

## 1 HISTÓRIA DA MÚSICA — PROBLEMAS E FONTES

A história é provavelmente o mais complexo dos estudos. Para melhor digestão dividimo-la em vários constituintes e destacamos história política ou social, econômica ou militar; pensamos em história da arte ou da ciência, da literatura ou da música. Contudo, tão logo o estudioso se aplica a qualquer dessas seções muito bem delimitadas do assunto, percebe não poder apreendê-lo completamente sem referência a pelo menos algumas das demais. Poderemos, acaso, compreender o desenvolvimento do comércio e da indústria depois da Reforma sem algum conhecimento sobre a atitude revolucionária quanto ao dinheiro, assumida a partir da Reforma, e que possibilitou o progresso do capitalismo ao afastar grande parte do estigma da usura? Só podemos compreender a história da ascensão e queda de Napoleão fazendo referência, entre outras coisas, ao poderio industrial, e portanto financeiro, da Inglaterra.

A história, por mais que a dividamos em departamentos, tende sempre a tornar-se um estudo uno, com fronteiras extremamente vagas em virtude da sua vasta abrangência. Afinal, ela é o registro das atividades humanas em geral, e estas são necessariamente interdependentes; e como se sobrepõem, as inevitáveis setorizações são forçosamente falseadoras.

A história da música é, antes de tudo, parte do vasto e incontável complexo que é a história; por sua vez ela pode também ser dividida em departamentos próprios: harmonia, forma e tessitura. É claro que a história dos instrumentos está inextricavelmente relacionada com isso, porque uma história das formas implica o modo pelo qual os vários instrumentos foram utilizados em diferentes épocas, isoladamente ou em conjunto. A história das várias organizações musicais — orquestras, coros, óperas — e a história dos seus patrocinadores, desde imperadores, arquiducos e eleitores até o público em geral de hoje, que compra ou não ingressos, tudo contribui para a história da música. A música só pode existir na sociedade; não pode existir, como também não o pode uma peça, meramente como página impressa, pois ambas pressupõem executantes e ouvintes. Está, pois, aberta a todas as influências que a sociedade pode exercer, bem como às mudanças nas crenças, hábitos e costumes sociais.

Tendemos a chamar de “história da música” a descrição dos estilos musicais e sua evolução. No nível mais elementar, esse histórico é feito a partir da história pressuposta, possível de deduzir-se das biografias dos compositores, que mostram como A está relacionado com D, F e H por sua

influência sobre B, que por sua vez influenciou D, e exerceu influência sobre C e E, os quais vieram a influenciar F e G, cuja influência foi fator decisivo na evolução de H.

[Não passa de história conjectural, pois simplifica um todo vasto e complexo até tornar-se tão-somente uma cadeia evolutiva que se estende através de uma série de relacionamentos e decisões pessoais. Cria uma sucessão, quando não uma hierarquia, de compositores de cujas atividades individuais toda a estrutura da música ocidental fica dependente.] Não aparecem compositores de segunda plana, cuja obra teve imensa importância e portanto enorme influência no passado, a quem Tovey descartou um tanto condescendentemente como "Figuras Históricas Interessantes". A hierarquia de músicos vitorianos como, por exemplo, o Rev. W.H. Haweis, que escreveu historicamente, dá pouco ou nenhum espaço a eles. O padrão estabelecido nas mentes dos historiadores não precisa de outros Bachs além de Johann Sebastian, de modo que Carl Philipp Emanuel Bach, que fez mais do que ninguém para estabelecer a forma de sonata, e Johann Christian Bach, uma das influências formativas na evolução de Mozart, parece não terem importância para eles.

As limitações de tal enfoque para o desenvolvimento da música são bastante óbvias. A variedade de influências exercidas na música de Mozart, muitas das quais relativamente insignificantes, em nada contribui para explicar um estilo que revela a sua personalidade própria através de uma síntese tão vasta como a conseguida por Mozart; cria suas próprias imprecisões, sugerindo que um gênio da grandeza de Schütz deve ter significado alguma coisa para Bach só porque viveu antes de Bach, embora o único possível contato entre ele e a música de Schütz se limitasse à possibilidade de que Bach, como corista de Lüneburg, tivesse cantado alguma das poucas obras de Schütz da coletânea da biblioteca da *Michaeliskirche*, e despreza o fato óbvio e perfeitamente perceptível de que nada escrito por Bach se assemelha no mínimo à música de Schütz.

Procurar a influência de grandes compositores sobre a obra de todos os demais grandes compositores é ver Berlioz como um megalomaniaco singular. Os seus escritos tornam patente que ele adorava as sinfonias de Beethoven e que era entusiasta das óperas de Mozart e Weber, assim como de compositores como Spontini — ídolo cujos pés provavelmente admitamos serem de barro sem ouvir a sua música. Mas o "nivesco, babilônico", fantástico Berlioz da *Sinfonia fantástica*, do *Réquiem*, *Sinfonia fúnebre e triunfal* e *Te Deum*, nada tem a ver com qualquer dos seus deuses musicais quanto à demanda de vastas forças e efeitos sensacionais. Essa música enquadra-se numa tradição francesa definida mas desprezada, herdada da música pública e cerimonial da Revolução Francesa, que por sua vez descendia da música cerimonial palaciana da época de Luís XIV.

cf. Bidie (L.M.)

cf. Berlioz (L.M.)

Quanto a isso é de duvidar que algum compositor jamais tenha exercido influência mais poderosa na história da música que Muzio Clementi, que praticamente criou o estilo pianístico que Beethoven desenvolveu.

Se, pois, não podemos criar uma história da música apenas a partir da biografia dos compositores, também não o podemos fazer simplesmente ampliando o campo de estudo pela inclusão de todos os compositores cujas obras tenham sobrevivido. A diferença entre o estilo pianístico de Haydn e Mozart e o de Beethoven não se deve só a ter havido Clementi, por exemplo, e ter ele escrito uma sonata para piano que proporcionou o plano para a *Sonata patética* de Beethoven. O estilo pianístico de Beethoven, que descende de Clementi, é muito mais rico que o de Mozart e Haydn em efeitos *sostenuto* e *legato*, impossíveis nos instrumentos conhecidos de Haydn e Mozart. A criação de instrumentos de pistom em inícios do século XIX, assim como o fato de Beethoven ter levado o trombone da igreja para a sala de concerto, tiveram importante influência no modo como os compositores trataram a orquestra. Sem um piano de ceppo metálico e escape duplo, a técnica que possibilitou os fatos estilísticos de Liszt não teria acontecido.

Entretanto, uma história coerente dos estilos musicais é não apenas possível como veio a ser o modo adotado de historiar e explicar a evolução da arte. Histórias como essa proliferam: a história estilística será necessariamente crítica, porque vem a ser o modo de explicar nossos interesses atuais mediante revelação do seu relacionamento com a música do passado. A sua ênfase, o padrão intelectual que ela propõe estabelecer, muda com as transformações do gosto. Em fins do século XIX, o seu propósito era primeiramente situar a música de Wagner e depois solucionar a batalha entre os seguidores de Brahms e os de Wagner. Desde então, os historiadores da música têm investigado os lugares a serem atribuídos a Bruckner e Mahler dentro da tradição da música; mais recentemente, mostraram que Schoenberg e Webern estão em relação direta com a música do passado. Estilisticamente, o próximo passo histórico será o que relacione com o passado a obra de Boulez, Stockhausen e seus contemporâneos.

A mutabilidade da história estilística não invalida o que ela tem a dizer. Uma história das histórias da música — cuja tarefa algum erudito poderá achar útil algum dia — demonstraria de modo bastante claro a função dos historiadores como, indiretamente, historiadores do gosto. Pode-se ver o modo como certos compositores foram tratados no tipo de livros de história a que muito devemos e com os quais estamos familiarizados observando como o historiador está envolvido na evolução do gosto. Surpreende-nos ler a respeito de Brahms como compositor clássico, robusto e comedido, pois, ao examinarmos a prova, obtida sobretudo das obras orquestrais, não ficamos convencidos; pelo contrário, ficamos cômicos,

cf. On Haydn (amb. - French piano history)

através das sinfonias e concertos de extremas e profundas tensões entre a forma e os temas e melodias que ela contém ou às vezes circunscreve.

Se nos surpreende a insensibilidade com que os escritores do passado, que trataram outros compositores mais antigos com muito mais sensibilidade e percepção, parece terem ouvido a obra de Brahms (quer aprovassem o seu "classicismo" como baluarte contra excessos cromáticos e caos formal, quer o detestassem como empecilho a uma arte mais rica e emocionalmente aceitável), devemos lembrar que os julgamentos em questão foram feitos por autoridades que realmente não conheciam a obra de Brahms como compositor de *Lieder* ou de peças pianísticas líricas. Antes da década de 1880, as canções eram música inteiramente domiciliar, e a reputação de Brahms continuou parcial e tendenciosa até que os seus *Lieder* se tornaram bem conhecidos do público. Se os historiadores cujo parecer mencionamos sobre o compositor conheciam ou não essa faceta dele, isto é, se leram essas peças na partitura e as tocaram ou cantaram para apreender esse grande e importante aspecto da sua obra, tiveram pouca oportunidade de ouvi-las numa sala de concerto.

É fácil achar outros casos nos quais claramente se exhibe a tendenciosidade natural da história estilística. Considere-se a opinião de Burney sobre a música dos séculos XVI e XVII, sobretudo sobre a obra de Purcell, e a sublime autoconfiança com a qual, em nome da correção, altera os exemplos por ele mencionados, retirando coisas nas quais achamos hoje perturbadoras acrimônias e contundente aspereza. Por séculos Dufay foi um espectro acadêmico estrangulando a arte de pelo menos uma geração nos múltiplos tentáculos de uma técnica brincalhonamente elaborada; qualquer história recente da música, porém, lhe concederá um lugar extremamente elevado entre os compositores do passado.

O exame da música do século XVIII pelas autoridades do século XIX demonstra as atitudes de uma época para com as obras de outra. Schumann viu na sinfonia em sol menor de Mozart uma "graça fluente e esvoaçante", quando para nós é das obras mais ardentes e vigorosas. Berlioz fazia pouco das sinfonias e concertos de Mozart, considerando-os como a carpintaria necessária de um grande dramaturgo musical. Wagner via nas sinfonias de Haydn nada mais que um brinquedo infantil com as notas musicais. Até o reacionário Hanslick, escrevendo sobre o *Parsifal* em 1882, sugeria que a ópera precisava era de um "compositor ingênuo, possivelmente um tipo de Mozart";<sup>1</sup> o adjetivo ilude o leitor moderno.

Um compositor é sempre o crítico mais severo dos colegas que não lhe sejam sobremodo estimulantes; assim é que os compositores românti-

<sup>1</sup> Eduard Hanslick. *Music Criticism, 1846-99*, traduzida e organizada por Henry Pleasants. Londres, Penguin Books, 1963.

cos de tendência literária foram extremados quanto a seus predecessores. Se Burney e Hawkins representam a convicção do século XVIII de que a arte do Iluminismo é o máximo de perfeição para a qual toda a arte do passado lutara, os compositores-críticos do século XIX exprimiram a convicção igualmente profunda de que há, de um lado, uma dicotomia essencial entre a energia e paixão da expressão e, de outro, o equilíbrio e perfeição de forma. Um agradável historiador inglês, liberal e bem documentado, que não costuma desfazer de obras de vulto, ilustra de modo mais generoso a mesma doutrina do século XIX: “Em força dramática ele [Joseph Haydn] era deficiente; ela era, de fato, estranha àquela jovialidade fácil do seu caráter que se faz sentir em todas as suas obras”. O mesmo autor, James E. Matthew,<sup>2</sup> tece elogios não só a Mendelssohn mas também a Spohr; aceita Wagner como grande compositor embora difícil, e refere-se a Berlioz como “um mestre da orquestração (...) essas obras [sinfonias de Berlioz] contêm muitos trechos belos; mas a sua música freqüentemente degenera numa vulgaridade ruidosa que é difícil qualificar com o nome de música. Além das obras mencionadas, ele escreveu um oratório, *A infância de Cristo*, obra relativamente boa”.

[A história estilística é necessariamente crítica. O historiador que se ponha a examinar uma questão histórica, ou a utilizar a história para demonstrar ou comprovar suas crenças musicais em geral, deve selecionar e organizar o seu material, e distribuir a necessária ênfase a fim de demonstrar mais claramente a sua doutrina.] A história não é apenas um registro cronológico de fatos; é uma elucidação do passado através do presente e do presente através do passado. Portanto, a história estilística torna-se tão necessária apesar de escrita para mostrar o que o seu autor deseja mostrar, um aspecto da verdade que ele pode considerar como sendo toda a verdade. Ela manifesta o passado como este se situa em relação a certas atividades posteriores; o passado que mostra pode não ser o nosso, mas é tão real quanto o nosso. Desde que a história tenha por alvo interpretar o passado, não pode escolher os fatos que utilize — qualquer escolha deliberada do conveniente e descarte do perturbador obviamente irá desfigurá-la —, mas, ao dar ênfase onde acha que deva, ela cria o seu próprio padrão de causas, fatos e conseqüências. Lemos essa história não para conhecer a verdade final inatingível, mas para, sabendo o que ela tem a dizer, podermos estabelecer nossa própria verdade a partir dela e de outras interpretações a nossa disposição.

[Infelizmente, a música não é escrita nem pode existir no vácuo. O compositor, reconheça ou não o fato, vive em certo relacionamento com o seu tempo e certa comunidade] pois até mesmo a mais inacessível das

<sup>2</sup> James E. Matthew. *A Manual of Music History*. Londres, 1892.

torres de marfim não passa de um relacionamento negativo com o seu tempo e sua comunidade. Ele é também, quer aceite ou rejeite, a música dos seus predecessores, influenciado por toda a música que lhe é acessível. Estar suficientemente cômico de certo tipo de música para detestá-la é um modo de ser influenciado por ela. Essa tessitura de relações e as extensões e evoluções do estilo e técnica que ela enseja são suficientemente entrelaçadas para permitir todas as legítimas interpretações dadas, mas as interpretações apenas complicam ainda mais o calidoscópio; não se fixam em qualquer padrão que possamos aceitar como a verdade final.

Entretanto, é evidente que, quando retraçamos o modo como o vocabulário, a gramática e a sintaxe da música se desenvolveram, revelamos mais claramente uma variedade de problemas que a história estilística não está em condições de responder. A música, a menos que não passe de rabiscos casuais em sons, tem o seu lugar na história geral das idéias, pois sendo, de algum modo, intelectual e expressiva, é influenciada pelo que se faz no mundo, pelas crenças políticas e religiosas, pelos hábitos e costumes ou pela decadência deles; tem sua influência, talvez velada e sutil, no desenvolvimento das idéias fora da música.

Em certo sentido esse é o aspecto mais estimulante da história da música.

Gostamos de considerar as mudanças concretas na própria música, que possam estar vinculadas com, por exemplo, a transferência do seu centro de gravidade da igreja para a corte, com os entusiasmos intelectuais da Reforma, com o surgimento do liberalismo e com o nacionalismo da segunda metade do século XIX. Schütz e Bach, por exemplo, diferem de Pérotin ou Palestrina porque se sentem não como meros mensageiros que transmitem a seu modo e em sua linguagem um texto recebido, mas como intérpretes privilegiados que oferecem brilho às palavras que é seu dever explicar. *Eli, Eli, lama sabachthani*, na *Paixão segundo são Mateus*, é um momento de exegese no qual Bach oferece uma explicação herética das palavras de Cristo "Deus meu, Deus meu, por que me desamparaste?" As cordas do acompanhamento, que acrescentam suavidade e intensidade às palavras do Cristo, cedem lugar assustadoramente ao contínuo puro; despareceu a divindade. É o Beethoven liberal que vocifera para abraçar milhões, tendo, de acordo com Goethe, cavado o seu caminho de cabeça erguida com a morte do imperador; é o Wagner socialista heterodoxo que decom põe a moralidade do poder e o livre-pensador Berlioz criando através dos sons os terrores escatológicos do juízo final e a incrível simplicidade do nascimento de Cristo, assim como o maçom Mozart encontrou entre os criados espírito e moralidade superiores aos dos patrões, e um turco mais magnânimo que os cristãos. Não é preciso submeter *O casamento de Figaro* a profunda análise quase compasso por compasso, como o fez

Sigmund Levarie,<sup>3</sup> para compreender que, se o libreto de Ponte teve acolhida por castrar o excitante escárnio da peça de Beaumarchais, a ópera existe na atmosfera que, apenas cinco anos depois de sua primeira apresentação, precipitou a Revolução Francesa e virou a Europa de cabeça para baixo. A obra é um manifesto revolucionário tanto quanto, no nível de *The Perfect Wagnerite* de Shaw, *Der Ring der Nibelungen* [*O Anel do Nibelungen*].

A história estilística da música não dá resposta a numerosas questões importantíssimas. O movimento romântico criou uma nova aliança entre a música e a literatura; o *Lied* alemão tornou-se importante gênero artístico muito antes que o recital de canções o transformasse em maneira útil de popularizar o modo de ver e a capacidade do compositor; a sinfonia programática e o poema sinfônico podem ser encarados — e a opinião parece inteiramente válida — como recurso para capacitar o ouvinte a entrar em contato com o espírito do compositor, como é o caso das sinfonias descritivas de Mendelssohn. Questões como essas são decisivas para a nossa compreensão da história da música. É difícil dizer até que ponto podem ser respondidas, ou até que ponto são um convite à especulação.

Uma história que tente elucidar a música como um aspecto do pensamento europeu é tão obviamente um acréscimo desejável ao nosso acervo de conhecimento musical que vários escritores tentaram escrevê-la. Contudo, os seus materiais são em geral suspeitos. O enfoque mais direto do trabalho deles é a criação e arrolamento das analogias com as demais artes e mais explícitas, para perceber até que ponto as verdades comprovadas em sua discussão de história literária, política, filosófica, religiosa e social são igualmente válidas em música. Singularmente, existe pouco material disponível que se possa chamar de puramente musical; as cartas de Mozart explicam como ele inventará efeitos que agradem ao seu público; as de Haydn e Beethoven mostram como os editores devem ser tratados; seus sucessores também tendem aos negócios e ocupam-se não dos objetivos, mas das coisas práticas. O próprio Berlioz cai nas questões práticas quando fala de sua própria música ou da sua conduta para com a de outros. Beethoven explicava que introduziu trombones na orquestra porque “produzem um som melhor” “Melhor” é palavra inútil até que saibamos para que propósito se exige “um som melhor”; “som melhor” na sala de música de um príncipe não é necessariamente um “som melhor” numa grande sala de concerto; “um som melhor” para um oratório não é “um som melhor” para uma ópera bufa. O “problemã” no caso dos ditos dos compositores é

---

<sup>3</sup> Sigmund Levarie. *Le Nozze di Figaro, a Critical Analysis*. University of Chicago Press, 1952.

cf. Baroque X etc → a...  
que eles consideram os seus propósitos como evidentes por si ou simplesmente inexpressivos.

Temos pouca prova sólida interna, isto é, prova diretamente da própria música ou da exegese da obra pelo autor, que nos permita mostrar como a obra se adapta ao mundo das idéias. O pensamento religioso de Bach pode ser deduzido de cantatas, paixões, prelúdios corais e música sacra em geral, na medida em que seja possível deduzir mais desse conjunto de obra um sistema de imagens que relacione sua obra em geral com as idéias da sua música religiosa. Sabemos que Mozart pretendia fosse tomada inteiramente a sério a reconciliação no final de *O casamento de Fígaro*; o "Contessa, perdono" do conde Almaviva é uma solene melodia sublimemente religiosa do tipo coral. Se *A flauta mágica* parece uma pantomima um tanto absurda, como o passado de mentalidade não alegórica julgava ser, a sua abertura insiste em que ela deve ser vista como uma questão séria e solene, e no entanto ninguém acredita seriamente que o tom da abertura negue o da ópera. A questão das quatro semibreves — dó, ré, fá, mi — que são o eixo do último movimento da *Sinfonia Júpiter* não é fácil de resolver, embora essas notas sejam obviamente muito importantes para o compositor. Elas têm função semelhante no desenvolvimento do primeiro movimento da *Sinfonia em si bemol* (K.319), e a mesma frase aparece a cada repetição da palavra *Credo*, na *Missa brevis* em fá (K.116). Apareceu na primeira sinfonia escrita por ele (K.319), como apenas útil fórmula polifônica. No núcleo do credo musical de Mozart estava a crença na tonalidade, e desse ponto em diante, será mera especulação qualquer coisa que tenhamos a dizer sobre essa frase-chave, como sobre os temas triunfais ou consoladores de Beethoven culminando um acorde perfeito maior; pode ser estimulante, até mesmo revelador, mas será simples interpretação individual do que o compositor lhe apresentou, à luz do seu conhecimento do grosso da obra do compositor, da sua experiência musical e da sua sensibilidade.

Entretanto, ao mesmo tempo a música deve existir socialmente. Ela é escrita de modo que outras pessoas além do compositor possam executá-la. A maior parte dela pressupõe os esforços criativos e interpretativos de duas, três ou mesmo centenas de executantes; obras há que exigem os serviços de muito mais musicistas. A maioria das músicas pressupõe, também, a atenção do público. É freqüentemente difícil saber quando e até que ponto um compositor está conscientemente comunicando, conscientemente transmutando experiência ou idéias em música para o prazer de outros, ou para partilhar com eles o que ocupe ou mesmo obceque o seu espírito. Será de certa importância um estudo dos auditórios e das atitudes pressupostas pela música criada para eles. A Igreja católica aprovava música que não se impusesse com demasiada força aos ouvintes; as autoridades da Contra-Reforma aprovaram a obra de Palestrina não pela sua perfeição de estilo e pela riqueza melódica suavemente bela, mas por ser razoavelmente

possível ao relativamente leigo em música considerá-la um modo emocionalmente agradável e não perturbador de tratar o texto da Missa. As congregações, porém, assim como os cantores, têm mais probabilidade de preferir algo mais rígido, mais simétrico, uma versão parodiada do *Homme armé* ou *O Westron Wynd*, ou algo muito mais sentimental, como a *Missa de Angelis* em pseudocantochão ou *Missa solene* de Gounod; ou até mesmo introduzir a turbulenta imaginação de Byrd no mesmo escaninho como a serenidade de Palestrina. Os auditórios protestantes ouviam música religiosa de um ponto de vista inteiramente diferente; a veemente retórica de Schütz — e ela tem os seus equivalentes na música católica — irritaria qualquer auditório que não admitisse ser uma versão da Sagrada Escritura pelo compositor não só admissível como também importante.

Também interessante é o auditório palaciano. Em Salzburg, tanto Wolfgang Mozart como o pai Leopoldo aparentemente deviam produzir música para entretenimento. Frederico, o Grande, obviamente não estava interessado em grande variedade de música; não apenas porque queria tocar flauta, mas porque queria ouvir certa música formal, polida, civilizada e contida; o maior compositor a seu serviço, o quase extravagantemente expressivo Carl Philipp Emanuel Bach, recebia pouquíssimo incentivo. Não há prova de que Haydn fosse realmente estimulado a fazer expressivos experimentos em Eszterhaza, e pode-se acreditar que tivesse parado de escrever sinfonias *Sturm und Drang* um tanto subitamente porque o seu empregador principesco não quisesse ser incomodado; mas ainda assim gozava da liberdade para utilizar canções populares e melodias ciganas em obras sinfônicas e camerísticas. Isso seria inconcebível em Versalhes, Potsdam ou Stuttgart. Um dos deveres essenciais do compositor era estar cômico dos desejos do seu auditório, cujo principal membro era o seu empregador.

Mozart, que não teve empregador real nos últimos dez anos de sua intensa atividade, a não ser o público, teve perfeita noção da necessidade de surpreender e encantar os seus ouvintes. Nada insinua que ele produzisse em solitária abstração. As suas cartas sugerem que, entre o sem-número de cálculos que integravam a composição de suas obras, contava-se uma cuidadosa avaliação do gosto do destinatário e do auditório em vista.

A julgar por suas cartas, a base da estética de Mozart era a “eficácia”, noção complexa em que estavam subsumidas a qualidade das idéias musicais, a perícia com que eram tratadas para explorar tanto as qualidades intrínsecas como a habilidade dos executantes, e o impacto de tudo isso sobre o público. A satisfação pessoal do criador e sua mais alta recompensa era conseguir esse complexo, e o fato de que uma obra não atraísse atenção do público era uma das muitas coisas sobre o que ele escreveu furiosamente. Ao ver de Mozart, um compositor escrevia para uma audiência a quem

incumbia “agradar”; a idéia de retirar-se numa torre de marfim nunca passou pela sua cabeça, mesmo na situação mais desesperada, quando podia considerar-se rejeitado por aqueles a quem oferecera deleite.

Beethoven teve de apelar para um público geral cujos gostos eram imprevisíveis e cujas reações à novidade não podiam ser levadas em conta. Entretanto, embora estivesse inclinado a tratar seus amigos da aristocracia com muito menos cerimônia que Haydn, e não tivesse de relatar suas atividades musicais a nenhuma autoridade apreensiva — tal como Mozart, que descrevia suas composições a seu pai —, o seu incessante ataque à mais ampla gama possível de público é algo que não pode deixar de observar quem considere suas relações com os editores. Desde o tempo de sua mudança para Viena, ele praticamente bombardeou os editores com as suas obras — não apenas o tremendo caudal de obras-primas para piano, quartetos de corda e orquestra, como também obras mais ligeiras, fáceis, destinadas a executantes amadores.

Em suma, a torre de marfim foi construída no século XIX. Jamais foi habitada por Berlioz, Wagner, Brahms ou Mahler. Este último explicava a sua esposa, logo depois do casamento, que os seus adversários eram “filisteus e imaturos”,<sup>4</sup> e relatava com deleite o êxito da sua segunda sinfonia em Lvov. Só com Schoenberg vamos encontrar um compositor de vulto rejeitando o auditório como uma necessidade mais ou menos desagradável.

“Mantenho também a opinião de que uma obra não tem de viver, isto é, ser executada a todo custo, isto é, se tiver de perdêr partes dela mesmo que feias ou falhas mas que nasceram com ela. A segunda questão é a da consideração pelo ouvinte. Tenho exatamente tão pouca consideração pelo ouvinte como ele tem por mim. Tudo o que sei é que ele existe, e na medida em que não é indispensável por motivos acústicos (visto que a música não soa bem numa sala vazia), ele é apenas um estorvo”<sup>5</sup> Vale, evidentemente, observar que em 1918 Schoenberg era um compositor completamente desprezado, lutando com inesquecível coragem e integridade contra o desprezo total. Seria muito interessante especular se sua atitude para com o público teria sido a mesma se suas lutas fossem menos terríveis. Essa carta é, talvez, o pronunciamento de um compositor que perde a esperança de o poder de sua música fazer o que temos sempre entendido como de seu dever: o criar certa espécie de comunicação ou afinidade de experiência entre compositor, executantes e público. Beethoven parece ter compreendido que levaria algum tempo para que o gosto popular captasse os seus

<sup>4</sup> Alma Mahler. *Gustav Mahler, Memories and Letters*. John Murray, 1946. Carta de 14 de dezembro de 1901.

<sup>5</sup> Carta a Alexander von Zemlinsky, 23 de fevereiro de 1918.

últimos quartetos, mas pressupunha que eles existissem para serem ouvidos por todos os gostos mais diversos; vale mencionar que Schoenberg fez tudo ao seu alcance para que as suas obras fossem ouvidas sempre que possível, quando mais não seja por motivos econômicos.

Em última análise, a música surge, em parte, das atitudes de espírito que o compositor partilhe com os seus contemporâneos, ou de sua reação contrária a ele. Ele escreve para executante ou cantores, não raro para indivíduos específicos de particulares talentos e realizações. Dirige o que escreve a um público, mesmo quando apenas a um público às vezes meio imaginário e ideal, com determinadas afinidades e reações. Ele atinge o seu público de modos particulares: pela execução da obra, se possível; do contrário, pela publicação. O modo como chega ao público pode e deve, quase necessariamente, ser influenciado por essas considerações sociais.

Até o século XIX, o músico tinha um lugar definido na sociedade, quando não elevado, e desempenhava uma função social claramente definida, escrevendo e executando a música que lhe pagavam para escrever e tocar. Na medida em que competente no trabalho, seu meio de vida estava garantido, e, a não ser em circunstâncias pouquíssimo comuns, ele conhecia o seu público. O século XIX privou-o do lugar e da função, e é ainda sob o prisma do século XIX que vemos toda a evolução da história da música.

Se somos menos inclinados que nossos avós e seus pais a atentar para a idéia do artista como profeta ou "legislador não reconhecido do mundo", deixamos ainda de considerar as pressões econômicas e sociais sobre ele. A sua rejeição social no século XIX — ele podia estar acima ou abaixo da sociedade, mas não era parte dela — pode ser interpretada como uma liberdade além daquela do homem comum que ganha dinheiro pelo trabalho regular, porque o compositor não tinha a menor obrigação de fazer qualquer trabalho a não ser aquele que sua natureza o compelsse inexoravelmente a fazer. Ele paga — ou pelo menos nos ensinaram tradicionalmente a crer — por sua liberdade não apenas pelas angústias da criação mas também pela incerteza e provável pobreza de sua vida e pela solidão de seus infundáveis esforços para criar ou para achar o auditório necessário, o qual de fato é a comunidade a que por natureza pertence.

Se isso é uma simplificação romântica da vida do compositor no século XIX e avaliação errada da sua carreira naquela época, ainda assim pressupõe que a música é uma arte social ao exigir certa comunidade de executantes para dirigi-la a uma comunidade de ouvintes. Toma por evidente que o musicista é, pela natureza de sua arte, dependente dos esforços de uma sociedade para executar ou cantar a sua obra para a real existência dela. Mesmo o aparentemente abstrato *Die Kunst der Fuge* [A arte da fuga] — meras notas no manuscrito de Bach, sem qualquer indicação inclusive quanto ao instrumento ou instrumentos para tocá-las — impõe-se, é emocionante e belo em quase qualquer arranjo instrumental.

cf. Bourdieu (1984)

Como qualquer pessoa, o compositor tem de ganhar a vida. Quando vivia numa época cuja organização social lhe oferecia possibilidade de emprego regular como compositor, ela automaticamente criava as condições que ele devia satisfazer. Não só escrevia para a execução por orquestra e coro permanentes cujas capacidades coletivas e individuais ele conhecia, mas escrevia para agradar a um patrocinador cujos gostos lhe eram também claros. Um compositor em Potsdam no reino de Frederico, o Grande, qualquer que fosse a qualidade da sua obra, dificilmente teria audiência para uma série de sinfonias do tipo Mannheim: Carl Philipp Emanuel Bach teve suas obras rejeitadas por Frederico, não a despeito de sua brilhante originalidade, mas por causa dela; o intenso mas estreito amor de Frederico pela ópera formou-se em sua juventude por obras de compositores como Handel, Telemann e Hasse, de maneira que jamais entendeu Gluck. Do mesmo modo, quando o patrocinador era também executante, como Frederico ou o príncipe Nikolaus Eszterhazy, não teria sentido compor música para ele além de sua capacidade. A música para acompanhar um banquete não pode ser a mesma coisa que música para audição possivelmente atenta depois do jantar. Uma orquestra palaciana, aumentada, quando necessário, pelos trompetistas e percussionistas do grupo do empregador, ocupava a atenção do seu *Kapellmeister* tanto quanto um conjunto sem metais. A natureza do emprego do homem necessariamente cria as condições que ele deve satisfazer.

Um sistema social como o nosso — no qual um compositor não pode obter emprego seguro e regular simplesmente como compositor — cria condições também forçosas para o compositor que queira ganhar a vida com o seu trabalho. O compositor não estabelecido — parece não haver melhor termo para ele — tem de conquistar um público entre os amantes da música em geral, e os seus gostos não são necessariamente menos restritivos que os preconceitos de um empregador. Numa época como a nossa, com música talvez em excesso, ele está na situação pouco invejável de ter de fazer-se notar e ser externamente “original” em tudo o que fizer para merecer pomenorizada consideração dos críticos, embora saiba que o gosto do público é amplamente conservador. O que não pode fazer do ponto de vista econômico é rejeitar o público (que necessariamente inclui os que compram exemplares das peças, digamos de piano, para tocar por prazer pessoal), muito embora, como Schoenberg, possa desejar rejeitá-lo espiritualmente.

Assim pois, é impossível, exceto se tivermos de estudar algum aspecto em particular da arte isoladamente, de fato separar as obras que um compositor escreve e o estilo em que escreve, dos recursos disponíveis para a sua execução e divulgação mesmo quando o compositor seja um livre-atirador que ganhe dinheiro com a execução da sua obra. Seja como for, a sociedade cria condições nas quais ele atue o melhor que possa. Nosso

cf. em dBS (Bourgeois)

pensamento musical tem sido tão completamente dominado pelas concepções do século XIX sobre arte como atividade pura, ocupando apenas os estratos superiores da consciência do criador e não atingidos pelos estratos inferiores como os que têm de reconhecer promissórias e pensar em pagá-las, que não consideramos o relacionamento do compositor com o mundo musical no qual ele deve, ou como empregado ou como autônomo, ter onde tocar e publicar.

Um dos aspectos do problema do compositor — e parece desnecessário avaliar o peso exato na mente do compositor ou o grau de influência nos seus produtos — é achar o meio para criar, e ao mesmo tempo comunicar-se dentro do arcabouço do que não seja totalmente ininteligível para o seu público, o que é seu interesse ou compulsão criar. Se ele tem desejo ou está sob uma espécie de compulsão espiritual de criar uma obra que ultrapasse inteiramente a experiência de um público musicalmente preparado — e nem mesmo Beethoven nos últimos quartetos, nem Wagner, quando o *Tristão* ultrapassou a primeira concepção parcial de sua natureza como algo mais parecido a trabalho artístico feito exclusivamente por dinheiro, estiveram nesse caso — há de correr grande risco. Estará cultivando censura se, como Haydn, admitir em música palaciana elementos que pareçam próprios a outros lugares — os temas de cantochão, por exemplo, da *Sinfonia da lamentação*, o rústico folclore e os acentos ciganos jamais ausentes do seu espírito, ou a trágica expressividade das sinfonias *Trauer*, *Abschieds* ou *Passione*. Se, como Schoenberg ou Webern, revelar um estilo e técnica estranhos a quase todo o seu público em potencial, não estará realmente em condição de queixar-se se tiver de demonstrar qualidades heróicas de ânimo e paciência enquanto espere ouvintes para descobrir como, ao dominar uma nova sintaxe musical, ouvir a sua obra. Não só os compositores, mas também cantores e instrumentistas têm de ganhar a vida, e as organizações patrocinadoras de concertos, justificando o seu trabalho mesmo quando não queiram financiá-lo pelo tamanho do público que atraíam, têm de depender da execução de obras que não intimidem ou repilam possíveis padrões.

Entretanto, o relacionamento entre compositor e público não é necessariamente do tipo que deixe o criador amarrado à tarefa de satisfazer um gosto estático e um apetite musical inteiramente inferior ao seu. Todo conjunto de obra importante — as sinfonias e os quartetos de corda de Haydn e Beethoven, por exemplo, e as óperas de Wagner — mostram grande desenvolvimento de estilo pelo modo como empreende a tarefa de comunicar coisas de profundidade e intensidade cada vez maiores. Obras como essas arrastam com elas um público pronto a crescer à medida que o compositor cresce; o caso da carreira de Wagner não é a de uma voz heroicamente profética pregando no deserto e ouvida apenas por uma posteridade amedrontada; o heroísmo era o de um comandante num campo de batalha no

qual adeptos e adversários — uma vigorosa oposição rebelde liderada pelo compositor enfrentando uma situação bem armada e persuadida de sua correção musical — lutavam com tremenda ferocidade. Foi de subscrição pública parte do dinheiro com o qual foi construído o *Festspielhaus* em Bayreuth.

Por outro lado, o caso do compositor que, apesar do gênio, seja um fracasso completo em ganhar dinheiro — o de Schubert, por exemplo — nada diz sobre a incapacidade do mundo em reconhecer a grandeza, mas apenas sobre a incapacidade de Schubert, em virtude da classe em que nasceu e da organização musical e social da Áustria do seu tempo, de dominar os limitados meios a seu dispor para a propagação da sua música. Sem quaisquer triunfos públicos em sua juventude para gerar um desejo de obras-primas amadurecidas quando elas chegassem, dedicando grande parte do seu tempo à forma nova e íntima de *Lieder* que não lhe podia proporcionar meio de vida a despeito do fluxo de grandes canções que produziu durante os últimos 12 anos de vida, Schubert sofreu o inevitável destino de um compositor não suficientemente grande como executante para subsidiar a sua obra criativa. Além do mais, ao mesmo tempo que pertencia a uma classe com pouco acesso às esferas que pudessem influir nas organizações musicais vienenses em seu favor, era um compositor que ampliava os conceitos das formas instrumentais e orquestrais de modo por demais revolucionário, a ponto de criar antagonismo com a ordem musical numa cidade notoriamente conservadora. Ele não escrevia, nem estava disposto a escrever, música que ferisse polidamente os ouvidos dos seus tranquilos contemporâneos.

Quando admitimos que um compositor tem de ganhar a vida mesmo que a economia do mundo musical o obrigue, como no caso de Berlioz, ocupando grande parte de suas atividades à margem da sua arte, e o corolário de que a necessidade de ganhar a vida lhe impõe as suas condições, o relato de sua vida real prática torna-se questão de considerável importância musical. É um aspecto de certo elemento da história da música que tendemos a esquecer. Na medida em que as condições são impostas pelas organizações musicais — empregando o termo na sua acepção legítima mais ampla para denotar orquestras e coros não raro vinculados a organizações extramusicais como igrejas, cortes ou municipalidade, cantores e executantes amadores e toda a estrutura dos mecanismos de edição e publicação musical — através das quais ele tem de trabalhar, o estudo dessas organizações e sua influência sobre o compositor e o modo pelo qual o seu trabalho as modifica, torna-se historicamente importante. Essa dimensão da história pode atingir o estilo apenas obliquamente, mas demonstra as condições das quais surgem os estilos e as tradições.

Estudar o desenvolvimento histórico do lado prático da música, a evolução das organizações musicais e as condições que elas impuseram aos

compositores, juntamente com os meios à disposição do autor para reagir a elas, é estudar, de um ponto de vista histórico, o lugar da música na sociedade. A música não pode existir isoladamente do curso normal da história e da evolução da vida social, pois a arte em parte surge — de modos um tanto misteriosos que não podemos satisfatoriamente analisar — da vida que o seu criador leva e dos pensamentos que tem. Existe para ser executada e ouvida, e não como sons na cabeça do criador ou como símbolos escritos ou impressos no papel, mas como som concreto produzido por e para quem deseje obter satisfação daquilo que o compositor lhes oferece. Através do esforço para historiar o relacionamento concreto, analisável e criativo entre o musicista e a sociedade, e não através de especulações que tentem achar a relação entre o modo de pensar religioso, político ou social extramusical do compositor — todos os fascinantes imponderáveis que têm indecomponível efeito em sua obra — mas pela interação entre os compositores e os meios à sua disposição para divulgar e popularizar a sua música, podemos lançar luz sobre a evolução dos estilos. Essas questões perfeitamente concretas como os instrumentos concretos à sua disposição, a natureza do público a que se destina a obra e o tempo que a atenção do público possa ser tida como evidente naturalmente afetam o modo como ele escreve, são importantes musical e socialmente.

Isso acrescenta várias dimensões à noção convencional da história da música. Estabelece linhas de comunicação com o curso geral da vida e coloca o historiador numa posição semelhante à de Charles Burney: "A perspectiva amplia-se à medida que avanço. É um caos que só Deus sabe se terei vida, lazer ou capacidades para pôr em ordem. Percebo-o relacionado com religião, filosofia, história, poesia, pintura, exposições públicas e vida privada. Como o ouro, deve ser encontrado em pepitas, mesmo no minério de chumbo, e nas minas de carvão; que são equivalentes a autores pesados e à poeira e rebotalhos da antiguidade".<sup>6</sup>

Poderíamos, sem grande dificuldade, ampliar o campo de investigação que inquietava Burney por sua extensão; a política, a ascensão e queda de Estados influíram no curso da música, pois qualquer arte que exija os serviços de grande número de executantes qualificados precisa do apoio de considerável riqueza, e por essa razão os triunfos e vicissitudes das nações, governos e seus domínios também afetam o trabalho dos músicos. A música tem sofrido também a decisiva influência dos edifícios para os quais foi escrita; a música da era barroca deveu de modo incalculável às cúpulas das naves e transeptos da Catedral de São Marcos em Veneza, e ao

<sup>6</sup> Citado em Lonsdale: *The Life of Charles Burney*. Carta a William Mason, maio de 1770.

Zolger & Música

(ou "O Maestro  
h. L. B.")

"santo urbano" (Davy)

costume de corais e órgãos antifônicos da catedral. As composições de Virgilio Mazzocchi para a Catedral de São Pedro em Roma exploram as propriedades acústicas do zimbório e da torre acima dela quando os coros estavam situados em cada uma delas assim como na galeria do coro. A Missa de Orazio Benevoli para a consagração da Catedral de Salzburg é, na partitura, obra de singular ingenuidade harmônica que pode muito bem, nas condições de execução para as quais o compositor planejou, ser grandemente modificada pelo modo como a ressonância do edifício influenciava a execução. Nada há de intrinsecamente espantoso numa grande fanfarra em mi bemol que eventualmente se acalme com um estrépito em ré, mas tocado por quatro grupos de instrumentos metálicos amplamente separados uns dos outros num ambiente de extrema ressonância, fazendo a abertura da *Tuba mirum* do *Réquiem* de Berlioz algo de certa majestade esplendorosamente terrível. Do mesmo modo, Berlioz calculou a antifonia de órgão no *Te Deum* para ajustar-se rigorosamente às condições acústicas da Igreja de Santo Eustáquio em Paris, de modo que apenas um prédio com o mesmo tamanho, com o órgão à mesma distância da orquestra e, teoricamente, com o mesmo público sentado no espaço entre eles, pode proporcionar um desempenho que rigorosamente satisfaça a intenção do compositor.

Todo o estofo social, político e prático da história da música é um conhecimento necessário se quisermos claramente compreender não só o que foi feito por grande número de compositores em muitos casos, mas também a razão por que se fez. Nem esse tipo de elucidação, nem a história estilística pode explicar a incidência do gênio entre músicos; seria preciso um gênio da estatura de Mozart para nos dizer por que a música da estátua\* no *Don Giovanni* — que pode ser facilmente analisada — é, apesar de toda a sua simplicidade, talvez a música mais terrificante jamais escrita, ou por que a exclamação do tenor *Et homo factus est* no *Credo* da Missa em ré de Beethoven é um radiante grito de triunfo em tom maior depois dos pressentimentos em tom menor da humilhação da descida do céu e a tragédia da traição, sofrimento e morte. Na Missa em dó, 11 anos antes, o homem não era triunfante, mas decaído na tragédia. Nenhum tipo de história da música explica a visão do gênio; só pode mostrar as condições que deram ao gênio a sua direção e à qual ele reagiu.

A história da música, mesmo quando escrita para “o leitor geral” que não deseja informação especializada, negligencia de pronto essas considerações. O historiador, quando acha uma explicação prática conve-

\* O tema aparece nos primeiros 30 compassos de abertura da Ópera, mas toda a terrificante dramaticidade se dá no final, numa série de escalas em vigoroso *crescendo*, quando a estátua do comandante de Sevilha surge durante um banquete na casa de Don Giovanni e o condena ao inferno. (N. do T.)

niente para algum fato puramente musical, naturalmente se vale dela; não procura uma base explicativa coerente e evolutiva para a história da música. O historiador do século XIX estava preocupado sobretudo com o "significado" e a "mensagem" subjacentes da arte; o historiador do século XX ocupa-se puritanamente das artes como coisas em si mesmas, de modo que os fatos estilísticos em música lhe parecem constituir a história essencial. Para descobrir uma elucidação mais completa da música, de modo que a sua história se torne parte da experiência humana geral, é preciso retornar ao século XVIII; dentre o vasto acervo de material coletado por Hawkins aos montes e os quais Burney desempilhou com aprazível elegância de pensamento e estilo, encontra-se tudo o que pode ser facilmente juntado sobre o estofamento essencial à atividade musical. A insaciável busca de documentos por Hawkins dota a sua *História* de todas as provas da prática medieval que ele examinou a fundo e o seu registro em primeira mão dos primeiros tempos da vida palaciana, espirituoso, sardônico e divertido, é inestimável porque explica a música que era executada. Também Burney não pode imaginar a música isolada do rumo da vida cotidiana; observa ele a conexão entre o poder econômico e o desenvolvimento artístico; a música, na sua história como na de Hawkins, é feita pelo e para o povo.

[O empenho de relacionar o desenvolvimento da música com o mundo no qual ela existe e considerar o relacionamento do compositor com o mundo econômico e social em que viveu é responder a várias questões que, embora decisivas, não são respondidas pelo historiador dos estilos.] Embora Benjamin Britten descobrisse na ópera de câmara um meio de aprofundar e intensificar o seu estilo, por que, depois do grande êxito de *Peter Grimes*, em que utiliza plenos recursos sonoros, ritmos e efeitos, retorna à forma menor e mais esotérica? Por que, em meados do século XX, a ordem musical "conservadora" desapareceu como força que tendia a bloquear o caminho do compositor "progressista"? Por que o estilo internacional da primeira metade do século XIX se fragmentou numa variedade de escolas nacionalistas? Por que, sendo Beethoven um compositor autônomo, teve relativo sucesso financeiro, ao passo que Mozart, apenas 25 anos antes dele, morreu em extrema pobreza embora sua música fosse estupendamente popular? Há muitas questões como essas, importantes e interessantes para o musicista, que podem ser respondidas por uma história social da música, mas que não entram no escopo de investigação do historiador dos estilos.

cf. Elias (M:SDG)

cf. Vidua (TCAN)