “Por que não?”. Sob coação, nosso leigo revela precisas razões para seu fracasso em se fazer desfrutar. Ele achou o salão frio, achou a voz do conferencista desagradável e estava sofrendo de uma digestiva consequência ocasionada por um pobre jantar. Seu interlocutor desqualificará compreensivelmente estas razões por considerá-las irrelevantes para o conteúdo e valor da conferência, e o desenvolvimento da matemática continuará imperturbável. Se o frequentador de concertos é integralmente conhecedor dos caminhos da prática musical mundana [*musical lifeshmanship*], ele também oferecerá razões para o seu “eu não gostei disso” - nas formas de asserções que dirão que a obra em questão é “inexpressiva”, “não dramática”, “carente de poeticidade”, etc., etc., fazendo uso daquele estoque de ideias vãs que se equivalem sacralizadas pelo tempo por expressões como: “eu não gosto disso, e não posso ou não vou dizer por que”. A autoridade crítica do frequentador de concertos é estabelecida acima da possibilidade de uma maior investigação. Certamente, ele não é responsável pela circunstância de que o discurso musical é uma utopia⁶ [no sentido de um lugar inalcançável] dotada de uma confusão semântica, é o último lugar de descanso de todas aquelas falácias verbais e formais, daqueles velhos dualismos que foram banidos do discurso racional. Talvez ele tenha lido, em um livro amplamente reconhecido e respeitado sobre história da música, o seguinte: “chamá-lo (Tchaikovsky) de ‘moderno Beethoven russo’ é insubstancial, considerando que Beethoven não é evidentemente nem moderno nem russo...” Ou, a seguinte passagem, escrita por um filósofo “nanoanalítico”: “A música de Lourié⁷ é uma música ontológica [...] Ela nasce em uma singular raiz existencial, a junção mais perto possível da alma e do espírito [...]” Como os mais irrepreensíveis pecadilhos verbais do medíocre frequentador de concertos aparecem ao lado destes magistras modelos. Ou, talvez, na busca de uma “real” autoridade, ele adquiriu seu vocabulário crítico de compositores oficialmente “eminentes”, cuja eminência, por sua vez, está largamente fundada, somente sobre tais asserções que o frequentador de concertos aprendeu a regurgitar. Este ciclo é de superficial momento em um mundo onde circularidade é uma das normas da crítica. Compositores (e intérpretes), conscientemente ou inconscientemente ao assumirem a identidade de “crianças talentosas” e “idiotas inspirados” geralmente atribuídas a eles, são singularmente adeptos à conversão de gostos pessoais em princípios gerais. A música que eles não gostam não é “música”, os compositores cuja música eles não gostam não são “compositores”.

⁶ Escolhemos o termo *utopia*, devendo ser lido no sentido original de um lugar inalcançável, para traduzir a quase intraduzível passagem textual: “[...] *musical discourse is a never-never land of semantic confusion* [...]”. [N.T.]

⁷ Referência ao compositor russo Arthur-Vicent Lourié (1892-1966). [N.T.]

Na busca do que pensar e de como dizer isso, o leigo pode recorrer aos jornais e revistas. Aqui, ele encontra a prova conclusiva para a proposição que afirma que “música é música”. O editor de tais publicações contenta-se com o simples informe, geralmente notícias das ciências “factuais”; livros e artigos que não destinados ao consumo popular não são criticamente avaliados. Qualquer que seja a razão, tais assuntos são deixados para revistas profissionais. O crítico de música não admite diferenciação comparável. Nós podemos sentir, com alguma justiça, que a música que se apresenta na loja de uma sala de concertos se oferece automaticamente para a aprovação ou desaprovação pública. Nós podemos sentir, novamente com alguma justiça, que omitir a esperada crítica de uma obra “avançada” seria ocasionar ao compositor uma injustiça em sua busca assumida para, se não houver algo a mais, a comunicação pública e “reconhecimento profissional”. O crítico, ao menos neste ponto, é a própria vítima do nivelamento de categorias.

Aqui, então, estão os fatores que determinam o ambiente do universo público da música. Talvez não devêssemos negligenciar aqueles setores do “poder” nos quais prêmios, recompensas e comissões são dispensados, nos quais a música é julgada culpada, não somente sem o direito de ser confrontada por seus acusadores, mas sem o direito de ser confrontada por suas acusações. Ou aquelas bem intencionadas almas que incitam o público a “apenas *ouvir* mais música contemporânea”, aparentemente baseadas na teoria de que familiaridade gera aceitação passiva. Ou aquelas, geralmente as mesmas bem intencionadas almas, que relembram o compositor de sua “obrigação para com o público”, enquanto que a obrigação do público para com o compositor é cumprida, manifestamente, pela mera presença física na sala de concertos ou diante dos alto-falantes, ou - mais autoritariamente - por comprometer a memória com os números de modelos de vitrolas e amplificadores⁸. Ou o intrincado universo social dentro deste universo musical onde o salão se torna um bazar, e a própria música se torna um ingrediente de canapés verbais pra conversa de *cocktail*.

Eu digo tudo isto não para apresentar uma imagem de uma música virtuosa em um mundo pecaminoso, mas para revelar os problemas de uma música em especial em um mundo alheio e deslocado. E assim, eu ousou sugerir que o compositor faria a si próprio e a sua música um serviço imediato e decisivo por uma total, resoluta e voluntária retirada deste universo público em favor de um universo da performance privada em mídia eletrônica, com sua mais real possibilidade de completa eliminação dos aspectos públicos e sociais da composição musical. Ao fazer isto, a separação entre os domínios seria definida para além de qualquer possibilidade de confusão de categorias, e o compositor seria livre para

⁸ Ao que parece, Babbitt utiliza ironicamente esta expressão para se referir ao esforço despendido pelo ouvinte de sua época para usufruir da música: ter de se deparar com modelos de vitrolas e amplificadores e conseqüentemente lembrar de seus números para situá-los. A ironia reside no fato de que não há, obviamente, nenhum grande esforço ao se referir a um modelo de aparelho sonoro; desta forma, Babbitt manifesta energicamente sua opinião contrária ao conformismo instaurado no mundo das ideias – um eufemismo para não utilizar a palavra *preguiça* – dos ouvintes contrários à música contemporânea. [N.T.]

seguir uma vida privada de realização profissional, em oposição a vida pública de compromissos não profissionais e exibicionismo.

Mas como, pode-se perguntar, isto vai assegurar os meios de sobrevivência ou do compositor ou de sua música? Uma resposta é que depois de tudo, tal vida privada é o que a universidade prove, o erudito e o cientista. É apenas apropriado que a universidade, que significativamente tem provido tantos compositores contemporâneos com seu treinamento profissional e sua educação geral, poderia prover um ambiente para o “complexo”, “difícil” e “problemático”. Certamente, o processo começou; e se parece prosseguir muito lentamente, eu tiro a consolação do conhecimento de que a este respeito, também, a música parece ser um paralelo historicamente atrasado com as áreas sacrossantas do empenho. Em *Men of Mathematics [Homens da Matemática]* de E. T. Bell, eu li: “No século XVIII as universidades não eram o principal centro de pesquisa na Europa. Elas poderiam ter se tornado bem mais cedo do que, entretanto, se tornaram para a tradição clássica e sua compreensível hostilidade à ciência. A matemática estava perto o suficiente da antiguidade para ser respeitável, mas a física, sendo mais recente, era suspeita. Além disso, um matemático na universidade da época teria sido requisitado a colocar muito de seu esforço no ensino de conceitos elementares; sua pesquisa, caso houvesse, seria uma inútil luxúria...”. Uma simples substituição de “composição musical” no lugar de “pesquisa”, de “acadêmico” no lugar de “clássico”, de “música” no lugar de “física”, e de “compositor” no lugar de “matemático” fornece uma impressionante e precisa imagem da situação atual. Enquanto a confusão que eu descrevi continua a existir, como pode a universidade e sua comunidade assumir outra coisa senão que o compositor mostra-se muito receptivo e corteja a competição pública com produtos historicamente certificados pertencentes ao passado, e com os produtos comercialmente certificados do presente?

Talvez pela mesma razão, os vários institutos de pesquisa avançada e a imensa maioria das fundações tem desconsiderado esta necessidade de música para os meios de sobrevivência. Eu não desejo tornar obscuras as óbvias diferenças entre a composição musical e a pesquisa acadêmica, apesar de que pode-se contentar com o fato de que tais diferenças não são menos fundamentais do que as diferenças existentes entre as várias áreas de estudo. Eu questiono se estas diferenças, pela sua natureza, justificam a recusa para o desenvolvimento musical de assistência garantida destas outras áreas. Uma imediata e “prática” aplicabilidade (que pode ser dito, para ter sua analogia na música, como “imediata extensibilidade de uma técnica composicional”) certamente não é uma condição necessária para o apoio à pesquisa científica. E se possível afirmar que tal pesquisa é tão apoiada porque no passado ela rendeu aplicações finais, pode-se combater, por exemplo, a música de Anton Webern, que durante sua vida foi considerada (para uma parte muito limitada do que foi observado no geral) como a melhor composição do ponto de vista da qualidade hermética, especializada e idiossincrática; hoje, aproximadamente doze anos após a morte deste compositor, sua obra completa está sendo gravada por uma grande gravadora, primeiramente - eu suspeito - como um resultado da enorme influência que esta música tem exercido sobre o universo musical, não

popular, do pós-guerra. Eu duvido que a pesquisa científica esta mais segura contra previsões da mais extrema significância do que está a composição musical. Finalmente, se puder ser afirmado que tal pesquisa, mesmo na “prática” última fase, contribui para a soma do conhecimento em um domínio particular, o que possivelmente mais pode contribuir para nosso conhecimento da música do que uma genuína composição original?

Garantir à música a posição atribuída artes e ciências assegura o único meio substancial de sobrevivência para a música que eu venho descrevendo. Admitidamente, se a música não for apoiada, o repertório de assobios do homem comum será pouco afetado, a atividade de ir ao concerto do conspícuo consumidor da cultura musical será pouco perturbada. Mas, a música deixará de envolver, e, num sentido importante, deixará de viver.