Capítulo 2 - De volta a Beethoven

COOK, Nicholas. Music: A Very Short Introduction. New York: Oxford University Press Inc., 1998. Tradução livre (abril de 2023).

Alegria através do sofrimento

A época a que me referi no final do último capítulo é o início do século XIX, e o lugar é a Europa ou, para ser mais preciso, as capitais musicais do norte e centro da Europa (em particular Londres, Paris, Berlim e Viena). Este é o período durante o qual o modelo capitalista de produção, distribuição e consumo tornou-se totalmente inserido na sociedade; em toda a Europa, foi uma época de urbanização, com um grande percentual da população migrando do campo em busca de emprego industrial, enquanto nas cidades a classe média (ou burguesia) ocupava uma economia cada vez maior, papel político e cultural. Nas artes – que neste contexto significa principalmente literatura, pintura e música - o mais importante desenvolvimento do período foi o que pode ser chamado de construção da subjetividade burguesa. Com isso quero dizer que eles exploraram e celebraram o mundo interior do sentimento e da emoção; a música, em particular, afastou-se do mundo e passou a dedicar-se à expressão da vida pessoal. (Melhor do que qualquer explicação verbal disso é a pintura em Fig. 8.) Devido à sua capacidade de apresentar sentimentos e emoções diretamente, sem a intervenção de palavras ou objetos representados, a música veio ocupar um papel privilegiado dentro do Romantismo, como o novo clima através do qual as artes eram conhecidas.

Figure 8. Fernand Khnopff, Ouvindo Schumann, 1883, óleo sobre tela, Bruxelas, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique

Carl Dahlhaus, o musicólogo alemão cujos escritos se tornaram extremamente influentes na década de 1980, caracterizou o início do século XIX como a era de Beethoven e Rossini. E para as pessoas da época, sem dúvida, conscientes de outras vozes também. Mas foi a voz de Beethoven que dominou o pensamento sobre música desde então; para gerações, encontrar sua voz como compositor significava definir-se em relação a Beethoven. (Cinquenta anos depois, Brahms falou de ouvir o passo de um gigante atrás dele.) O afastamento do mundo para o qual me referi, então, pode ser visto na recusa de Beethoven em assumir uma posição segura, posição assalariada (como Bach, que era o organista da Igreja de St Thomas em Leipzig, ou Haydn, que foi mestre de música de um latifundiário feudal em o que é hoje a Hungria). Também pode ser visto na insistência de Beethoven em escrever a música que queria, quando queria escrevê-la; de novo há um contraste com as cantatas que Bach foi contratado para escrever para sua igreja para apresentação em datas específicas, ou a música que Haydn foi obrigado a produzir para ocasiões definidas. Mas acima de tudo pode ser visto na natureza da música que Beethoven escreveu: em sua constante subversão das expectativas convencionais, em sua busca por heroísmo efeito ou intimidade apaixonada, na forma como foi experimentado como falando diretamente para cada ouvinte como um indivíduo. Um pouco dessa experiência pode ser vislumbrada em um desenho de Eugène Louis Lami intitulado 'Ao ouvir uma sinfonia de Beethoven' (Fig. 9). Os ouvintes podem ser fisicamente em uma única sala, mas cada um deles está envolto em um mundo diferente e privado. A música os tirou do mundo público de pessoas e coisas, do jovem na Comércio Prudencial; de fato, para todos os propósitos práticos, as pessoas no desenho de Lani poderiam muito bem estar escutando em fones de ouvido.

Figure 9. Eugène Louis Lami, Ao ouvir uma sinfonia de Beethoven, 1840, aquarela, presente paradeiro desconhecido

Um compositor muito posterior, Anton Webern, certa vez descreveu uma má execução de uma de suas próprias composições como uma nota alta seguida por uma nota baixa – “a música de um louco”, acrescentou desconsolado. Muito da música de Beethoven parece ter atingido seus primeiros ouvintes da mesma maneira, embora eles expressassem isso de forma diferente. Giuseppe Cambini, por exemplo, escreveu sobre as duas primeiras sinfonias de Beethoven:

> Agora ele faz o voo majestoso da águia; então ele rasteja junto aos caminhos grotescos. Depois de penetrar na alma com uma doce melancolia, logo o rasga por uma massa de acordes bárbaros. Ele parece abrigar pombas e crocodilos ao mesmo tempo.

Os pitorescos comentários de Cambini giram em torno da brusquidão, da descontinuidade, da contradição de um momento para o outro que distinguiu a música de Beethoven da de seus predecessores (mais notoriamente Haydn e Mozart). E se o comentário dele sobre o vôo majestoso e o rastejamento em caminhos grotescos na verdade parafraseia "uma nota alta, uma nota baixa', pelo menos alguns dos ouvintes de Beethoven passaram a chamar a mesma conclusão desconsolada: que eles estavam ouvindo a música de um louco, ou pelo menos de um grande compositor cuja surdez lamentável distorceu sua imaginação musical e, talvez, desequilibrou sua mente.

Se tivesse sido um jovem compositor inédito quem apresentou o público vienense da década de 1820 com a Nona Sinfonia ou a Sonata 'Hammerklavier', eles certamente teriam-no considerado bizarro e incompetente (O conjunto tradicional da Nona Sinfonia introduzindo vozes em sua cabeça, enquanto o 'Hammerklavier' Sonata era impossível de tocar pelos padrões contemporâneos). Mas na época que Beethoven compôs essas obras – que ele nunca ouviu, por sua a surdez então profunda – o público musical tinha um enorme investimento emocional em sua música; ele foi reconhecido em toda Europa como o maior compositor de sua época, e talvez o maior que o mundo já havia conhecido. E assim seus muitos devotos começaram a trabalhar em entender sua música de uma forma que o público talvez nunca tenha feito na compreensão da música antes.

O resultado foi uma enxurrada de comentários críticos que visavam explicar a aparente incoerência da música ao demonstrar algum tipo de trama ou narrativa subjacente, em relação à qual superficialmente propriedades grotescas poderiam ser vistas como lógicas ou pelo menos compreensíveis. Franz Joseph Fröhlich, por exemplo, viu o primeiro

movimento da Nona Sinfonia como uma espécie de autorretrato na música, com sua sequência caleidoscópica de sonoridades contrastantes representando as emoções contraditórias que compunham o complexo da personalidade de Beethoven. E ele viu a sinfonia como um todo como representando a luta de Beethoven para superar o golpe devastador de sua surdez; o movimento final, com o cenário da "Ode à Alegria" de Schiller, representa a vitória de Beethoven sobre sua aflição, disse Fröhlich, e o poder da alegria para vencer o sofrimento. Dessa forma, a surdez de Beethoven foi transformada em vantagem interpretativa. Tornou-se, por assim dizer, uma chave que desvendou o significado oculto da música, dando ao ouvinte acesso direto à mensagem do compositor e assim criar uma compreensão do que jamais poderia ter sido obtido por um mero audição.

Alegria através do sofrimento: esta frase (extraída de uma das cartas de Beethoven, onde na verdade se referia a uma viagem de ônibus desconfortável) tornou-se o lema central do culto de Beethoven que foi promulgado na primeira metade do século XX pelo escritor francês Romain Rolland. Rolland considerou Beethoven um modelo para uma era menos heróica, simbolizando sinceridade pessoal, altruísmo e abnegação – em uma palavra, autenticidade. Os resultados da defesa ao longo da vida de Rolland ainda podem ser vistos no papel especial que a imagem de Beethoven em geral, e 'A Nona Sinfonia' em particular ocupa no mundo de hoje: como a hino supranacional da União Europeia (embora seja apenas a melodia da 'Ode à Alegria', não as palavras, que são oficialmente reconhecidas em Bruxelas); como a obra escolhida para um concerto especial de Natal que marca a demolição do Muro de Berlim (para o qual a palavra 'Alegria' foi substituída por 'Liberdade', de modo que o último movimento se tornou uma Ode à Liberdade); como a obra que marca o final do ano no Japão, onde reuniu as apresentações acontecem em estádios esportivos, às vezes com coros de milhares (Pequeno livro de Beethoven, escrito por Rolland, a bíblia do culto a Beethoven, foi traduzido para o japonês na década de 1920). A Nona Sinfonia penetrou na cultura popular através de filmes como "Laranja Mecânica" e "Duro de Matar", bem como através de qualquer número de versões cover de a 'Ode à Alegria'.

Ao lado dos anjos

O culto a Beethoven, então, cujas origens remontam ao início do século XIX, mas que mostra poucos sinais de diminuir ao entrar no novo milênio, é um (talvez o) pilar central na

cultura da música. Não surpreende, então, que muitas das ideias mais profundamente enraizadas em nosso pensamento sobre a música hoje podem ser rastreadas até o fermento de ideias que cercaram a recepção da música de Beethoven. Nisso, A seção I enfoca duas dessas ideias: as relações de autoridade que permeiam a cultura musical, e o poder da música para transcender limites de tempo e espaço.

O conceito de música como um tipo de mercadoria naturalmente dá ao compositor uma posição de centralidade, como gerador do produto principal. Mas a ideia que se desenvolveu durante a recepção inicial da obra musical de Beethoven, que ouvi-la era em certo sentido estar em comunhão direta com o próprio compositor, outra dimensão que pode ser melhor expressa através de um conjunto de palavras etimologicamente relacionadas. Primeiro, é o papel do compositor como autor ou originador da música. Isso é a fonte da autoridade que atribui ao compositor, por exemplo, quando artistas como Roger Norrington afirmam que suas interpretações representam as reais intenções de Beethoven, ou quando os editores afirmam o mesmo para suas edições autorizadas (A autoridade da performance ou edição é, em outras palavras, emprestada, um reflexo da autoridade – como fica explícito quando o compositor autoriza um versão particular ou realização da música). E, finalmente, esta autoridade pode facilmente se transformar em autoritarismo, um atributo talvez mais notoriamente visto na relação entre maestros e músicos, mas indiscutivelmente construído em nosso pensamento sobre performance em geral.

Figure 10. Capa da gravação de Solomon do Concerto 'Imperador' de Beethoven (HMV ALP 1300)

Dizia-se no século XIX que Hans von Bülow tocava a música para piano de Beethoven de uma maneira como se o intérprete se apagasse: quando você ouvia, estava consciente apenas de Beethoven, não de Bülow (A capa do disco na Fig. 10 parece dizer o mesmo; observe, novamente, a conexão de Beethoven). O revelador é que isso foi, e é, dito por forma de elogios, como se os melhores artistas fossem aqueles de quem você não toma ciência. O mesmo, é claro, pode ser dito dos garçons nos melhores restaurantes. Além disso, os artistas tradicionalmente usam as mesmas roupas de garçom: smoking. Eu não quero dizer isso simplesmente como observação frívola. O que quero dizer é que a maneira como pensamos sobre a música nos leva a atribuir um status subordinado ao intérprete – um status que está totalmente em desacordo com a adulação de carismáticos performers no mercado – e que isso é confirmado por seus links com outras expressões de status subordinado dentro da sociedade. Ou para colocá-lo de outra forma, a ideia de que o papel do performer é reproduzir a criação do compositor constrói uma estrutura de poder autoritária em cultura musical, seja expressa na relação entre compositor e intérprete ou nas relações entre intérpretes – especialmente, como eu disse, entre o maestro (que atua como representante do compositor) e os músicos de orquestra de base. Em suma, então, o performer ocupa um papel conflituoso e inadequadamente teorizado dentro da cultura musical, e voltarei repetidamente a isso.

Tanto para a hierarquia de valor quanto entre compor e realizar, os dois primeiros termos do Currículo Nacional GCSE de taxonomia da música. E quanto ao terceiro termo, avaliando? Aqui, talvez, a acusação de autoritarismo torna-se ainda mais adequada. Interpretações individuais (e individualistas) como a de Fröhlich se cristalizaram em uma tradição crítica, e como a educação musical tornou-se cada vez mais focada em escolas, conservatórios e universidades, então a maneira correta de ouvir a música tornou-se cada vez mais estreitamente prescrita. Cursos de 'apreciação musical' ensinou estudantes e amantes da música a relacionar o que ouviram na música com fatos biográficos sobre o compositor ou informações sobre o desenvolvimento do estilo musical; isso os treinou para ouvir a estrutura musical, por exemplo, registrando o primeiro tema, segundo tema, seção de desenvolvimento e recapitulação que definem o forma clássica de “sonata”. Tais cursos tornaram-se (e em alguns lugares permanecem) a base do ensino de música em sala de aula, e por muito tempo teve uma forte presença na educação de artes liberais na América do Norte.

O que talvez seja mais importante do que as especificidades desse tipo de ensino musical é a atitude geral em relação à escuta musical que inculca: você deve ouvir com

atenção, respeitosamente, de forma desapegada (evitando ser muito apanhado no refluxo sensorial ou emocional e fluxo da música), e informado por conhecimento apropriado. Submetido à autoridade do educador musical (uma autoridade novamente emprestado do compositor), o ouvinte 'comum' é posicionado firmemente na parte inferior da hierarquia musical. Tal pensamento sobre a música se confundiu com as estruturas autoritárias que dominaram a educação como um todo até o período pós-guerra, e uma das principais intenções subjacentes às disposições musicais do Currículo Nacional e GCSE foi para contrabalançar esta empobrecida visão do papel do ouvinte na música. Em vez de "apreciar" passivamente a grande música do passado, os alunos foram, e são, encorajados a fazer música literalmente em suas próprias mãos, ligando a avaliação de volta compondo e interpretando. Como eu disse, no entanto, esta tentativa de capacitar o indivíduo não é bem servida pelas formas de pensar sobre música que herdamos da era de Beethoven.

A surdez de Beethoven é um bom ponto de partida para a segunda das ideias a que me referi: o poder da música para transcender os limites do tempo e espaço. Na mitologia que cresceu nos 170 anos desde Após a morte de Beethoven, sua surdez passou a ocupar um papel que vai além de seu valor de curiosidade (embora este seja um valor que não deve ser subestimado, como o exemplo espetacular do percussionista surdo Evelyn Glennie demonstra). Isso ocorre porque ele atua como um poderoso símbolo da independência ou alienação de Beethoven da sociedade em que viveu: reduzido à comunicação com o mundo exterior via livros de conversação, nos quais os visitantes escreveram sua metade da conversa enquanto Beethoven falava a dele, o compositor se dissociou das preocupações mundanas, como a busca de benefícios sociais ou sucesso financeiro e dedicou-se exclusivamente à sua musa. Assim você pensaria em grande parte da iconografia e literatura mitológica que envolve Beethoven (Fig. 11, retirado da edição original de 1938 de O Oxford Companion to Music é um exemplo representativo). A verdade era bem diferente, como os editores e credores de Beethoven sabiam, enquanto a biografia de Beethoven escrita por Maynard Solomon demonstrou o papel do comportamento social às vezes bizarro do compositor em sua constituição psicológica.

Figure 11. 'Beethoven aproxima-se do fim', de Batt (Oswald Barrett)

As distorções que compõem o mito de Beethoven são tão significativas quanto a verdade que as fundamenta, porque refletem os valores e preocupações dos criadores de mitos. Uma das mais consistentes destas distorções é a alegação de que Beethoven foi um gênio incompreendido cuja música não era valorizada em sua época; relatos críticos da primeira execução da Nona Sinfonia, por exemplo, constantemente minimizam seu considerável sucesso, apesar do que parece ter sido um desempenho bastante caótico. Essa distorção realiza dois tipos de trabalho cultural. O primeiro diz respeito, mais uma vez, à autenticidade: a falta de aclamação popular demonstra a autenticidade de Beethoven através de sua recusa em ceder aos gostos populares e dar ao público o que ele queria (isso tem um paralelo com a própria depreciação de Beethoven a Rossini, a quem ele via como dando ao público exatamente o que ele queria, e nada mais). O segundo é a construção de um ponto de vista privilegiado a partir do qual podemos ver o que o público original de Beethoven não conseguiu: o intrínseco valor de sua música, que ele escreveu não para seu próprio tempo, mas para todos os tempos. E é preciso dizer que para nós, os herdeiros e mantenedores do Mito de Beethoven, esta é uma forma atraente de ver a música do passado, porque torna nossa compreensão da música de Beethoven superior à de seus contemporâneos. Com o benefício da visão retrospectiva, invariavelmente nos encontramos do lado dos anjos.

Integral ao mito de Beethoven, então, e à maneira de pensar sobre a música que ele sintetiza, é a ideia de música como capital estético – música que pode ser depositada, como um bom vinho, para prazer futuro – Beethoven foi um dos primeiros compositores especificamente conhecidos a ter pensado sobre o papel que sua música pode continuar a

desempenhar depois de sua própria morte; no final de sua vida, ele tentou, sem sucesso, despertar o interesse em alguns editores na ideia de uma edição completa e autoritária de suas obras que retificariam os erros das edições existentes e que representariam suas intenções finais (também foi um dos primeiros compositores a usar o apelido 'trabalho' seletivamente, dando suas principais composições 'Opus' numerados – a Nona Sinfonia, por exemplo, é Op. 125 – enquanto omitia suas produções mais efêmeras). Mas foi nos anos seguintes à morte de Beethoven que uma nova e poderosa metáfora entrou em jogo, que pode ser vista como a base da ideia de música como capital: a metáfora do museu musical.

Certamente, 'museu musical' não era um termo de uso comum por músicos e críticos do século XIX, embora em 1835 o virtuoso pianista e compositor Franz Liszt pediu a fundação de tal instituição. Nas artes visuais (que muitas vezes têm sido uma fonte de pensamento posteriormente aplicado à música), no entanto, a ideia do museu consolidou-se à sua forma atual apenas neste período. Esses foram anos de grandes coleções públicas de antiguidades: surgiram pinturas, artes decorativas e objetos etnográficos. Tais coleções, disponíveis para usufruto ou edificação da população em geral, com o objetivo de reunir as melhores obras de todos os tempos e lugares. Os objetos neles foram abstraídos de sua origem, condições de uso e valorização, e deveriam ser julgados em um critério único e universal de beleza intrínseca (há uma óbvia ligação entre este fato e o colonialismo contemporâneo; os objetos em questão muitas vezes vinham das colônias, enquanto a suposta universalidade critérios de beleza eram de fato os de seus governantes). E tudo isso forma o pano de fundo para a formação do que Lydia Goehr chamou de "o museu imaginário de obras musicais", no qual a música do passado era para ser exibido como uma coleção permanente, embora invisível.

O facto de este museu não existir de facto – de ter sido imaginário – em nada diminui o seu significado; forneceu o quadro conceptual dentro do qual a música ocupou o seu lugar na cultura herança. O que os músicos clássicos chamam de 'repertório' (ou 'o cânone') é, com efeito, a música que foi selecionada para inclusão no museu musical. Desde a época de Beethoven, é normal a expectativa de que a boa música deve continuar a ser tocada muito tempo depois da morte do compositor. Mas antes disso, era uma exceção. Até a obra de Bach saiu de circulação durante por quase um século e teve que ser revivida, na sensação quase literal de dar vida nova a notas antigas (não é por acaso que esse renascimento começou alguns anos após a morte de Beethoven). E como o museu musical surgiu, as obras musicais

deixaram de crescer no tempo antigo e musical passaram a ser estáticas, então o termo ‘música clássica’ entrou no vocabulário comum. Emprestado da arte "clássica" de Grécia e Roma, que era vista como a expressão do padrões de beleza, este termo implicava que padrões semelhantes agora foram definidos na música, contra o qual a produção de todos os outros tempos e lugares devem ser medidos.

O Reino Espiritual

Em seu ensaio sobre a Sinfonia em Gm de Mozart, Heinrich Schenker escreveu que a música dos gênios é “removida das gerações e suas marés". Schenker atuou como pianista e professor em Viena durante as três primeiras décadas do século XX, mas sua fama atual nos meios acadêmicos data do pós-Segunda Guerra Mundial, quando o sistema de análise musical desenvolvido por ele tornou-se cada vez mais mais amplamente utilizado em conservatórios e departamentos universitários de música (para resumir em uma única frase, Schenker mostrou como a maioria composições da tradição clássica poderiam ser entendidas como baseadas em o modelo de uma única frase musical que é massivamente expandida por um série de elaborações; seu sistema de análise consiste essencialmente em despir as elaborações da música, reduzindo-a assim ao modelo subjacente). Muitas linhas de pensamento musical dos séculos XIX e XX se cruzam em seus escritos, e é por isso que os apresento aqui. Os gênios a que Schenker se refere são de claro, os compositores cujas obras foram admitidas no circuito museu musical, e Schenker está dizendo que suas obras perduram independentemente do tempo e local em que se originaram; elas habitam um domínio imutável e imaterial próprio.

A crença de Schenker de que a música representa uma incursão no mundo humano de alguma forma superior à realidade era bastante literal. ‘Música’, diz ele (e isso é Música com ‘M’ maiúsculo), usa o genial compositor como meio, por assim dizer, e de forma bastante espontânea”. Para Schenker, este é o definição de um compositor genial; compositores comuns simplesmente escrevem o que eles querem, mas no caso do gênio ‘A força superior da verdade – da natureza, por assim dizer – está trabalhando misteriosamente por trás de sua consciência, guiando sua pena, sem se importar minimamente se o feliz artista, ele mesmo, queria fazer a coisa certa ou não.' (o gênero masculino, aliás, é norma no pensamento de Schenker – e na tradição pensando sobre a música em geral, como ficará claro no Capítulo 7.) O compositor fala, então, mas com uma voz que não é a sua: é a voz da Natureza. Para Schenker, a autoridade do compositor – autoridade delegada ao maestro, editor e professor –

é ela própria, em última análise, um reflexo de um autor superior, pois o valor da música reside (como ele colocou) na 'elevação do espírito'. . . um edificante, de um quase caráter religioso, a Deus e aos gênios por meio dos quais funciona'.

A intuição de que a música é uma espécie de janela para um mundo esotérico além do conhecimento comum é anterior à era cristã e é replicado em civilizações distantes. No Ocidente, deriva do descoberta do filósofo grego Pitágoras, cinco séculos antes da Era Comum[1], que as notas da escala musical correspondem a proporções numéricas (se suas tensões forem as mesmas, uma corda com metade do comprimento de outra corda produzirá uma nota uma oitava acima, uma corda dois terços da duração produzirá uma nota uma quinta perfeita acima, e assim por diante); talvez, especularam Pitágoras e seus seguidores, todo o universo seja construído sobre os mesmos princípios matemáticos, de modo que a música que ouvimos é uma versão audível da harmonia que une a terra e o sol e estrelas juntas, a imperceptível mas sempre presente 'música das esferas' (A Fig. 12 é uma representação dessa ideia no século XVII). Crenças semelhantes persistiram por muitos séculos na China, onde uma série de terremotos ou outros desastres naturais às vezes provocavam uma investigação da afinação das várias notas da escala, caso a fonte do problema era algum desalinhamento entre música e seu equivalente cósmico.

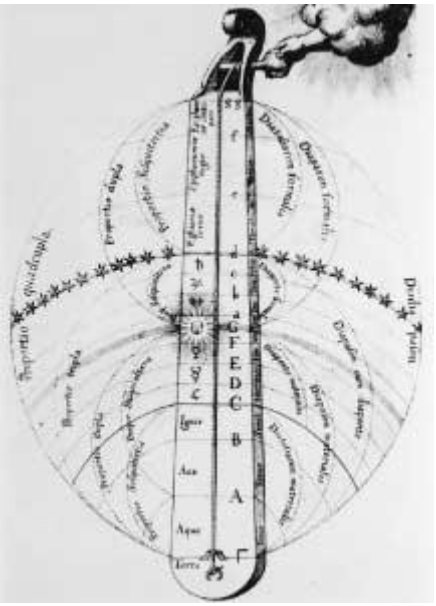

Figure 12. O universo concebido como um monocórdio (de Robert Fludd, Utriusque Cosmi Historia (Oppenheim, 1617)). Os planetas e elementos são mostrados

[1] O termo utilizado pelo autor "antes de Cristo" atualmente se encontra em desuso por historiadores, substituído por "antes da Era Comum".

à esquerda da corda, notas musicais à direita; os círculos mostram o proporções matemáticas que os ligam. Uma mão celestial literalmente afina o universo.

Figure 13. Capa da gravação de Kathleen Ferrier de Das Lied von der de Mahler Erde (Decca LXT 5576)

Comum a essas culturas, histórica e geograficamente remotas, é a ideia de que o dedilhar de uma corda ou o som de um carrilhão pode dar acesso a outro plano de existência. E escritores europeus do século XIX, como E. T. A. Hoffmann, ecoaram essas antigas tradições quando falavam da música como 'o reino espiritual', algo que pode ser visto em imagens do século XX conforme podemos ver na Fig. 13, que mostra Kathleen Ferrier, uma das mais famosas cantoras britânicas no pós-guerra, e demonstra que mesmo que a câmera não possa mentir, certamente pode contar uma história: a artista olha para cima e para dentro longe, enquanto a luz a inunda de cima, como se fosse o esplendor de um mundo superior ao qual sua performance (e a música de Mahler) pode dar acesso. O que é retratado é, literalmente, um ato de revelação. E embora o jovem protagonista do Comércio Prudencial ouve rock em vez de Mahler, é o mesmo mundo que eles vislumbram, também, através de seus olhos desviados e sorriso abstraído e questionador.

Os aparelhos toca discos (destinados principalmente para uso/consumo doméstico) promovem a invocação privada do poder da música para convocar o reino espiritual. Mas é na sala de concertos que mais uma celebração espetacular do poder da música deve ser testemunhada. O concerto, tal como o conhecemos hoje, é outra invenção do século XIX; a música era tocada para o público nos séculos anteriores, é claro, mas dentro de contextos como tribunais ou casas aristocráticas. O que havia de novo no concerto do século XIX é que

ele era aberto para qualquer um que pudesse pagar um ingresso (isso, no entanto, ainda descartou a maioria pessoas; foi apenas no século XX, com o desenvolvimento da transmissão e tecnologia de gravação, que a música clássica tornou-se disponível para praticamente qualquer um que quisesse ouvi-la). E o desenvolvimento do concerto como uma forma economicamente viável de entretenimento público deu origem ao próximo grande desenvolvimento: a construção de salas de concerto especialmente desenhadas para um público de centenas (ou, no caso de edifícios posteriores, como o Royal Albert Hall ou Chicago Auditório, milhares) pudessem presenciar o ritual que a performance tornou-se (Fig. 14).

Figure 14. The Auditorium, Chicago: noite de abertura (9 de dezembro de 1889)

Hoje, entrar em uma sala de concertos é como entrar em uma catedral: é literalmente um rito de passagem, dando acesso a um interior separado do mundo lá fora tanto economicamente (porque você tem que pagar para entrar) e acusticamente. Dentro do santuário interno, um código estrito de audiência a etiqueta prevalece; você não só deve ficar quieto e permanecer mais ou menos parado enquanto a música toca, mas você deve evitar bater palmas entre movimentos, reservando seus aplausos até o final de uma sinfonia ou concerto. Os artistas são obrigados por um código igualmente estrito, variando, por exemplo, de vestimenta (jaqueta para orquestra performances, calças pretas com camisa colorida para música antiga, e assim por diante) à convenção de que pianistas (mas não organistas) e cantores em recitais (mas não oratórios) devem executar a peça de memória, exceto nas obras contemporâneas de maior dificuldade de execução. O fato de alguns músicos terem mais ou menos memória que outros é um mistério, mas a convenção de memorizar música não é inteiramente arbitrária: parece ter se desenvolvido em conjunto com a ideia de que a performance deva parecer espontânea, que deve dar a impressão de uma improvisação que coincide nota por nota com a partitura do compositor. Em outras palavras, ao invés de apenas

reproduzir algo que você memorizou cuidadosamente, você deve dar a impressão de estar em algum sentido possuído por ele – e isso, claro, vincula-se à ideia de música que dá acesso ao mundo além ou tornando audível a voz da Natureza (também está relacionado com o que se passa em concertos de rock, por mais diferentes que sejam os outros aspectos do ritual).

Os comentaristas do século XIX estavam bastante conscientes do que eu vinha buscando, de forma circunspecta, sugerir: que, como a religião sucumbiu ao ataque da ciência, a música forneceu uma caminho alternativo para a consolação espiritual. Na verdade, eles às vezes falavam sobre "religião da arte" ou "religião da arte". E isso, obviamente, fornece contexto para a associação com a musicalidade das qualidades éticas – sinceridade pessoal, ser fiel a si mesmo, e assim por diante – que eu tenho agrupados sob o termo "autenticidade". Mas o que é mais impressionante é a maneira como outra qualidade ética, a pureza, tornou-se associada não a músicos, mas à própria música. Pela música 'pura', escritores da segunda metade do século XIX e da primeira metade do século XX associavam a música a apenas isso: música. Em outras palavras, música que não acompanhava palavras (como canções ou ópera) ou contava histórias (como os "poemas sinfônicos" de Liszt, Smetana ou Richard Strauss). As palavras eram vistas como música suja, ou como diluindo seus poderes espirituais. E teve início um debate extraordinário, que durou um século antes de fracassar inconclusivamente, em que o defensores da música 'pura' tentaram demonstrar que a música não depende das palavras por sua beleza e significado, enquanto os proponentes da ópera e drama musical argumentaram que apenas em conjunto com a palavra poderia a música realizar todo o seu potencial de significação.

O que acontece na ópera é outra coisa; dentro da sala de concerto, a música 'pura' reina soberana, nas sinfonias, concertos, sonatas para piano e quartetos de cordas cujos efeitos de intimidade, paixão e consolo espiritual são criados "por meios puramente musicais", como o antigo frase de efeito de seus proponentes. E este é um legado do século XIX, pois a música puramente instrumental sempre foi pensada como subordinada aos gêneros nos quais acompanhava as palavras: cantata, oratório, ópera. Mas a vitória da música contra a palavra foi falha. Como a palavra foi eliminada da música, ela começou a preencher o espaço em torno da música. Ela penetrou no santuário interno da sala de concertos na forma do nota-programa (outra invenção do século XIX), não para mencionar a tagarelice no intervalo do concerto. E no mundo fora dela proliferaram nas sucessivas formas do texto de apreciação musical, capa do disco, revista, CD-ROM e site. Dessa forma, a música mundo do

qual Beethoven lançou as bases desenvolveu não apenas a ideia de música sem palavras, mas também, e paradoxalmente, o modelo que mantemos hoje de como as palavras devem se relacionar com a música: explicando-a. O paradoxo reside no fato de que se a música precisa ser explicada por meio de palavras, então deve necessitar de explicação, deve estar em algum sentido incompleto sem ele; nas palavras de Scott Burnham, 'música não precisa mais de palavras agora parece mais do que nunca precisar de palavras'. Voltarei a isso perto do final do livro.

Chamei este capítulo de "De volta a Beethoven". Mas o título foi talvez um nome impróprio depois de tudo. Pois acontece que, em nossas formas de pensar sobre música, nunca escapamos de sua presença permanente.