



Diferenças entre as delimitações de música de concerto, música popular, e música *pop*, à luz da crítica ao conceito de “música séria”

Lucas Cassano¹

UNIRIO/PPGM

Mestrado

Processos Criativos em Música

lucasjcassano@gmail.com

Resumo: O presente artigo tem como objetivo explicar uma proposta de delimitação dos conceitos de música de concerto, música popular e música *pop*, a partir da crítica ao conceito de “música séria”, tomando como referencial teórico o conceito de competência musical de Blacking (1973), expandido por Thèberge (1995) e Grayck (2007), através da noção de capital cultural. Para a delimitação de tais práticas, tomou-se como metodologia o uso do referencial teórico do conceito de *som*, proposto por Delalande (2001), tanto quanto do de fonografia, como proposto por Brown (2000). O intuito é delimitar como essas três práticas soam de acordo com seus paradigmas, evitando valorá-las, já que esta valoração é o objeto de nossa crítica.

Palavras-chave: música de concerto; música popular; música *pop*; fonografia; hibridismo.

Differences between the delimitations of concert music, popular music, and pop music, and a critique of the concept of "serious music"

Abstract: This article aims to explain a proposal of delineation of the concepts of concert music, popular music and pop music, from the criticism of the concept of "serious music", taking as theoretical reference the concept of musical competence of Blacking (1973), expanded by Thèberge (1995) and Grayck (2007), through the notion of cultural capital. For the delineation of such practices, we took as methodology the use of the theoretical framework of the concept of sound, as proposed by Delalande (2001), as well as of phonography, as proposed by Brown (2000). The intention is to delineate how these three practices sound according to their paradigms, avoiding to value them, since this valuation is the object of our critique.

Keywords: concert music; popular music; pop music; phonography; hybridism.

1 Introdução

Este artigo busca delinear as definições do que enxergamos como três práticas musicais distintas: a música de concerto, a música popular, e a música *pop*, na sua relação com o escopo do meu projeto de mestrado, que aborda a relação plural (Haguette, 1991, p. 118) e híbrida destes fazeres musicais no contexto da prática de estúdio em casa (*homestudio*). Ao lidar com conceitos como estes, que tomam definições particulares de acordo com certos contextos, precisaremos estabelecer as bases de uma compreensão comum através de recortes

¹ Lucas Jaques Nacur Cassano. Orientador: Alexandre Sperandéo Fenerich. Agência de fomento: CNPq.

e definições do que pretendemos discutir, e, para tal, intentaremos como metodologia debatê-los à luz da crítica à noção de “música séria”, a partir da consideração dos conceitos de capital cultural e competência musical, partindo da premissa que encarar uma manifestação musical como “séria” ou não pode estabelecer distorções acerca de como estas práticas são vistas e abordadas umas perante as outras, e perante a sociedade.

A discussão das práticas de estúdio em casa, no contexto do meu projeto de mestrado, tanto as contemporâneas quanto as de décadas anteriores, dá-se tomando como estudo de caso a composição, produção e pós-produção de músicas autorais tomadas como base da pesquisa. Como as composições deste projeto são terreno híbrido, no qual as práticas supracitadas se interseccionam, visaremos apresentar neste artigo uma introdução à sua delimitação (no que concerne as necessidades específicas deste trabalho), o que pode apresentar, por fim, as bases para um início de uma definição mais objetiva aplicável também a outros cenários.

2 Música de concerto versus música popular

Não poderia carecer iniciar nossa abordagem considerando a visão de Adorno, que, ainda que extremamente datada – embora ainda amparada por certas linhas de pensamento contemporâneas como em Boulez (1995, p. 139 e 1963, p. 33) e Florivaldo Menezes (1987, p. 27-28) -, apresenta importante panorama histórico acerca da discussão, ao estabelecer uma distinção entre “música séria” (*serious music*) e música popular, atribuindo à última a característica da estandartização. O que quer dizer, a música popular como sendo produto das necessidades burguesas e capitalistas de enquadramento nas cadeias de produção, e, logo, baseada em modelos rígidos, isto é, formas pré-definidas pelos moldes padronizados de consumo capitalistas – um exemplo, seria o molde composicional de canções populares em 32 compassos. Adorno afirma que a estandartização na música popular induz o ouvinte a prestar atenção a partes individuais e não ao todo das peças musicais, atribuindo o inverso à “música séria” (ADORNO, 2002, p. 439), além afirmar que a razão pela qual a música popular se mantém viva entre as massas² é o fato de reforçar e se basear na distração e na desatenção (ADORNO, 2002, p. 458), isto porque seria fruto de padrões estandartizados considerados por ele como de “fácil acepção”.

² É importante frisar que “massas” é o termo que o próprio Adorno usa em sua crítica, e que o entendemos como intrinsecamente ligado ao seu pensamento naquele momento.

Podemos evidenciar esse desabono do popular não somente por Adorno, mas também através da observação, por um lado, de figuras como Mário de Andrade e Bartók, que tendem a propor uma hierarquia entre a música de concerto e as fontes populares (ÁLVARES-PALENCIA, 2020, p. 31-33, e CONTIER, 1994, p. 33), e, por outro, pela escola serialista integral capitaneada por Boulez (vide referências do parágrafo anterior).

Uma resistência no âmbito da música de concerto a essas linhas de pensamento pôde ser encontrada no pensamento associado às práticas eletroacústicas, primeiramente em Schaeffer, igualmente alvo da crítica serialista, e, mais atualmente em pensadores como Wishart, que, em contrapartida, considera o estruturalismo do serialismo integral como nada menos que uma estrutura rígida e não dinâmica (WISHART, 1996, p. 41), conclusão a qual também o próprio Adorno chegou em 1956 (BAGGIO, 2014, p. 5).

A influência de Bartók e Mário de Andrade, por um lado, e de Adorno e Boulez, por outro, expressam clara tendência de as supostas “artes sérias” enxergarem a cultura popular como “a outra”, tendência que Born expressou exemplarmente na relação de institucionalização de poder do IRCAM, através de um mecanismo de negação de tudo o que é “popular” (BORN, 1995, p. 38).

Um caminho para uma visão mais lúcida é indicado, por um lado, por John Blacking (1973), e por outro, por Theodore Grayck (2007). Se o primeiro aponta que a definição acerca do que se considera competência musical – isto é, aquilo atribuído como “bom”, ou seja, o objeto de pretensão de posse de uma suposta “música séria” - é relativo em cada cultura ou a cada manifestação musical ou artística (BLACKING, 1973, p. 34-35) – o que Delalande corrobora através do que chama de hierarquia de pertinências (DELALANDE, 2001, p. 24-26) -, Grayck dá um passo ainda a mais, ao se indagar:

Tomada como verdade, a divisão entre alto e baixo - entre sério e popular - sugere que cada campo opera de acordo com normas distintas (...) por que alguém pensaria que as composições sinfônicas de Beethoven deveriam ser avaliadas de acordo com padrões apropriados para a improvisação do jazz, ou vice-versa? (GRAYCK, 2007, p. 2)³

Trazendo ainda mais à frente o conceito introduzido por Blacking, Thèberge, citando-o, considera irrelevantes os parâmetros de performance técnico-instrumental – a saber, domínio da técnica de performance (em outras palavras, virtuosismo instrumental), ou domínio

³ Tradução própria. No original: “Taken at face value, the divide between high and low – between serious and popular – suggests that each field operates according to distinct norms (...) why would anyone think that Beethoven’s symphonic compositions should be evaluated according to standards appropriate for jazz improvisation, or vice-versa?”

técnico de ferramentas composicionais, preferencialmente as associadas às práticas de concerto - como fatores de medida de competência musical, atribuindo, outrossim, esta competência ao fenômeno da escuta estruturada ou criativa (THÈBERGE, 1995, p. 106).

Querer atribuir, portanto, ordem de valoração e comparação entre as tradições musicais de concerto e as populares, é em si um equívoco ontológico, pois é ignorar que os atributos que lhe constituem baseiam-se em desenvolvimentos históricos inteiramente diferentes e particulares, e focados em questões composicionais e estruturais não necessariamente coincidentes – e, a bem da verdade, *geralmente* não coincidentes.

O que nos coloca frente à questão de que, perante estes saberes inteiramente distintos – tanto quanto perante a qualquer saber em si, de qualquer cultura – exige-se, mandatoriamente, para que haja seu entendimento, que se detenha o conhecimento do seu capital cultural particular (GRAYCK, 2007, p. 126). E, como de ninguém seria exigido que *tivesse* que necessariamente querer compreender certo capital cultural – porque fugiria a qualquer razoabilidade -, vê-se tratar-se de vaidade qualquer discussão que busque defender uma música como “séria” e detentora de um saber “superior” a outro, ou de um saber “necessário”.

Se, por um lado, Grayck demonstra lucidez na análise entre as duas práticas, quando define música popular peca pela simplificação, ao afirmar que se trata de “(...) música acessível. Cada vez mais, isso significa música que se destina a ser comercialmente lucrativa como produto.” (GRAYCK, 2007, p. 7), mas conclui logo adiante que ela “(...) designa o que os filósofos chamam de um conceito aberto. Ninguém espera critérios precisos para usar o termo, e seu escopo de aplicação continua a se expandir e a contrair” (GRAYCK, 2007, p.8)⁴. Chandler, igualmente, acaba por se aproximar, embora de forma não tão reducionista, de Adorno, ao afirmar que “popular (...) é qualquer música, arte ou mídia criada para consumo por um grande número populacional e não a elite para a qual a maioria dos idiomas clássicos são destinados.” (CHANDLER, 2012, p.1).⁵

Como nenhum consenso na comunidade acadêmica conseguiu-se obter com vistas a estas definições, e, como certas definições influentes expressam, mesmo atualmente, vieses que buscam, direta ou indiretamente, afirmar uma superioridade da tradição de concerto

⁴ Tradução própria. No original, ambas as citações: “(...) accessible music. Increasingly, that means music that is intended to be commercially profitable as a product.” (Grayck, 2007, p. 7); e “(...) designates what philosophers call an open concept. No one expects precise criteria for using the phrase, and its scope of application continues to expand and contract” (p.8).

⁵ Tradução própria. No original: “popular (...) is any music, art, or media created for consumption by large numbers of the population rather than the elite at whom most classical idioms are aimed.”

européia, optaremos por não tomar delimitações definitórias, e outrossim, delinearemos características que, *para o presente trabalho*, sirvam como orientação organizacional, podendo, futuramente, apontar para uma proposta de definição mais universalizante.

Assim, consideraremos como música popular a tradição instrumental e vocal que, *não sendo um estilo fundamentalmente fonográfico* - isto é, dependente das tecnologias de gravação para sua criação e existência -, contenha inspirações e expressões paradigmáticas dos gêneros regionais, e/ou populares urbanos. Poderíamos dizer, ilustrativamente, que, dentro deste recorte, gêneros como o tango brasileiro, a seresta e cantigas regionais brasileiras seriam considerados como música popular.

Mesmo que certas categorias de músicas aparentemente possam ser enquadráveis na definição acima, há certos gêneros urbanos que, por mais que sejam de fato práticas de música popular, não podem a elas pertencer de maneira estrita. Um exemplo emblemático é o do *jazz*. Por mais que comungue de aspectos como o apreço pela performance ao vivo e à rítmica baseada na noção de claves, apresenta indispensável influência fonográfica ao depender do estudo de performances através de gravações para a transmissão de sua tradição de estudos de improvisação. Delalande ilustra bem este caso quando afirma a importância do fonógrafo para Charlie Parker, central para seu estudo de improvisação a partir da escuta de outros jazzistas (DELALANDE, 2001, p. 52). A mesma ilustração vale para Pixinguinha e seu conjunto dos Oito Batutas (BESSA, 2005, p. 104-108).

Tomaremos, por sua vez, como música de concerto, aquela baseada diretamente na prática de música instrumental e vocal de concerto advindas das tradições europeias *acústicas* que remontam desde a música eclesiástica da Idade Média até o modernismo ocidental, passando pelos períodos barroco, clássico e romântico. Isto quer dizer que quaisquer peças instrumentais não fonográficas de concerto europeias ou de influência europeia dentro dos períodos listados, e que se conformem dentro do ritual de apresentação particular das salas de concerto, serão então consideradas como *música de concerto*.⁶

Necessário é, brevemente, criar um hiato com intuito de expressar que quaisquer pretensões de intentar estabelecer termos que expressem com acuidade a prática da música de tradição europeia não integram os objetivos deste trabalho, sem que, contudo, não deixemos de reconhecer tratar-se de uma problemática os termos atualmente empregados. Vemos que são de corrente uso: “música erudita”, “música séria” e “música de concerto”. E ainda, “música

⁶ Sabemos que a música eletroacústica está inserida neste ritual particular de concerto, mas adotaremos uma outra subdivisão para a eletroacústica dentro da nossa linha de estudos.

clássica”, termo este ainda mais dúbio e controverso, por poder ter tanto a acepção de representar a tradição como um todo, quanto o recorte histórico do período do classicismo. Entendemos que o termo mais neutro, e, logo, mais adequado, é o de “música de concerto”, que, ainda assim, poderia incorrer em dubiedades, já que, certos gêneros de música popular passaram também a ocupar com o tempo o lugar da sala de concerto. Contemporaneamente, isto pode se ilustrar através de exemplos como os de Caetano Veloso, Cesária Évora, em conjuntos como Buena Vista Social Clube, tanto quanto em instrumentistas como Hamilton de Holanda e Yamandu Costa, que, pela sua prática, parecem gerar uma noção supostamente bem aceita de que sua música possui certa “erudição”.

Aliás, é muito interesse a percepção de que o popular, na medida em que perde lugar para novas “modas” e práticas, com o tempo tende a ocupar socialmente o lugar eruditizado de música que necessita ser preservada, além de música tradicional, em contraposição a práticas populares de voga mais recente, que tendem a ser vistas com maior ceticismo (GRAYCK, 2007, p. 7). Isto se ilustra com facilidade a partir da consideração de gêneros de música popular brasileira do séc. XIX, sobretudo o maxixe e o lundu, que, com o tempo - sobretudo a partir de seu disfarce como tango brasileiro – passaram a ocupar o lugar da música para salões e, posteriormente, da sala de concerto, com representação sobretudo em Francisca Gonzaga e Ernesto Nazareth (TINHORÃO, 1978, p. 97-101).

Quaisquer músicas que misturem as formas de ritual de apresentação destes dois universos que explicamos acima, e que contenham características de gênero paradigmáticas misturadas, serão consideradas *formatos híbridos*. É importante fazer-se notar que, segundo essa subdivisão que propusemos para o presente trabalho, não estamos considerando a eletroacústica – tanto quanto *qualquer música fonográfica* – como música de concerto, muito embora poderíamos dizer que ela se enquadre dentro de uma tradição de *música fonográfica de concerto*.

3 Pop versus popular

A consideração, dentro do recorte deste trabalho, de que a música popular está “fora” da fonografia, pressupõe a visão de que o que consideramos *pop* é algo *fundamentalmente fonográfico* (WARNER, 2003), ou seja, produto das tecnologias de gravações, e delas dependentes; e, ainda mais, pressupõe uma dicotomia entre música popular e música *pop*, que pretendemos debater.

Falar de *pop* é necessariamente falar do surgimento da tecnologia de gravação, que, em seus primórdios, evoluiu do fonógrafo de Edison até a introdução dos *LPs* - primeiro os de 78 rpm, depois os de 33 rpm -, e depois, da estereofonia, até o desenvolvimento do recurso do *punch in*⁷, culminando na criação da gravação multipista nos anos 60 (GUASTAVINO, LAVOIE e PRAS, 2013, p. 613-614). Evidentemente que a expansão desta tecnologia – com a possibilidade de uso de mais de 4 canais simultâneos -, e, bem posteriormente, a expansão para o digital, marcaram etapas cruciais do desenvolvimento do *pop* e de suas múltiplas fases, mas o seu marco mais importante encontra-se no momento do surgimento da tecnologia multipista, que institucionalizou práticas de estúdio como *overdubbing*⁸, além de marcar um ponto de “não retorno” à forma anterior de se fazer música (ao menos de forma ampla, considerando-se a indústria fonográfica).

Algumas considerações acerca da fonografia precisam ser feitas, e a primeira delas é a constatação de que ela deu origem a um novo marco temporal, a partir do qual a música tomou rumos que, ausente esta tecnologia, jamais poderiam ser antevistos, por sua extrema particularidade. O marco anterior, que foi o surgimento da escrita musical na Idade Média, também inaugurou práticas muito paradigmáticas - se consideradas as a ela antecedentes -, consequentes do desenvolvimento de elementos oriundos da visualidade da partitura – entre elas: a polifonia, o desenvolvimento da harmonia a partir do estudo da música coral, e o desenvolvimento de modos de estrutura que hoje denominamos formas clássicas -, e formaram um arco temporal duradouro de saberes musicais dentro da tradição de concerto europeia. Ambos os marcos comungam entre si o fato de agirem sobre a reprodutibilidade musical, seja através da releitura – por meio da partitura -, seja através da resscuta mediante a reprodução mecânica – por meio da gravação (DELALANDE, 2001, p. 32-33).

Os mecanismos que tornam uma obra de arte reprodutível, por seu turno, passam a criar, pouco a pouco, uma necessidade de que a obra de arte *continue sendo reprodutível*, e esta passa a ser “cada vez mais a reprodução de *uma obra de arte criada para ser reproduzida*”. (BENJAMIN, 1969, p. 171). Como consequência, surge uma *indústria fonográfica* (e também uma audiovisual), e a música – então submetida a uma nova lógica tecnológica industrial -, passa a tender gradualmente mais e mais à fonografia – se considerarmos uma curva do tempo,

⁷ Consistia em gravar diretamente por cima de gravações pré-existentes, sem que fosse criado outro canal de áudio para isso. Recurso feito famoso pelas experimentações fonográficas de Les Paul.

⁸ Recurso similar ao *punch in*, com a diferença de que o *overdubbing* é feito utilizando diferentes canais, o que permite isolamento total de cada camada de som presente em cada canal separado, e, consequentemente, sua manipulação mais livre.

inclusive do tempo futuro -, através da pressão imposta direta ou indiretamente pela institucionalização e naturalização desta própria indústria enquanto padrão predominante de consumo, fenômeno observável de maneira ampla na música *pop*. Este processo se acentua, contemporaneamente, através da consolidação das cadeias de distribuição musical através das plataformas de *streaming*, paradigmáticas da forma atual de consumo de gravações no domínio digital (SPILKER e COLBJORNSSEN, 2020, p. 1.212-1.215).

A segunda consideração é centrada no conceito de Delalande de *som*, que o define de duas formas: uma significando *como soa*; a outra representando as práticas de gravação e produção para o disco e o rádio (DELALANDE, 2001, p. 61-63). Com isso, pretendemos nos perguntar: como a música *pop* soa? E o que a difere de outras práticas musicais, e, sobretudo, o que a difere de nossa demarcação de música popular? É extremamente interessante que parte desta resposta já esteja contida no interior mesmo da própria formulação de Delalande, já que, sendo uma música fonográfica por definição, a música *pop* acaba sendo produzida, naturalmente, para o consumo *através dos meios fonográficos* (o disco e o rádio, e, mais tarde, também para o domínio digital), sendo uma prática que se altera com a própria evolução dos meios reprodutíveis (WARNER, 2003, p. 11).

Por fim, a terceira consideração, abrange a necessidade de delimitações das fronteiras do que consideraremos *pop*, sobretudo na sua diferenciação ou não com seu gênero irmão, o *rock*. É claro que adentramos um terreno indefinível pela falta de consenso, e cabemos, portanto, adotar uma definição que contribua com os objetivos do que queremos explicitar. Fato é que muitos músicos adotarão definições pessoais, seja de diferenciação, seja de aproximação de ambos, e, no nosso caso, consideraremos o *pop* como um termo guarda-chuva que engloba todas as práticas fonográficas por definição que sejam uma expressão, ou melhor dizendo, um *encontro entre a música popular e a fonografia*.⁹ E esta consideração justifica-se no nosso entendimento da importância de tomar o fenômeno fonográfico popular geral – seja ele *rock*, seja ele *hip-hop*, seja ele MPB, seja ele *funk* carioca, para restringir-nos a poucas enumerações - a partir de uma macro visão panorâmica.

A conceituação de obras de fonografia estabelecida por Brown, por sua vez, nos ajudará a compreender a forma como tais influências operam dentro da música *pop*. Define o autor como características de obras de fonografia (BROWN, 2000, p. 363) a ausência de

⁹ Compreendemos que o termo *pop* não expressa de forma incontestável e clara a categoria de práticas fonográficas que sejam uma expressão do encontro entre a música popular e a fonografia. É dos objetivos da pesquisa em andamento delimitar melhor um termo que expresse esta categoria. Sabemos que o termo *pop* pode se confundir com a “cultura *pop*” e a música mais especificamente ligada a essa cultura. *Pop*, na acepção que estamos lhe atribuindo, **não** se refere exclusivamente a essa cultura.

variações de interpretação (como haveria em performances ao vivo), esperando-se que no *playback* seja ouvido exatamente a mesma coisa, em todas as suas reproduções; a criação a partir do uso de equipamentos de gravação com um intuito intrinsecamente estético, e não por necessidades documentais extrínsecas, podendo estar contidos trechos de performances musicais ou mistura de trechos de performances pré-gravadas, a partir de manipulação em estúdio; e não sujeição à performance, e sim *somente* ao *playback*, o que significa dizer que obras de fonografia são *fono-acessíveis*.

Evidentemente que nesta delimitação de Brown estão enquadradas quaisquer músicas fonográficas, incluindo a eletroacústica.

Assim, colocamo-nos novamente perante a questão do som, e, expandindo nossa delimitação, poderemos afirmar o som da música *pop* dentro do terreno das *obras de fonografia*, *através do qual* seu componente popular se expressa. É assim que veremos que o que aqui demarcamos como música popular e música *pop* comungam muitas vezes das mesmas temáticas e/ou materiais, muito embora a expressão fonográfica coloque a música *pop* tanto em uma esfera mais urbana e global, quanto em outra mais eletrônica e/ou sintética, se comparada com esta outra.

O terreno fonográfico, por seu turno, coloca-nos questões interessantes relativas ao entrecruzar da composição, performance e tecnologia. Poderíamos, em outras palavras, expressar a questão através do surgimento da figura do compositor-intérprete e do compositor-produtor, ou ainda, do compositor-engenheiro de som.

Les Paul definitivamente consubstanciou desde os primórdios dos anos 50 o espírito do compositor-intérprete, através da exploração da técnica do *punch in* – também referida por Thèberge como *sound-on-sound* (1989, p. 105) -, ou melhor dizendo, do controle de sua performance dentro do domínio analógico, e da mediação da composição *pela esfera do tocar*. Isto quer dizer que esta abordagem abriu as portas para a presença da esfera das práticas que escapam à notação no papel como definidoras de um *som* – no sentido delalandiano -, contendo em si de forma central conteúdos específicos da esfera do músico instrumentista prático, notadamente do *músico instrumentista de estúdio*, nova classe profissional então formada. O uso desta técnica, quando do encontro com a gravação multipista, deu origem, em última instância, à prática de *overdubbing*, que em definitivo moldou o som da música *pop* a partir dos anos 60. Isto é importante na consideração de que esta técnica está presente atualmente de forma majoritária nas músicas submetidas à lógica da indústria fonográfica, sobretudo se

consideramos que a digitalização da tecnologia permite um uso mais acessibilizado do *overdubbing*.

Se nos reconectarmos com nossa crítica à presunção vanguardista de auto intitulação enquanto “música séria”, poderemos observar que o fenômeno do compositor-intérprete oferece soluções importantes para o paradigma herdado por tal escola, e muito bem expresso por Wishart, quando este diz:

Nos casos mais extremos, a música é vista como um fenômeno essencialmente abstrato e a experiência sonora de importância essencialmente secundária. Mais comumente a partitura é vista como normativa na experiência musical. (WISHART, 1996, p. 35)¹⁰

Esta divisão, por sua vez, entre o fenômeno abstrato – a partitura – e o fenômeno concreto – o tocar e/ou o som em si – acaba por conduzir à divisão entre compositor e intérprete, e à perda, se levada às últimas consequências, do componente gestual intuitivo na música, e, segundo Wishart, à condução ao formalismo rígido (WISHART, 1996, p. 35).

O que nos leva à consideração da tríade compositor-produtor-engenheiro de som. Fenômeno observável, do ponto de vista da indústria fonográfica *pop*, nas contribuições tanto de produtores musicais reconhecidos, como: Phil Spector e Quincy Jones, nos EUA; George Martin, no Reino Unido; e Liminha, no Brasil -, como, do ponto de vista da eletroacústica, em uma muito inovadora leva de compositores e compositoras capitaneados pelo experimentalismo schaefferiano.

Se mesmo a tradição antiga de concerto europeia encontrou na fonografia respaldo não somente técnico, mas estético, em figuras como Glenn Gould e Stokowski, que fizeram amplo uso de recursos fonográficos para manipulação de suas gravações (THÈBERGE, 1986, p. 116, e GUASTAVINO, LAVOIE, e PRAS, 2013, p. 614), na música *pop* veremos que, pelo seu teor fundamentalmente fonográfico, a centralidade da figura dos compositores será calibrada para horizontalizar, em termos de relevância com vistas ao produto fonográfico final, estas duas figuras supracitadas – a do produtor e a do engenheiro de áudio -, como em outros fazeres musicais jamais se fez.

Veremos também que, no domínio da música *pop*, justamente por esta integrar uma cadeia de produção industrial, a figura do produtor ou produtora - ou melhor dizendo, das diversas categorias de produtores - passa a assumir um papel importante de *executores* da obra,

¹⁰ Tradução própria. No original: “In the most extreme cases, music is viewed as an essentially abstract phenomenon and the sound experience of essentially secondary importance. More commonly the score is seen as normative on the musical experience.” (WISHART, 1996, p. 35)

em substituição ao paradigma antigo em que compositores se encarregavam da criação de uma partitura, cuja execução se circunscreveria futuramente ao encargo de músicos intérpretes. Esta execução dos produtores no *pop* pode inclusive passar a assumir domínio estético em que o produtor potencialmente pode se tornar um *autor*, abrindo rumos de interessantes discussões no que concerne a autoria da produção musical no *pop*.

4 Conclusões

O paradigma da delimitação do conceito de “música séria” contraria a importante visão de que cada prática musical encontra nas suas próprias competências - constituintes estas das bases de seu capital cultural específico -, os parâmetros importantes para a sua delimitação. Portanto, pensar qualquer divisão que induza à valoração comparativa entre fazeres musicais, acaba por incorrer em uma frustração da própria ontologia musical.

A partir desta consideração, pudemos estabelecer uma consideração e delimitação das práticas do que chamamos música de concerto, música popular e música *pop*, sem buscar estabelecer ordem de valor entre elas, e sim as bases para uma composição musical aberta ao pluralismo. Assim, estabelecemos uma delimitação que encara a música de concerto como uma prática europeia não fonográfica surgida na Idade Média, o que se aproxima, por um lado, do nosso recorte da música popular, no que ambas possuem formatos *acústicos*, mas diferencia-se, por outro, no seu modo de apresentação e nos seus modos de composição. Delineamos então, a partir do conceito de obras de fonografia, a música *pop* como uma prática fonográfica, através da qual a influência da música popular se expressa. E estabelecemos que, finalmente, quaisquer misturas entre estas práticas, serão tratadas como modelos híbridos composicionais.

Referências

- ADORNO, Theodor. **Essays on Music**. University of California Press. 2002.
- ÁLVAREZ-PALENCIA, H-S. Carmen. **Música Popular Y Béla Bartók: Un Análisis A Través De Sus Escritos**. Revista AV Notas, nº 10. 2020.
- BAGGIO, Igor. **Breves considerações sobre o diagnóstico adorniano a respeito do envelhecimento da Nova Música**. Anais do XXIV Congresso da ANPPOM. 2014.
- BENJAMIN, Walter. **A Obra de Arte da Era de Sua Reprodutibilidade Técnica**. Rio de Janeiro: Abril Cultural. 1969.
- BESSA, A. Virgínia. **“Um bocadinho de cada coisa”: trajetória e obra de Pixinguinha. História e Música Popular no Brasil dos anos 20 e 30**. São Paulo: Universidade de São Paulo. 2005.
- BLACKING, John. **How Musical Is Man**. 6ª edição. University Of Washington Press. 1973.

- BROWN, B. Lee. **Phonography, Rock Record, and the Ontology of Recorded Music**. Ohio: Journal of Aesthetics and Art Criticism. 2000.
- BORN, Georgina. **Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez, and Institutionalization of The Musical Avant-Garde**. University of California Press. 1995.
- BOULEZ, Pierre. **Apontamentos de Aprendiz**. São Paulo: Editora Perspectiva. 1995.
- BOULEZ, Pierre. **Penser La Musique Aujourd'hui**. Paris: Gallimard. 1963.
- CHANDLER, Yuell E. IV. **Opera and the Modern Culture of Film: The Genesis of Cinemopera, its Intertextuality and Expansion of Operatic Source Material**. University of Kentucky. 2012.
- CONTIER, D. Arnaldo. **Mário de Andrade e Música Brasileira**. São Paulo: Revista Música, n. 5, n. 1: 33 – 47. 1994.
- DELALANDE, François. **Le Son Des Musiques: Entre Technologie Et Esthétique**. Paris: INA-Buchet/Chastel. 2001.
- GUASTAVINO, Catherine, LAVOIE, Maryse e PRAS, Amandine. **The Impact of Technological Advances on Recording Studio Practices**. Journal of The American Society for Information Science and Technology. 2013.
- GRAYCK, Theodore. **Listening To Popular Music: Or, How I Learned To Stop Worrying And Love Led Zeppelin**. Michigan: The University of Michigan Press. 2007.
- HAGUETTE, André. **Ecletismo e Pluralismo**. Fortaleza: Educação em Debate. 1991.
- MENEZES, F. Florivaldo. **Apoteose de Schoenberg: Ensaio Sobre os Arquétipos da Harmonia Contemporânea**. São Paulo: Nova Stella, Editora da Universidade de São Paulo. 1987.
- SPIPKER, S. Hendrik e COLBJØRNSSEN, Terje. **The dimensions of streaming: toward a typology of an evolving concept**. Media, Culture & Society 2020, Vol. 42 (7-8).
- THÈBERGE, Paul. **Counterpoint: Glenn Gould and Marshall McLuhan**. Canadian Journal of Political and Social Theory, Volume X, N° 1-2, 1986.
- THÈBERGE, Paul. **The Act Of Listening In The Age Of Digital Instruments**. Public Journal, Vol 11: Througput, 1995.
- THÈBERGE, Paul. **The 'Sound' Of Music: Technological Rationalization and The Production Of Popular Music**. New Formations, Number 8, 1989.
- TINHORÃO, R. José. **Pequena História da Música Popular**. São Paulo: Círculo do Livro, 1978.
- WARNER, Timothy. **Pop Music, Technology and Creativity: Trevor Horn And The Digital Revolution**. Routledge. 2003.
- WISHART, Trevor. **On Sonic Art**. Amsterdam: Overseas Publishers Association. 1996.