

MATERIAL ESTRANHO NO CONCERTO PARA PIANO¹

Harry Lehmann

Traduzido por: Igor Baggio²

O concerto para piano *Theory of the Subject* (2016) de Trond Reinholdtsen é uma peça absolutamente excepcional, do tipo que talvez surja apenas uma vez a cada década. Seguramente, isso tem algo a ver com o modo como aqui se compõe desenfreada, excessiva e virtuosisticamente com “material estranho” – na forma de textos, vídeos, imagens, diálogos, danças, cenas teatrais; mesmo um balé aquático aparece nessa peça orquestral.

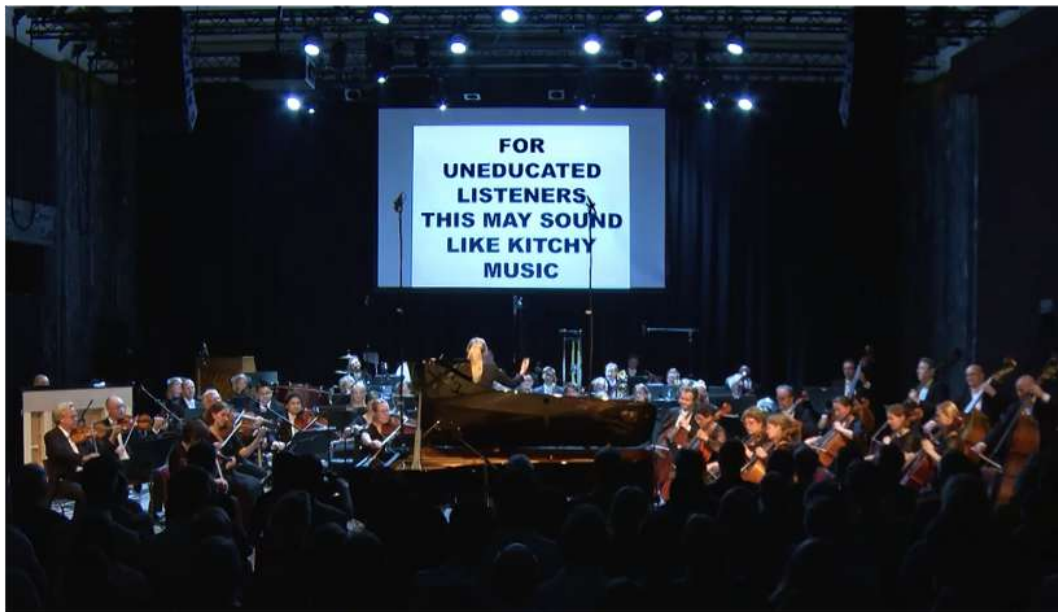
¹ Tradução recebida em: 22/12/2021 e aceita em: 13/04/2022. Publicado pela primeira vez em Alemão: Fremdmaterial im Klavierkonzert. *Neue Zeitschrift für Musik*, 5/2018, p. 36-43.

² Pianista e pesquisador em filosofia da música, possui mestrado em Música/Musicologia (UNESP-2009) e doutorado em Filosofia (USP-2015). É autor do livro “O dodecafonismo tardio de Adorno” (EDUNESP-2011). E-mail: igor_baggio@hotmail.com.

I. Prelúdio músico-conceitual

De fato, “material estranho” foi desde sempre um tema na Nova Música, porém, aí, em geral, falava-se de “material extramusical”. É por isso, então, que essa pequena modificação semântica é também um indício de que aqui ocorreu uma modificação na própria coisa³.

Figura 1



Estreia de *Theory of the Subject* de Trond Reinholdtsen no Festival Ultima em Oslo em 15 de setembro de 2016 com a Orquestra Filarmônica de Oslo.⁴

³ Cf. DAHLHAUS, Carl.; EGGBRECHT, Hans. Was heißt ›Außermusikalisch‹?. In: DAHLHAUS, Carl.; EGGBRECHT, Hans. **Was ist Musik?** Wilhelmshaven; Noetzel: Heinrichshofen, pp. 55-78, 2001.

⁴ Todas as imagens inseridas no artigo foram retiradas do vídeo da estreia no Festival Ultima 2016, que pode ser visualizado em: <https://youtu.be/VsT0ZkbwYdg>. [Ver também minha palestra com o mesmo título, ›Fremdmaterial im Klavierkonzert?! Trond Reinholdtsens ›Theory of the Subject‹, igualmente no YouTube em <https://youtu.be/Kbb9jRuaELE>].

A orquestra inicia com um som pomposamente romântico; em uma grande tela de projeção sobre a orquestra aparece a perspicaz indicação: “Para ouvintes incultos. Isso soa talvez como música kitsch. Mas não se trata disso. Isso é Arte Conceitual.” Em seguida, lê-se – durante uma pausa geral da orquestra, que com sua forma aberta, o Concerto para Piano escrito por John Cage em 1958 é uma alegoria da liberdade e da democracia, mesmo porque existem infinitas possibilidades de interpretar essa partitura. Além disso, experiencia-se que Reinholdtsen inseriu as notas da peça de propaganda chinesa *O Rio Amarelo* na partitura gráfica do Concerto para Piano de Cage (o que é uma espécie de superidentificação com a ideia de liberdade artística de Cage). Estritamente falando, ouve-se o início do segundo movimento, “A Ode ao Rio Amarelo”. Essa peça de música programática surgiu por sugestão e sob supervisão da Sra. Mao durante a Revolução Cultural Chinesa e foi criada por um coletivo de seis compositores. Após esse prelúdio musico-conceitual, sabe-se que, por um lado, a música kitsch também pertence à música artística e, por outro, que também o conceito de “obra aberta” deixa-se preencher com propaganda partidária. Logo, o prelúdio prepara seu público para o fato de que a música artística não pode ser reconhecida nem por sua estética, nem por seus conceitos. Depois disso, segue-se outra pausa para leitura, na qual se é ensinado que a partir de agora o concerto deverá ser ouvido no modo normal – no qual é “a alegria junto ao sobe e desce das notas o único valor estético”. A música programática torna-se novamente música absoluta, como se poderia esperar de um concerto de piano clássico.

O gênero do Concerto para Piano é uma suma da música absoluta. Sob essa ideia condutora, a essência da música como música instrumental foi e será apreendida única e tão somente como “forma sonora em movimento”, assim como é chamada na conhecida frase de Eduard Hanslick. Quando Reinholdtsen projeta comentários de textos sobre a orquestra sinfônica, então isso é a derradeira antítese da ideia de música absoluta.

Hoje, contudo, que a música artística seja, essencialmente e por definição, música absoluta não é mais tão autoevidente, como o era ao longo de todo o século vinte⁵. Com cada nova atualização, o computador se transformou em uma interface universal para compositores, junto a qual podem incorporar, com facilidade, textos, imagens, discursos, vídeos e ruídos cotidianos. Desse modo, emerge um tipo totalmente diverso de música artística, que muito pouco ainda tem a ver com a música programática do século XIX. Como conceito contrário ao de “música absoluta” iremos falar, nesse caso, de “música relacional”⁶.

⁵ Cf. o capítulo “Música absoluta” em LEHMANN, Harry. **Die digitale Revolution der Musik. Eine Musikphilosophie.** Mainz: Schott Music, pp. 94-105, 2012., assim como BONDS, Mark. **Absolute Music: The History of an Idea,** Oxford 2014.

⁶ Cf. o capítulo “Música relacional” em LEHMANN, 2012, pp. 115-126.

A música absoluta sujeita o material extramusical à lógica musical e o transfere, dessa maneira, de volta ao seu próprio material (esse é o caso, por exemplo, na *musique concrète instrumentale*, que transforma a linguagem em material sonoro, destruindo, assim, sua semântica). A música relacional, pelo contrário, emerge sempre que o material extramusical retém suas referências estranhas e não é, posteriormente, novamente “musicalizado” (no caso da linguagem, isso significaria que sua função semântica permanece intacta). O concerto para piano de Reinholdtsen é, sobretudo, um discurso musical sobre a diferença entre a música absoluta e a relacional, a qual se deixa fixar, antes de qualquer coisa, nisso: *se* e, principalmente, *como* uma composição íntegra em si material extramusical.

II. O piano que toca sozinho como solista

Após esse prelúdio musico-conceitual, tem início o autêntico Concerto para Piano; a orquestra começa com o motivo do “adversário do herói”, do *Ein Heldenleben* de Richard Strauss e constrói cada vez mais tensão, até que o instrumento solo inicia pela primeira vez. Mas, para a surpresa do público, um piano começa a tocar sozinho, enquanto a pianista Ellen Ugelvik, introduzida pelo telão, lê o livro de Alain Badiou, *Theory of the Subject*. Aqui, o piano que toca sozinho em cena e a pianista lendo nos bastidores funde-se numa imagem simbólica da música artística contemporânea. Como todos os paradigmas da arte, o paradigma da Nova Música também responde a duas perguntas complementares. Uma diz: “o que é música?”, e se relaciona com o conceito de música que pode ser composta quer como “absoluta”, quer como “relacional”. A outra diz: “o que é boa música?”, e está relacionada com os padrões de qualidade prevalentes, que até o momento têm sido vinculados, na Nova Música, à capacidade do compositor explorar em uma obra um material estético novo, inaudito. Naturalmente, isso está relacionado, também, com o virtuosismo dos instrumentistas, que se distinguem, sobretudo, pelo fato de estrear, com o espírito de esportistas competitivos, partituras impossíveis de serem tocadas.

Figura 2



A pianista Ellen Ugelvik lê a *Teoria do Sujeito* de Alain Badiou na sala de ensaios, enquanto, no palco, um piano que toca sozinho executa a parte solista.

O piano que toca sozinho é o “adverário dos heróis”, isto é, dos pianistas nos concertos para piano tradicionais. Quando se pensa o critério do progresso do material até o fim, de modo tão consequente como o faz Reinholdtsen, então escreve-se partituras complexistas, as quais não se deixam mais tocar por pessoas com duas mãos e dez dedos, e substitui-se a pianista por um teclado autômato. Tecnicamente, esta partitura também não foi mais “escrita” por um compositor, mas foi gerada algoritmicamente a partir do material estético do *Ein Heldenleben* de Richard Strauss. Uma vez que a estética do material foi de encontro aos seus limites, os artistas geralmente perdem o interesse no trabalho artesanal e voltam-se para os conceitos, o que nas artes visuais levou, já na década de 1960, ao desenvolvimento da arte conceitual. Nesse ínterim, a música conceitual também se estabeleceu na Nova Música como um gênero próprio – por esse motivo a pianista senta nos bastidores e lê filosofia francesa. Depois de uma extensa leitura, ela vai para um piano na sala de ensaio e toca algumas notas altamente reflexivas, pelo que Reinholdtsen, com sua inimitável intuição para o micro progresso do material, surpreende o público especialista com uma nova técnica de execução: as teclas do piano são tocadas com três diferentes ossinhos do dedo indicador - *musique concrète instrumentale* levada ao extremo.

Figura 3



Em busca do progresso do material: o ataque de junta de dedo.

A câmera vira agora para a sala ao lado, onde Reinholdtsen está sentado e fala, entre um técnico e uma figura branca de lençol, como é difícil trabalhar nesse formato (trata-se do formato insólito da música relacional). O compositor sente-se dividido entre a técnica e o espírito. Na sala ao lado, a pianista começa a tocar o motivo do herói de Richard Strauss, mas com essa ideia clássica o compositor não consegue iniciar nada e dirige rapidamente a câmera de volta ao espírito, que na sala ao lado começa a dançar sob a ducha – o puro espírito da música “fica molhado”, ele entra em contato com a realidade.

Figura 4



O compositor sobrecarregado - Trond Reinholdtsen durante a estreia, entre técnica e espírito.

Agora, segue-se a primeira entrada em cena da pianista: ela toma de assalto o pódio e toca uma única nota. Enquanto a orquestra bate-se dramaticamente com o piano que toca sozinho, Ellen Ugelvik retorna à sua sala de ensaio e encara o público a partir da tela com um olhar ensimesmado. O abandono conceitual da música absoluta, juntamente com seus inúteis experimentos estético-materiais, conduz, inevitavelmente, a existência dos virtuosos a uma profunda crise de sentido. Não é de admirar que a pianista leia uma *Teoria do sujeito*, quando seu sujeito artístico se encontra em tal estado de dissolução.

III. Pré-história em formato de vídeo

No auge dessa prova de fogo existencial, a pianista embarca em uma busca por si mesma, que é documentada em um flashback de vídeo de quinze minutos. Três meses antes da estreia, ela se recordou da tradição e se aventurou “através de todo o repertório pianístico modernista”; logo no início, pode-se ouvir a *Sexta sonata para piano* de Galina Ustvolkskaja e a *Peça para piano IX* de Karlheinz Stockhausen. Tudo isso acontece em uma caixa de madeira de compensado no centro da cidade de Oslo ao brilho de velas mortuárias. Mas mesmo essa reinterpretação dos heróis do século XX não consegue reviver a vanguarda, mas sim conduziu a virtuose à conclusão fatal: “De alguma forma, a Nova Música parece envelhecida”, razão pela qual ela também aparece com uma longa barba e em roupas de avó – então é assim que se sente, quando o sujeito pianista toca ‘Nova Música’ no século XXI.

Figura 5



Autoreflexão da pianista, depois de ela ter percorrido a íntegra do repertório para piano do século XX.

A situação é, portanto, crítica, porém, na Noruega, os *Trolls* ainda ajudam em situações vitais tão fatais. Aparentemente, três deles vivem no estúdio de Reinholdtsen, para onde a pianista dirige-se de táxi após seus exercícios pianísticos. A cena chama-se *Empty set* e divide o concerto para piano precisa e exatamente ao meio. Um “conjunto vazio” é um conjunto que não contém nenhum elemento. Se transferirmos o conceito matemático para a música, isso quer dizer algo como: todas as suposições sobre o que é a música artística são anuladas. Enquanto Ellen Ugelvik continua a ensaiar estoicamente, três *Trolls*, com suas gigantescas cabeças sem forma, entoam uma ladainha xamanística com matizes crítico-culturais: “Nós estamos sentados no pântano pós-moderno!... nós devemos deixar o pântano pós-moderno!... nós precisamos curar a ferida!”. E a resolução à qual os *Trolls* chegam é: “Nós vamos agora dar um salto na fé!”.

Figura 6



Angelus Novus aparece na ilha de Utopia.

Para esse “salto na fé” kierkegaardiano, vai-se para uma ilha não longe de Oslo, para a qual a pianista, junto com os *Trolls* e um grupo de espectadores, passa para a outra margem de barco. O ato consciente de *querer-acreditar-de-novo* traz consigo uma mudança de identidade para Ellen Ugelvik, que se reflete no fato de ela tirar a barba branca e as roupas de avó e colocar uma cabeça de espuma como os *Trolls*: ela renuncia à Nova Música, a qual tinha sentido envelhecida. A “ferida entre a música e o mundo”, lamentada pelos *Trolls*, é curada em uma orgia de fusão, no clímax da qual um grupo de nadadoras sincronizadas finalmente consegue nadar em círculo na frente do público que viajou com elas e que está sentado na praia. A cena da ilha é acompanhada por uma magnífica música de cinema, que soa como se Hans Zimmer estivesse compondo Nova Música. No século XXI, o kitsch conceitual será a lança que fecha a ferida de Amfortas. No final, o *Angelus Novus* de Paul Klee também aparece no palco da natureza – agitando suas asas de plástico enquanto canta nos sons mais agudos a frase revolucionária de Che Guevara: “Não há necessidade de esperar”. De bom grado, esse “anjo do novo” é chamado na Nova Música para ajudar a dar um impulso à inovação.

Figura 7



O puro espírito da música absoluta entra em contato com a realidade.

Após esse flashback em vídeo de três partes sobre a transformação do sujeito da pianista, pode-se ver e ouvir imediatamente que ela agora está tomada por um espírito completamente diferente. Enquanto antes este estava dançando no chuveiro com uma veste branca, agora ele está rolando na lama. A graça músico-filosófica é, naturalmente: o espírito da música abdica de sua pureza e chafurda com prazer nos materiais estranhos. O concerto segue seu curso, a pianista toca uma longa e virtuosística passagem solo no estilo de Webern, Stockhausen e Messiaen, até que um segundo pianista - com um único golpe de um martelo de madeira gigante - estilhaça um segundo piano no palco. Assim como os clássicos da vanguarda imitados, a destruição de instrumentos faz parte do repertório fixo da música artística há meio século. Portanto, é menos uma questão de uma destruição de um piano do que uma citação de destruição de piano. Basta um golpe de martelo para representar esse grande gesto da vanguarda histórica como um tradicionalismo. Com a mesma incidentalidade esclarecida foi tratada outra violação de tabu, que já não é mais uma: quando os *Trolls* desfrutam do sentimento oceânico, vê-se uma bunda nua por uma fração de segundo.

IV. Ária do aniquilamento sob o piano de cauda

Depois que os clássicos foram invocados e o piano está destruído, a pianista, acompanhada por uma música orquestral funesta, desliza lentamente de seu banquinho sob o piano de cauda para explorar, deitada de costas, as últimas técnicas avançadas de execução remanescentes da Nova Música. Quando a pianola toca mais virtuosisticamente do que a virtuose, e esta tem que rastejar sob o piano para o material progredir, então a estética do material da Nova Música como um critério vinculante de qualidade está definitivamente no fim. Em um ato heróico de autosacrifício pela arte, Ellen Ugelvik extrai disso as consequências dolorosas e corta dois dedos com uma grande faca. Enquanto o sangue cenográfico goteja de sua mão, ela canta: “Aniquilamento, aniquilamento do aparelho!” Lê-se na tela que se trata de uma citação de Lênin e pensa-se na crítica de Lachenmann ao “aparelho estético”.

Figura 8



A pianista rasteja para baixo do piano durante o Concerto para piano, encontra as últimas técnicas avançadas de execução e corta dois de seus dedos.

O fim do progresso do material não sela ainda o fim da Nova Música. Se a qualidade de uma nova composição não pode mais ser legitimada pela descoberta de material estético, então ainda é sempre possível gerar novidade por meio de novos teores estéticos, sendo que aqui, o uso de material estranho desempenha o papel decisivo. É sempre possível condensar tão fortemente as referências externas de uma obra de arte em um contexto de referência, até que elas começam a falar. As sequências de filme, as linhas de texto e as cenas teatrais inseridas em *Theory of the Subject* desdobram um sentido amplamente ramificado, imanente à peça: o fantasma no chuveiro, a barba branca da pianista, um título como *Empty Set*, o círculo de nadadoras sincronizadas, o *Troll* com suas asas de plástico, a marreta e os dedos decepados da virtuose - todas essas são referências externas que se referem umas às outras no concerto para piano, junto às quais, camada sobre camada de significados começam a se depositar. Em um contexto de significado como esse, os motivos musicais como, por exemplo, o motivo do adversário de Strauss, tornam-se então não apenas citações musicais, mas são percebidos como uma informação imanente à obra.

Durante a grande ária de aniquilamento, a câmera dá um zoom na cabeça da pianista, onde se reencontram todos os livros, partituras, esboços, imagens de memória e utensílios que entraram na composição do concerto para piano. Ao público, volta a ser mostrado todo aquele ‘material estranho’, que antes não ocorria em um concerto para piano, mas que agora pertence ao ‘novo sujeito’ da pianista.

O concerto para piano *Theory of the Subject* de Trond Reinholdtsen conta a história da impossibilidade de se escrever um Concerto para piano no século XXI. Contudo, essa auto reflexão capta apenas por alto o teor dessa peça rica em fantasia. Além disso, o texto em inglês, que aparece no prelúdio músico-conceitual, também contém uma espécie de ‘filosofia de fundo’, a partir da qual o concerto para piano, como em uma observação de segunda ordem, pode mais uma vez ser interpretado em termos de seu mundo e relevância social⁷.

V. Desilusão como conceito

O que se entende imediatamente ao se ouvir e ler conjuntamente é que aqui se trata de declarações sobre a ideia e o conceito de Nova Música. Já no primeiro movimento, será introduzida a distinção correspondente entre ouvintes educados e não-educados, por conseguinte, a diferença constitutiva entre os ouvintes de música artística e os demais, que não o são. Entretanto, não se trata apenas de formação musical, mas sim do entendimento de sua forma mais avançada: a música artística baseada em conceitos. Quando o concerto começa ao estilo da *Contemporary Classical Music*, que será desprezada como kitsch na Nova Música, com isso então os experts da Nova Música serão abordados como os “ouvintes não educados” – porque eles não sabem nada de música conceitual e orientam-se tão somente por critérios de valores estéticos. Essa é a primeira desilusão, a qual Reinholdtsen transmite ao seu público pela próxima hora: a distinção entre arte e kitsch não se deixa mais assegurar pela experiência puramente musical. O que soa kitsch, de acordo com o habitual autoentendimento da Nova Música, pode ser também música artística reflexiva.

A segunda desilusão não diz respeito ao som musical, mas à forma musical. Reinholdtsen usa efusivamente a liberdade da forma aberta oferecida pelo Concerto para Piano de Cage e insere nele uma peça de propaganda comunista. A forma aberta, portanto, não seria um símbolo de liberdade e democracia, como se tende facilmente

⁷ O texto do Prelúdio músico-conceitual está reproduzido na caixa de texto contígua. Cada parágrafo representa um slide (ou um bloco de texto relacionado que é sobreposto consecutivamente em dois ou três slides em uma linha). Tadução do Inglês HL.

a acreditar na cena artística ocidental, mas se tratava, como se lê, de uma ideologia política dos tempos da Guerra Fria. Pensada até o final, a forma aberta está aberta também à arte totalitarista. E é exatamente esse conceito irrefletido de liberdade, de abertura absoluta, o que conduz (como cantam os *Trolls*) ao pântano pós-moderno da indiferença. A forma aberta, que parecia tão naturalmente ligada aos valores do Ocidente liberal, é permeável à forma fechada do concerto clássico, que até hoje conta como uma das formas de expressão preferidas dos regimes totalitários. Mas por outro lado, o vínculo argumentativo entre falta de liberdade e forma fechada também se tornará implausível, quando hoje uma estrela mundial da empresa da música como Lang Lang dá concertos com *O Rio Amarelo* nos palcos do mundo livre.

A descoberta é esclarecedora, na medida em que está em estrita contradição com a convicção amplamente difundida de que a música instrumental pura, *desde sempre*, teria uma relação com o mundo. Por um lado, quando Reinholdtsen anuncia o movimento do piano mecânico como música instrumental pura, que não é mais música conceitual, e, por outro lado, afirma que, apesar de tudo, se trataria aqui de uma música artística programática, que descreve o status quo do mundo contemporâneo, então o deboche dadaísta dirige-se contra a sobrecarga ideológica da música instrumental pura. Essa é a terceira desilusão com a qual os ouvintes são preparados no prelúdio: na sociedade altamente individualizada de hoje, a música autônoma tornou-se muito sem compromisso para ser capaz de transmitir imagens de mundo inteiras. No modo normal de um frequentador de concertos, pura e simplesmente se alegra com seu valor estético, nomeadamente, “com os altos e baixos das notas”.

A quarta desilusão diz respeito ao tópos da Nova Música, de que o progresso material radical na composição musical é, ao mesmo tempo, uma forma avançada de crítica social. O anúncio de que o conceito totalitário de 'melodia' foi desconstruído, reduzindo-se os violinos em *Rio Amarelo* a quatro instrumentistas, mostra muito bem a ideia por trás dos comentários textuais de Reinholdtsen: ele leva uma convicção fundamental da Nova Música mortalmente a sério, até que ela se torna ridícula. Híperafirmação como princípio da destruição criativa.

Com seus slides de texto, o Prelúdio musico-conceitual extingue todas as convicções fundamentais, com base nas quais até agora se pôde definir a Nova Música como música artística: a música artística não se deixa definir pela distinção entre sons avançados e kitsch. A música artística não se deixa ser reconhecida por sua forma aberta ou fechada. A música artística não tem relação com o mundo enquanto permanecer música absoluta. E a música artística não critica a sociedade apenas porque soa de uma determinada maneira.

Figura 9

PARA OUVINTES INCULTOS. ISSO PODE SOAR COMO MÚSICA KITSCH.

ELA NÃO É ISSO.

É ARTE CONCEITUAL.

1958, no ápice da Guerra Fria ideológica entre o capitalismo, no oeste, e o socialismo, no leste, John Cage compôs seu célebre Concerto para Piano.

Esse Concerto para Piano é uma das muitas investigações de Cage pela liberdade da arte.

A partitura gráfica aberta pode ser interpretada de muitas infinitas maneiras.

A hierarquia tradicional entre compositor, músicos e ouvintes está em equilíbrio.

É fácil compreender essa obra como uma representação da ideologia política da democracia e do liberalismo, para não dizer: do relativismo.

Na nossa interpretação do Concerto para Piano de Cage, decidimos interpretar a partitura gráfica de tal forma que inserimos nele as notas da obra de propaganda comunista "O Rio Amarelo".

Este é um concerto para piano escrito durante a Revolução Cultural na China, por uma comissão de seis compositores reunidos pela senhora Mao.

Trata-se de uma peça de música programática, no estilo do Realismo Socialista, e que termina com uma citação da Internacional.

Slogans políticos estavam na partitura e foram projetados sobre o palco durante a apresentação.

Como preparação pré-composicional, os compositores viveram como camponeses nas províncias durante um período obrigatório, para conhecer melhor os sentimentos, opiniões e condições de vida do proletariado, para o qual este concerto iria ser escrito.

Após a morte de Mao, o Concerto mal foi tocado. Entretanto, em 1989 ele foi revisado e logrou popularidade renovada. Só recentemente, Lang Lang o apresentou sob grande aplauso.

Para tornar a peça mais apropriada para um público crítico contemporâneo do Festival Ultima, os elementos mais propagandísticos e manipuladores da peça foram atenuados, ao se transpor incorretamente os clarinetes e trompas e se remover o pianista solista.

Além disso, a fim de desconstruir o conceito totalitário de "melodia", os violinos na orquestra foram reduzidos a quatro músicos.

Isso também economizou dinheiro que pôde ser gasto no ciclo Beethoven, que foi executado com sucesso na semana passada.

A peça será agora continuada NÃO como arte conceitual, mas como Música Contemporânea habitual, com uma alusão ao Neoclassicismo.

Este é um desafio para os ouvintes, na medida em que eles devem agora voltar ao modo normal de percepção auditiva, no qual a alegria com o subir e descer das notas é o único valor estético.

No entanto, seria desonesto não mencionar que a próxima seção é uma espécie de música programática, na medida em que descreve O SISTEMA, ou melhor, o STATUS QUO DO MUNDO DE HOJE de forma verdadeira e brutal.

Textos inseridos no Prelúdio do Concerto para piano de Reinholdtsen.

Escutamos o Concerto para piano de Reinholdtsen de modo adequado quando o escutamos desiludidos, e exatamente para isso o Prelúdio musico-conceitual prepara seu público. Ele representa a autodescrição da Nova Música em toda sua contraditoriedade. Embora na caixa de texto sejam tratados temas musico-filosóficos, o texto na caixa segue as regras da arte: ele é um cintilante drama de ideias em uma folha em formato A4. Apesar disso, naturalmente se põe a questão de por que a autodescrição da Nova Música se tornou tão contraditória e disfuncional quanto Reinholdtsen prazerosamente irá demonstrar.

Em compensação, tal ocorrência frequente de paradoxos é um sintoma de que a autoimagem da música artística não se adequa mais com sua práxis. No mundo da Nova Música, consumou-se uma mudança de paradigma, a qual não se deixa mais captar adequadamente pelo vocabulário da velha autodescrição, e é por isso que o discurso, repetidamente, enreda-se em contradições. Os paradigmas, por sua vez, constituem-se sobre diferenças condutoras, que estão presentes e acompanham toda comunicação num sistema artístico como a Nova Música. Na maioria das vezes, eles decidem automática e subconscientemente se uma composição pertence ou não à esfera da música artística, e se os atores que se situam nesse sistema competitivo devem levar uma obra a sério ou podem ignorá-la.

Reinholdtsen ilustra a crescente infiltração de material estranho na música artística com base na velha controvérsia entre música absoluta e música programática. Podemos ver plenamente na música programática uma precursora da música relacional. Por um lado, o poema sinfônico de Richard Strauss contém seis nomes de movimentos, nos quais seis conteúdos temáticos, ou seja, referências musicais, são dadas: 1. o herói / 2. o adversário do herói / 3. o companheiro do herói / 4. o herói Walstatt / 5. as obras de paz do herói / 6. o voo do mundo do herói e a perfeição. Por outro lado, esses motivos relacionados ao conteúdo estão em uma relação fixa com *Leitmotive* musicais reconhecíveis, que retêm seu significado narrativo - e, portanto, sua alteridade - ao longo de todo o poema sinfônico. O material extramusical com o qual Reinholdtsen compõe tem, contudo, uma qualidade multimídia e, respectivamente, também muito mais rica em informações do que a música programática de outrora. Nesse sentido, o movimento contrário à música absoluta, como o que hoje pode ser observado na Nova Música, também não é simplesmente um *update* da música programática para o século XXI. Em vez disso, a música relacional se desenvolve incorporando no conceito da música artística todas as relações concebíveis entre a música e aquilo que não é imediatamente som musical.

Além disso, em princípio, um paradigma artístico não se deixa descrever por uma única diferença condutora, mas, para isso, precisa-se pelo menos de uma diferença normativa e uma descritiva. Que isso até agora não tenha chamado ampla atenção, deve-se, antes de tudo, à grande autocompreensão com a qual a pergunta normativa foi respondida e imobilizada ao longo de todo o século vinte. De fato, foi uma resposta política da Guerra Fria que providenciou a pressão necessária para a conformidade: a arte abstrata puramente formal foi entendida como o epítome da liberdade e da democracia, enquanto a arte baseada no conteúdo, concreta e figurativa, era entendida como uma expressão de ditaduras totalitárias, pela qual o realismo socialista tinha uma imagem de inimigo confiável.

A confusão deliberada de Reinholdtsen com o Concerto para Piano de Cage e o coletivo chinês de compositores produz aqui a analogia correspondente. A música nova também seguiu o ideal de uma arte abstrata e formal e, portanto, aceitou a forma ideal da música absoluta, pela qual sempre houve uma preferência sobre a música programática - e primeiramente, sobre todos os formatos de música relacional. Mas no momento em que o progresso material da música se tornou cada vez mais fragmentado, e a imagem inimiga do socialismo real existente desapareceu como uma miragem por trás do horizonte da história mundial, o paradigma da música artística ocidental perdeu cada vez mais o seu apoio ontológico. O espaço de jogo para inovação da música artística situa-se, então, em uma música relacional, que opere em termos de teor estético.

Na medida em que a peça novamente *conta* – após o fim das grandes narrativas – uma grande história, o que *Teoria do Sujeito* realmente consegue é uma superação do pós-moderno estético. Isso é possível porque a estrutura narrativa do Concerto para piano se baseia não num conceito ilimitado, mas sim num conceito reflexivo de música. Não é apenas um vivaz pluralismo de estilos quando o Concerto para Piano de Cage, o *Heldenleben* de Strauss, *O Rio Amarelo*, a *Sexta Sonata para piano* de Ustwolskaja, a *Klavierstück IX* de Stockhausen, as composições para pianola de Nancarrow, o complexismo e a *musique concrète instrumentale* são citadas e adaptadas, mas antes tais referências estão sempre interligadas a um contexto concreto de reflexão e, a este respeito, ganham um sentido referente ao mundo da vida ou ao mundo relacionado.

Enquanto a vanguarda da Nova Música aposta numa permanente expansão dos conceitos musicais, que na cultura pós-moderna se transforma num campo de ação de possibilidades ilimitadas, mostra-se hoje uma terceira opção: a opção de uma música artística em si mesma reflexiva. Ela esgota todos os meios estético-musicais disponíveis, mas os vincula a conceitos concretos. Consequentemente, nem a música clássica, nem a Nova Música, e nem mesmo a música popular são exibidas ou parodiadas no Concerto para piano, mas inseridas e utilizadas em seu maior efeito

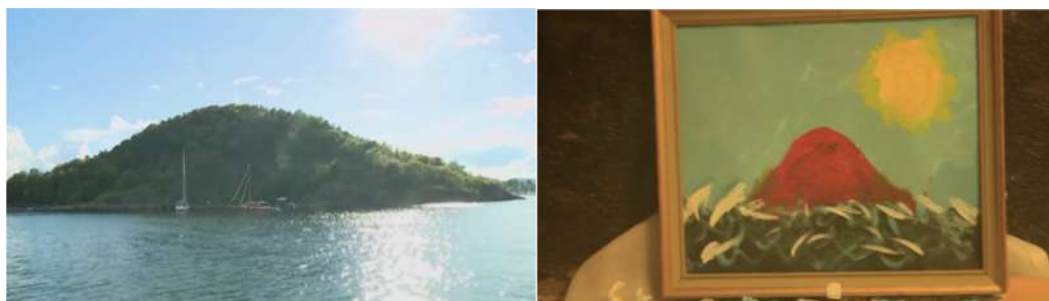
estético possível. A Filarmônica de Oslo não precisou sofrer de vanguarda, mas permitiu mostrar o que podia fazer.

Foi certamente um golpe de sorte, que Reinholdtsen precisasse cumprir com os rígidos limites de tempo que o trabalho com uma orquestra sinfônica traz consigo (onde cada minuto custa alguns milhares de Euros). Até agora, seus transbordantes *happenings* nunca chegaram ao fim, mas pereceram quando o compositor se exauriu completamente como intérprete no palco. O aparelho estético, para o qual foi cantada uma ária de aniquilamento, ironicamente ajudou a vanguarda a alcançar uma nova forma.

VI. Utopia

Theory of the Subject de Reinholdtsen não conta apenas uma última história sobre o gênero clássico do Concerto para piano. O Concerto para piano não é apenas música sobre música, que ao longo de uma hora reflete-se teatralmente sobre si mesma, mas ele possui também um teor, o qual vai além dos temas artísticos imanentes. No início da cena da ilha, é introduzida a linha de texto: “o grupo deixou o pântano [pós-moderno] e chegou à ilha para estabelecer a sua comuna utópica”. Além disso, um fragmento de texto da utopia de Thomas Morus é recitado, ou seja, é feita uma referência à utopia da sociedade. À medida que, durante a ária de aniquilamento, a câmera dá um zoom através da cabeça de Ellen Ugelvik, aparece como última imagem mental uma pequena pintura daquela ilha na qual a pianista, junto com os *Trolls*, queria fundar aquela comuna utópica.

Figura 10



A ilha de Utopia e sua imagem de recordação na cabeça da pianista.

Imediatamente após essa lampejante imagem de recordação, ressoa agora, em espelhamento ao conceito do prelúdio músico-conceitual, um poslúdio arcaico: todos os membros da orquestra sinfônica colocam seus instrumentos de lado e sopram em unísono em boquilhas de flautas doces, o que dá origem a um som de enxame micropolifônico de grande efeito sublime⁸. A grandiosa despedida evoca às origens – os instrumentos musicais mais antigos já encontrados são flautas de ossos com 35000 anos de idade⁹. Mas qual é a dimensão social ou política dessa mística cena final? À primeira vista, trata-se de uma diversão amargamente raivosa que ali o compositor se permite com a orquestra sinfônica – um “aniquilamento” ao pé da letra do aparelho orquestral, do qual a pianista cantava de modo saudosamente mortal sob o piano de cauda. Mas as implicações vão mais longe, é também uma metáfora congenial da igualdade! Mesmo a maestrina inclui-se como igual entre iguais na orquestra e toca numa boquilha de flauta. Deve-se entender isso como um regresso àquela sociedade utópica, na qual a divisão do trabalho está suspensa, como nas sociedades tribais pré-históricas de caçadores e coletores, sem sedentarismo e propriedade? Depois de aproximadamente 100 milhões de mortes, as quais foram deixadas como um dano colateral pela ideia do comunismo em sua tentativa bem intencionada de *se tornar prática* no século 20, a contragosto se querará pensar nessa direção.

Pode-se interpretar o arcaico concerto de apitos imediatamente como prenúncio de uma utopia, como um estado de natureza no qual todas as diferenças entre os homens são novamente suspensas. Naturalmente, uma interpretação política como essa é possível (assim como todas as interpretações são sempre *possíveis*), mas ela não é tão inteligente quanto a própria obra, isto é, ela não consegue captar sua complexidade imanente. Além disso, a função social da arte não é propagar atitudes políticas, pelo menos não nas democracias liberais. Pelo contrário, sua capacidade específica é reformatar as condições de possibilidade dos discursos políticos¹⁰.

Onde e como as pontas soltas de *Theory of the Subject* se conectam: o êxodo dos *Trolls* do pântano pós-moderno, o *happening* em uma *pequena-utopia* em frente a Oslo, a imagenzinha de memória pintada na cabeça da pianista, o livro homônimo de um confesso maoísta¹¹, as citações de Lenin e Che Guevara e a composição coletiva iniciada por Madame Mao? Quando levamos em consideração todas essas alusões simultaneamente e ouvimos seu matiz irônico, então torna-se realmente impossível ver na peça uma tomada de partido pela utopia social comunista. Reinholdtsen compõe

⁸ Sobre o sublime musical, especialmente sobre o sublime do grande número, ver: LEHMANN, Harry. *Gehaltsästhetik*. Eine Kunstphilosophie. Paderborn: W. Fink, 2016. p. 160.

⁹ LEHMANN, Harry. *Gehaltsästhetik*. Eine Kunstphilosophie. Paderborn: W. Fink, 2016. p. 110.

¹⁰ Cf. LEHMANN, Harry. Kunst und Kunstkritik in Zeiten politischer Polarisierung. Ein Kippmodell des politischen Raumes. In: *Merkur. Deutsche Zs. für europäisches Denken*, v. 853, pp. 5-21, junho de 2020.

¹¹ Sobre o relacionamento de Alain Badiou com o Maoísmo, ver uma entrevista com o filósofo: <https://www.versobooks.com/blogs/2033-alain-badiou-mao-thinks-in-an-almost-infinite-way>.

aqui com ideias, imagens, conceitos e filosofemas, assim como ele, de costume, também compõe com sons. Mas então, pergunta-se ainda mais: qual é o teor dessa composição de ideias?

A afirmação que *Theory of the Subject* de Reinholdtsen dá a entender é que o 'comunismo', como de costume, é um tema musical e teatralmente apropriado. Mas por que? A peça provoca essa pergunta, sem dar em seguida uma resposta ela mesma, o que de forma alguma é um defeito. Os conflitos históricos entre mundo e imagem do mundo são a matéria real da qual surge a arte. No entanto, apenas algumas poucas obras excepcionais conseguem sempre trazer essa contradição - que inevitavelmente está no ponto cego da opinião pública - em uma forma perceptível.

É apenas aqui que realmente se alcançou o ponto em que o Concerto para piano de Reinholdtsen deve não só ser analisado, mas também interpretado - onde a obra se refere, então, a percepções individuais, a experiências do mundo da vida, a imagens de mundo concorrentes e a debates públicos. Tais interpretações podem, mas não precisam estar de acordo com as intenções dos artistas ou compositores. Nesse sentido, eu interpretaria a dimensão política de *Theory of the Subject* não como uma profissão de fé ideológica, mas como expressão pictórica de uma profunda crise ideológica. Reinholdtsen encontra-se aqui em boa companhia, seu Concerto para piano torna transparente, de maneira semelhante, mais ou menos como fizeram os filmes de Thomas Vinterberg, *Die Kommune* (2016) ou *The Square* (2017) de Ruben Östlund, as aporias de uma visão de mundo que até agora não foram contestadas de modo amplo e cuja contestabilidade é, sobretudo, muito difícil transparecer.

A esquerda política - que se formou junto a um ideal universal de igualdade durante duzentos anos - reformulou a crítica social marxista de forma pós-estruturalista nas últimas décadas. Porém, ao que parece, nesse cenário teórico já não existem opções úteis para reagir adequadamente aos desafios políticos de hoje. Sobretudo, nisso se situa a motivação para o sucesso mundial dos partidos populistas nacionais. Em geral, pode-se presumir que aqui não se trata de uma questão política no sentido convencional, mas que isso é um sintoma de que a gramática ideológica das democracias liberais se tornou disfuncional em seu desenho teórico pós-moderno. Com Reinholdtsen, tenta-se escapar do pântano pós-moderno; viaja-se para Utopia para se fundar uma comuna; cita-se Lenin e Che Guevara e lê-se, ao fim, Badiou; perde-se a fé no progresso do material e incorpora-se no coletivo. Para citar o próprio compositor, a peça descreve "o status quo do mundo de hoje". Isso é exatamente o que ela é, a tão raramente encontrada 'verdade da arte'.

REFERÊNCIAS

BONDS, Mark. **Absolute Music**: The History of an Idea, Oxford 2014.

DAHLHAUS, Carl; EGGBRECHT, Hans. Was heißt ›Außermusikalisch‹?. In:
DAHLHAUS, Carl; EGGBRECHT, Hans. **Was ist Musik?**. Wilhelmshaven;
Noetzel: Heinrichshofen, pp. 55-78, 2001.

LEHMANN, Harry. **Die digitale Revolution der Musik**. Eine Musikphilosophie.
Mainz: Schott Music, 2012.

LEHMANN, Harry. **Gehaltsästhetik**. Eine Kunstphilosophie. Paderborn: W. Fink,
2016.

LEHMANN, Harry. Kunst und Kunstkritik in Zeiten politischer Polarisierung. Ein
Kippmodell des politischen Raumes. In: **Merkur. Deutsche Zs. für
europäisches Denken**, v. 853, pp. 5-21, junho de 2020.