**COOK, Nicholas. MUSIC A Very Short Introduction. Oxford University Press Inc., New York, 1998.**

CAPÍTULO 4 – Um objeto imaginário

Parando o tempo em seus trilhos

Caricatura de Ronald Searle (Fig. 15), uma cena da apócrifa Escola feminina Inglesa St Trinian's, desperta a curiosa presença que a música tem em nossas vidas e nossos pensamentos. Está lá, mas não está. Ou mais precisamente sinais dela estão por toda parte – em partituras, livros, instrumentos – e ainda assim não são a música. Você não pode apontar para a música, ou segurá-la, porque assim que surgiu já desapareceu, engolida pelo silêncio, sem deixar vestígios. Só no St Trinian's você começa a varrer os detritos.

E quais são as semínimas e colcheias que as faxineiras têm enfrentar (ou como seriam semínimas e colcheias, se St. Trinian's estivessem na América)? Para que servem, que trabalho fazem dentro da nossa cultura musical? Você pode dizer que eles atendem a três funções. Uma, a mais óbvia, é a *conservação*: como fotografias, elas param o tempo em suas trilhas e dão uma forma estável e visível ao evanescente. A segunda é quase igualmente óbvia: eles são um meio para a *comunicação* da música de uma pessoa para outra, por exemplo (mas é apenas um exemplo) do compositor para o intérprete. O terceiro é menos óbvio, mas tão importante quanto os outros dois: em muitas tradições, A notação é parte integrante da *concepção* da música, uma das maneiras pelas quais compositores, intérpretes e outros que trabalham com música, imaginam ou pensam nisso.

Muitas civilizações antigas, mais notoriamente a do Egito, parecem ter sido assombradas por um pavor de decadência e esquecimento, e assim tentaram quase obsessivamente dar uma forma permanente a tudo o que sua civilização poderia abraçar, para fixá-la para a eternidade; daí a existência de tais cápsulas do tempo como a tumba de Tutancâmon. Muitas culturas foram possuídas por um desejo semelhante de dar à música um significado tangível e duradoura presença, e assim a música das sociedades desaparecidas sobrevivem até hoje de forma precária em frágeis manuscritos em templos japoneses, em arquivos monásticos europeus e bibliotecas americanas ('precárias' porque muito dessa música sobrevive em apenas um único exemplar. É um fato marcante que todas as fontes existentes para a música polifônica do período medieval – o tipo de música que é tocada por grupos de ‘música antiga’ – poderiam, se reunidas, ser empilhadas em uma única, e razoavelmente grande mesa de jantar.)

Mas ‘sobreviver’ talvez seja uma palavra muito forte, pois a música do passado existe em uma espécie de meia-vida. Mesmo se você entender como uma notação funciona (e levaram anos de paciente trabalho acadêmico para decodificar algumas das notações utilizadas para música medieval, enquanto a interpretação de outras permanece controversa), há aspectos da música sobre qual a notação é silenciosa. O canto medieval, por exemplo, sobrevive em uma variedade de notações ‘neumáticas’, consistindo essencialmente em símbolos mostrando se os grupos de notas sobem, descem ou sobem um pouco e depois para baixo, e assim por diante (Fig. 16). Mas com que rapidez você pretende cantar a música, e que tipo de produção vocal os monges que a cantavam empregavam? Eles projetaram suas vozes alto, ou cantaram suavemente, ou nasalmente, ou guturalmente? Com ou sem vibrato? A notação não diz e ninguém sabe.

Os mesmos problemas também se aplicam a músicas muito mais recentes. Você pode supor que saberíamos como uma composição do século XIX *como A Ave Maria* de Gounod, digamos, foi executada em seu próprio tempo; afinal tem desfrutado de uma tradição de performance contínua, ao contrário da música anterior que teve que ser laboriosamente reconstruída a partir das fontes originais. Mas existe uma gravação muito antiga, datada de 1904, que põe isso em dúvida. Foi feita por Alessandro Moreschi, o último castrati, que em seu tempo era chamado de "o anjo de Roma". Durante os séculos XVII e XVIII meninos com vozes especialmente promissoras eram às vezes castrados para evitar que suas vozes se quebrassem, e resultavam em sopranos masculinos que assumiram os papéis principais na ópera, bem como cantando em coros, como o da Capela Sistina; Moreschi era um membro, e desde 1898 o maestro, do Coro da Capela Sistina. Mas a prática foi cada vez mais vista como bárbara e morreu no século XIX, de modo que Moreschi (nascido em 1858) representa o fim da tradição.

 E por trás do assobio e crepitação você pode ouvir uma versão do *Ave Maria* que soa extraordinária aos ouvidos modernos. Existem recursos específicos que você poderia escolher; por exemplo, Moreschi desliza rapidamente em algumas das notas de uma oitava ou mais abaixo, de forma que nenhum cantor moderno faria. Mas é o *som* de sua voz, o que você pode chamar o ideal tonal nele incorporado, que parece mais bizarro: tem um foco agudo, quase doloroso, como se fosse uma espécie de sublimação primal de grito. Claro que não sabemos se a gravação exemplificou Moreschi no seu melhor; ele pode muito bem ter ficado nervoso, pois as primeiras gravações processos eram muito intrusivas. E nós não sabemos o quão longe do caminho Moreschi cantou Ave *Maria* tipicamente como foi cantada em outros lugares. Talvez a gravação soasse tão estranha para os contemporâneos de Moreschi como acontece conosco. Mas, novamente, talvez não. E este é o ponto: não sabemos e, além disso, não há como sabermos. A conclusão é óbvia: se realmente não sabemos como a música soa na virada do século XX, como podemos saber como a música medieval soava? A resposta honesta é que não podemos.

 A notação conserva a música, então, mas esconde tanto quanto revela. Ao mesmo tempo, e em grande parte através de seu padrão particular de ocultação e revelação, a notação desempenha um papel central na manutenção e mesmo a definição da cultura musical. Para ver como isso acontece, no entanto, precisamos entrar em um pouco mais de detalhes sobre o que são as notações musicais e como elas funcionam. E logo no começo precisamos distinguir dois tipos diferentes de notação, ou mais precisamente duas maneiras pelas quais as notações podem funcionar: representando sons, e representando coisas que os performers têm que fazer para produzir sons. Embora as notações musicais muitas vezes as combinem, estes são princípios bastante diferentes.

A notação de pauta ocidental padrão - para a qual as semínimas e colcheias do cartum de Ronald Searle pertencem - basicamente trabalham para representar sons, assim como a notação neumática para canto medieval que mencionei acima. (Isso não é surpreendente, já que aquela evoluiu da outra.) Portanto, cada cabeça de nota representa uma nota separada e como alta ou baixa a nota depende de quão alta ou baixa na página a cabeça de nota é. As linhas horizontais que compõem a pauta, contra as quais as cabeças das notas são colocadas, existem para facilitar a referência; elas evoluiram por etapas, atingindo sua forma moderna por volta de 1250. Claro que a passagem do tempo é representada pelo eixo esquerda-direita da página. Em princípio, então, a notação ocidental moderna é uma espécie de imagem bidimensional da música, permitindo que você veja como ela funciona em uma determinada perspectiva.

Digo ‘em princípio’ porque na prática não é tão simples. Para uma coisa, existem vários elementos simbólicos na notação – elementos cuja significado é fixado por convenção, e que você não poderia adivinhar se você não conhecia a convenção. (Exemplos incluem os diferentes tipos de cabeça de nota e feixe usados ​​para representar a duração de uma nota, e o sinais de forma arbitrária que indicam pausas.) Então, novamente, existem elementos que não representam o som de forma direta, mas que representam algo que você deve fazer para produzir o som - em outras palavras, que correspondem ao segundo princípio de notação que mencionei. Um exemplo é quando você vê ‘una corda’ em uma peça de música para piano: significa que você deve pressionar o pedal esquerdo, que desloca os martelos de lado, de modo que toquem apenas uma corda (em italiano, *una corda*) dos duas ou três usuais, resultando em um som mais fino e translúcido. Como eu disse então, ‘una corda’ não descreve o som, mas o que você faz para fazer o som, e este é o princípio que define o tipo de notação conhecida como ‘tablatura’.

 Existem muitos exemplos diferentes de notação de tablatura. Alguns são encontrados no Ocidente, por exemplo, as tablaturas usadas durante o Renascimento para guitarra e alaúde, ou a moderno cifra da guitarra notação encontrada em partituras populares. O ponto sobre a cifra da guitarra a notação é muito mais fácil de aprender do que a notação de pauta; em vez de mostrar como a música deve soar deixa você para traduzir isso em tudo o que você tem que fazer para produzir o som em seu determinado instrumento, ela simplesmente diz onde colocar os dedos o braço da guitarra. De certo modo, você não precisa entender o que a notação está dizendo, você apenas faz isso. Claro, notação de cifra de guitarra é muito mais limitada do que a notação de pauta; você não pode usá-la para anotar melodias, apenas acordes (mas isso não é um problema, pois geralmente é usada junto com a notação da pauta para a música), e mesmo assim não informa se deve tocar o acorde uma vez, ou dedilhar regularmente, ou em um determinado ritmo. Isso depende de você.

Mas a verdadeira limitação das tablaturas, se é que é justo chamá-la de limitação, é uma um diferente. Ao contrário da notação de pauta ocidental, cuja generalidade torna mais ou menos aplicável a qualquer instrumento, cada tablatura só serve para um instrumento, porque as coisas que você precisa fazer para tocar em uma determinada afinação, digamos, variam de um instrumento para outro. E em culturas onde cada instrumento tem sua própria tablatura, o resultado é que há pouco senso de uma tradição musical global e unificada que abranja todos eles; nessa direção, faz menos sentido falar de ‘música tradicional chinesa’ do que falar de música *qin*, música *yangqin*, música *pipa* e assim por diante (todas essas são diferentes tipos de instrumentos de cordas dedilhadas ou marteladas). No Oeste, em contraste, temos muito mais a sensação de que há uma coerência na tradição chamada ‘música ocidental’ que remonta tanto no tempo quanto, hoje em dia, em todo o mundo, e este sentido está enraizado na nossa quase aceitação universal do sistema de notação da pauta. (Para nós, tablaturas estão principalmente associados a instrumentos destinados a amadores, como agora a mais ou menos obsoleta *pestana*, que você dedilhava com um mão enquanto pressiona uma barra com a outra. A barra automaticamente selecionou as cordas corretas para o acorde que deseja tocar.) É de se admirar, então, que quando as crianças começam a aprender piano, clarinete ou lições de violino eles se encontram – às vezes para seu desgosto – gastando um muito tempo longe de seus instrumentos, estudando o que, de forma extremamente estranha o uso do termo, é conhecido como "teoria". O que são basicamente adquirir é um conhecimento de notação, e através dele uma iniciação na a cultura da música ocidental.

E é isso, muito mais do que quaisquer considerações estéticas de ‘alto’ ou arte ‘baixa’, que torna difícil ter certeza se devemos pensar em jazz, rock e pop como parte da mesma tradição da música ‘clássica’, ou se eles deveriam realmente ser pensados ​​como tradições separadas; depois enfim, muitos músicos de jazz, rock e pop não leem música. ***Numa outra via muitas mãos fazem***, e as vendas de partituras de música popular mostram como prontamente esta música pode ser acomodada dentro da estrutura da equipe notação. E cada vez mais há músicos que se movem sem esforço entre uma tradição e outra. Parece tanto que há existe e não existe tal coisa como ‘música ocidental’.

Música entre as notas

Gravadores DAT e samplers são totalmente não seletivos, no sentido de que dentro dos limites globais de fidelidade, eles gravarão *qualquer coisa*. Nisso eles estão bastante diferente das notações musicais e, de forma mais geral, de qualquer um dos sistemas que diferentes culturas empregam para representar sons musicais (incluindo, por exemplo, as sílabas faladas usadas pelos indianos jogadores de tabla a memorizar padrões rítmicos complexos e o gestos convencionados dos maestros ocidentais, assim como o gráfico notações com as quais este capítulo se preocupa principalmente). Para as notações musicais são altamente específicos sobre o que irão ou não registrar; eles são mais como filtros ou prismas do que gravadores DAT ou samplers. E etnomusicólogos, que usam técnicas essencialmente ocidentais para estudar música não-ocidental, estão mais conscientes disso do que ninguém.

Alguns etnomusicólogos estão preparados para usar notação de pauta para transcrever a música que estudam, tanto como meio de compreendê-la e de comunicar esse entendimento aos seus leitores. Mas eles são dolorosamente conscientes de que, ao fazer isso, estão calçando os índianos ou música chinesa, ou o que quer que seja, em um sistema que nunca foi projetado para isso. Por exemplo, a notação de pauta trata toda a música como se fosse composto de notas separadas, cada uma a uma distância definida; com efeito, assume que todos os instrumentos funcionam segundo o mesmo princípio do piano, que tem um mecanismo de produção de som separado para cada uma das oitenta e oito notas que pode tocar. Mas muitos instrumentos não são assim; no violino você pode tocar qualquer número de notas entre um si e um dó, digamos, ou você pode deslizar continuamente de uma nota para a outra, de modo que não haja como você precisar exatamente onde o B terminou e o C começou. O mesmo se aplica à voz humana, ou a guitarra elétrica se você dobrar o observação. E a questão é que, na música indiana e chinesa, muitas vezes são notas entre as notas, por assim dizer, que são responsáveis ​​pelo efeito da música. Da mesma forma, no canto floreado (e novamente a música indiana é uma boa exemplo) tentando dizer onde uma nota começa e outra termina, como ‘nota’ seria definida em termos de notação de pauta, torna-se uma exercício completamente arbitrário; a música simplesmente não funciona assim. Há uma colisão entre música e notação.

Previsivelmente, esta situação resultou em controvérsias intermináveis ​​entre aqueles etnomusicólogos que veem a notação da pauta como um instrumento necessário para transmitir algo da música aos leitores familiarizados com o sistema de notação (se houver) da cultura musical em questão, e aqueles que consideram seu uso como uma espécie de exercício neocolonial em que a notação ocidental é estabelecida como um padrão universal. Mas para colocá-lo assim faz parecer que há uma escolha entre preto e branco, considerando que é realmente uma questão de tons de cinza. Se a notação de pauta distorce a música não-ocidental, você também pode argumentar que distorce a música da tradição ocidental também. Você só tem que ouvir uma performance sintetizada do Prelúdio em mi menor de Chopin, em que cada nota é igualmente longa e igualmente alta, para perceber o quanto do efeito da música reside na formação do tempo e na dinâmica que qualquer pianista traz para a música, possivelmente sem sequer pensar nisso (embora alguns pianistas o façam melhor do que outros, é claro, e isso é uma maior parte do que significa ser um bom pianista). Não é que o desempenho do sintetizador esteja errado, no sentido de contradizer a pontuação; a modelagem temporal e dinâmica não está na partitura. E essa diz algo sobre o que são partituras e como são usadas.

Se tratássemos a notação como alguns fundamentalistas cristãos tratam a Bíblia – se disséssemos que tudo o que não está na partitura não deve estar na desempenho - então sintetizadores controlados por computador já teriam colocaram artistas fora de um trabalho: é preciso uma máquina para executar o música literalmente, sem pensar, sem expressão. Mas não tratamos notação desta forma. O fato da notação não se importar com sutilezas de modelagem temporal ou dinâmica não significa que não nos importamos sobre elas. E se nossa notação simplifica a música eliminando essas coisas, porque é da natureza das notações simplificar. A notação que tentou colocar tudo que acabaria sendo muito complicado de ler. (Mais uma vez, os etnomusicólogos têm experiência nisso; Charles Seeger, o pioneiro da etnomusicologia norte-americana, inventou o melógrafo, um dispositivo que transcreveu cada menor nuances de tempo, dinâmica e tom, mas os gráficos resultantes são tão complexos que ninguém nunca realmente descobriu o que fazer com eles.) Todas as notações omitem coisas, então, apenas coisas diferentes. Você pode ver isso da história da música ‘artística’ ocidental. No século dezoito compositores às vezes escreviam apenas o esqueleto do que eles pretendiam, deixando ao performer a concretização através da figuração e ornamentação; compositores do século XX, em contraste, geralmente tentavam especificar o que eles queriam com muito mais detalhes. Mas mesmo no mais casos extremos, como a música para piano de Pierre Boulez ou Karlheinz Stockhausen, ainda há espaço para variação – como você pode ver pelo fato de que sua música soa diferente quando diferentes pianistas a tocam (não o que muitos fazem).

Mas a melhor maneira de fazer isso é comparando as diferentes notações em uso em todo o mundo. A tablatura usada para os chineses longa cítara ou *qin*, tradicionalmente o instrumento de escolha para estudiosos e senhores (Fig. 17), é um bom exemplo. Ele afirma com algum detalhe como cada nota deve ser produzida (com a parte carnuda do dedo ou a unha, com um movimento para dentro ou para fora, e assim por diante), a tudo o que se soma a um especificação precisa da qualidade do tom da nota, ou timbre. Por outro lado, e apesar de sua complexidade e abrangência geral incomparáveis, notação de pauta tem dificuldade em dizer qualquer coisa sobre timbre, além de especificar para qual instrumento a música é. Mas há outros aspectos em que a notação *qin* é muito menos específica do que a notação de pauta. Em particular, não especifica ritmo; apenas representa a música como uma cadeia de notas (ou mais precisamente, uma sequência de gestos), deixando para o executante para decidir quais notas tocar mais rápido e mais devagar, e como agrupá-los em frases, e assim por diante. Isso não significa que os chineses não se importam com essas coisas, não mais do que os ouvintes Ocidentais não se importam com o timbre do violino. Ao contrário, há escolas inteiras de desempenho de *qin* baseadas em diferentes formas de realizando o repertório *qin*. É assim como as diferentes tradições de execução de piano que trazem diferentes qualidades para o desempenho do repertório, embora cada um deles envolva tocar as mesmas notas. Isto não seria exagero dizer que toda a arte de performance reside nos interstícios da notação, naquelas partes da música que a partitura não alcança.

Eu disse que a função mais óbvia da notação era a conservação. Se eram sua única função, então o desenvolvimento do som digital a gravação tornaria a notação tradicional obsoleta; em termos de abrangência e fidelidade, nenhum outro meio de representar música pode ser comparada a um CD (exceto um disco de vinil, de acordo para alguns fanáticos por áudio, mas não vou entrar nessa polêmica). O fato de continuarmos usando a notação tradicional, então, demonstra a importância para nós de suas outras funções. Pois através do processo de comunicar informações do compositor para o intérprete, ou mais geralmente de um músico para outro, as notações ao mesmo tempo algo muito mais complexo: transmitem toda uma forma de pensar sobre música. Uma pontuação estabelece uma estrutura que identifica certos atributos da música como essenciais, no sentido de que se o seu desempenho não tem esses atributos, então você realmente não pode reivindicar ter tocado essa música. Se você tocar o Prelúdio em Mi menor e errar uma nota, então ninguém (exceto um ou dois filósofos) alegará que o que você tocou não foi o prelúdio em mi menor. Mas o céu sabe o que eles vão dizer se você errar 95% das notas. Em algum lugar entre esses limites está o essencial nota-a-nota estrutura que identifica o Prelúdio em Mi menor. Mas a estrutura essencial nota a nota é apenas parte da música. Para entre e ao redor dessas notas, por assim dizer, encontra-se um vasto domínio de possibilidade interpretativa, na qual você pode escolher tocar mais rápido ou mais devagar, mais alto ou mais baixo, para expressar ou articular de uma forma ou de outra. Nada disso interfere se você pode ou não alegar estar tocando o Mi menor Prelúdio. Em vez disso, é o que torna seu desempenho individualista, monótono, excêntrico, emocionalmente auto-indulgente ou simplesmente brilhante.

Mestre do pequeno Link

O padrão do que é determinado pela notação e o que não é, o que é a ser tomado como dado e o que é uma questão de desempenho interpretação, é uma das coisas que define uma cultura musical; isto define não apenas como a música é transmitida, mas também como os vários indivíduos cujas atividades juntas formam uma cultura musical de um para o outro. Também determina em grande parte como as pessoas imaginam a música dentro de uma dada cultura – mais obviamente como os compositores concebem suas música, embora você possa dizer que são padrões compartilhados de imaginação que unem todos os membros de uma comunidade musical. Para compor dentro de qualquer tradição dada, então, é imaginar sons em termos das configurações particulares de determinação e indeterminação apropriada a essa tradição, e isso, por sua vez, significa que a notação está muito mais profundamente implicada no ato de composição do que muitos relatos do processo de composição podem levar você a acreditar.

Existem duas fontes famosas relacionadas às maneiras pelas quais Mozart e Beethoven, respectivamente, conceberam suas músicas. Em uma carta que só veio à luz no início do século XIX (foi o primeiro publicado em 1815), Mozart explicou como as ideias musicais vieram a ele espontaneamente, e se expandem em sua mente até

 o todo, embora seja longo, está quase acabado e completo em minha mente. Então, para que eu possa examiná-lo, como uma bela imagem ou uma bela estátua, em um olhar. . . . [O] compromisso com o papel é feito com rapidez suficiente, para cada coisa é....já terminada; e raramente difere no papel, do que estava na minha imaginação.

E a corroboração desse relato do processo composicional vem do compositor Louis Schlösser, que aos 85 anos publicou um relato de um encontro que teve com Beethoven mais de sessenta anos antes, em 1822. Schlösser parafraseou as palavras de Beethoven:

Eu carrego meus pensamentos sobre mim por muito tempo, muitas vezes por muito tempo, antes de escrevê-los... Eu mudo muitas coisas, descarto e tento novamente até que eu esteja satisfeito... **[I]n** tanto quanto eu sei exatamente o que eu quero, a ideia fundamental nunca me abandona – surge diante de mim, cresce – eu vejo e ouço a imagem em toda a sua extensão e dimensões diante de mim mente como um gesso e não me resta nada além do trabalho de escrevê-la, o que é feito rapidamente.

 O grau de consenso entre esses relatos é notável. Ambos Mozart e Beethoven enfatizam como eles podem “ver” ou “examinar” a música de relance e compara-la com uma imagem (even Beethoven’s reference to it as a cast chimes in with Mozart’s ‘statue’). E ambos insistir que o verdadeiro trabalho de composição é feito na mente, com a escrita isso é uma questão trivial. A notação, como eles a descrevem, não é algo integral ao processo criativo; vem estritamente depois o evento.

Ambos os relatos se harmonizam perfeitamente com o modo de pensar sobre a música que descrevi no Capítulo 2. Mozart e Beethoven estão nos dizendo que a concepção da música é um processo puramente ideal, uma realização da imaginação livre da mecânica processo de colocar a caneta no papel. Eles nos dão uma imagem perfeita do compositor inspirado, o 'mestre do pequeno link' (para usar uma frase emprestada de Theodor Adorno) cuja visão – um termo das ressonâncias bíblicas são inteiramente pertinentes - abrange todos os detalhes dos desdobramento musicais. Esta é uma imagem de autoria que beira o divino; na verdade, ecoa relatos teológicos do momento da Criação, em qual Deus prevê cada menor ramificação do que Ele criou. Para Mozart e Beethoven, como para Deus, a criação está centrada no que pode ser chamado de um momento de verdade em que todo o desenvolvimento temporal é comprimido, e é neste momento de verdade que editores, performers, musicólogos e críticos, todos tentam, em suas diferentes maneiras, recapturar. Não é surpreendente, então, que esses relatos emocionantes do processo composicional foram citados e recitados por inúmeros músicos do século XIX e início do século XX (por exemplo, eles aparecem com destaque no último livro de Schenker, Der *freie Satz*). E o que torna tudo isso duplamente notável é o contraste marcante entre o que Beethoven disse, conforme transmitido por Schlösser, e o que sabemos os aspectos externos de seu processo composicional.

Pois Beethoven pegou pedaços de papel e, posteriormente, cadernos de bolso, com ele em suas frequentes caminhadas no campo perto de Viena, instantaneamente anotando suas ideias musicais para o caso de esquecê-las; em casa, ele manteve cadernos de desenho maiores em sua mesa, nos quais ele pode copiar os resultados ou introduzir novas ideias, moldando e remodelando a música, desenvolvendo-a pouco a pouco, corrigindo ou acrescentando, riscando e começando de novo. Após a morte de Beethoven, esses cadernos de esboços foram dispersos e em muitos casos divididos, mas um dos programas de pesquisa mais sustentados em a musicologia do pós-guerra conseguiu reconstruir sua sequência. Como resultado, você pode trabalhar com eles e rastrear o laborioso e às vezes quase doloroso processo pelo qual Beethoven afiado (às vezes diretamente e às vezes através de enormes desvios) para a música que conhecemos. Por exemplo, enquanto a primeira seção de a ‘Ode à Alegria’ parece ter chegado a ele com pouca dificuldade, a seção intermediária deu-lhe enormes problemas; há esboços sobre esboço em que Beethoven tenta uma ideia, depois outra, às vezes trabalhando diferentes opções de forma sistemática e, às vezes, aparentemente tomando *pot-shots* ao acaso. E de novo e de novo você descobre que mais traços característicos e expressivos da música se unem apenas durante as fases finais do processo de composição; como Gustavo Nottebohm (o primeiro estudioso sério dos cadernos de esboços de Beethoven) disse, “Na maioria dos humanos, a faculdade criativa se torna frouxa com o trabalho, mas com Beethoven era diferente, pois nele funcionava intacto: de fato muitas vezes atingiu suas maiores alturas apenas no último momento”.

A explicação para a notável disparidade entre o que Beethoven disse e o que ele fez é de fato deprimente simples, e a história foi contada por Maynard Solomon. A carta atribuída a Mozart foi quase certamente uma invenção de Friedrich Rochlitz, o jornalista e crítico que editou a revista em que apareceu pela primeira vez. E a conta de Schlösser de sua conversa com Beethoven foi quase certamente copiado consciente ou inconscientemente da carta de Rochlitz; os dois são demais semelhantes para que qualquer outra interpretação seja plausível. Contemporâneos acreditavam que esses relatos eram autênticos não porque correspondiam a como Mozart ou Beethoven compunham (isso é óbvio pelo menos no caso de Beethoven), nem mesmo provavelmente porque correspondiam ao que Mozart ou Beethoven disseram (lembre-se de que cada relato apareceu após a morte do compositor), mas porque representavam o que, em olhos do século XIX, deveriam ter dito os compositores. Resumidamente, eles nos dizem muito sobre o pensamento do período romântico, mas pouco sobre Mozart, Beethoven ou o processo de composição.

Se deixarmos de lado esses exercícios de criação de mitos, veremos apenas até que ponto a maneira como Beethoven concebeu a música estava ligada a maneira como ele anotou. Os frenesis de escrever, reescrever, riscar e reformular para os quais esboços como a Fig. 18 evidenciam não registram o avanço de Beethoven em direção a predeterminada ‘ideia fundamental’ que, nas palavras de Schlösser, nunca o abandonou. Pelo contrário, mostram a música sendo forjada, martelada por assim dizer na bigorna de papel e caneta. Este não é um processo desencarnado; às vezes, enquanto você se debruça sobre os cadernos de esboços, você tem quase uma sensação visceral da caneta de Beethoven cavando no tecido fibroso feito à mão papel enquanto lutava para dar expressão a alguma ideia recalcitrante e meio formada. Em outros momentos, você pode sentir a música emergindo do página como Beethoven literalmente viu o que ele quis dizer. Quando falamos sobre Beethoven ‘escrevendo’ uma sinfonia, então, não há nada metafórico sobre tal linguagem; estamos falando de um envolvimento físico de caneta e papel, e sobre um ato criativo indissociável de imperativos e resistências da notação ocidental.

Sabemos muito sobre o processo de composição de Beethoven porquê da maneira peculiar como compunha (esboçado, rabiscado, calculado, improvisado) no papel, e esse é um traço pessoal que começou há muito tempo antes de ficar surdo; se ele não tivesse trabalhado dessa maneira, parece improvável que ele poderia ter continuado a compor como fez depois que sua surdez tornou-se profundo. Mas a maioria dos compositores clássicos não compôs assim; isso significa que sabemos menos sobre como eles compuseram, e também, significa que é perigoso generalizar a partir do que Beethoven fez o que outros compositores fizeram. Mas parece improvável que quaisquer compositores apenas sentaram-se lá até que estivessem cheios de música, e então despejaram tudo no página. (De acordo com relatos contemporâneos, Mozart e Schubert vieram mais próximo disso, mas mesmo eles esboçaram, corrigiram a música no papel.) Pois os compositores clássicos tinham outro dispositivo para lutar com a representação da música, experimentando coisas, moldando contra a resistência empírica – e este foi um dispositivo que não deixam vestígios visíveis como os esboços de Beethoven (ou a música das aulas de St Trinian). Este dispositivo era o piano.

Às vezes, você ouvirá a opinião expressa de que compositores reais compunham em suas mesas, não no teclado. (A prática do público exames em harmonia e contraponto parecem se basear nessa ideia, pois de outra forma dificilmente faria sentido trancar os alunos nas salas de exame e esperar que eles saiam com música.) E houve compositores que poderiam fazer isso. Existe uma história do Compositor francês Maurice Ravel entrando no escritório de Vaughan Williams um dia, e encontrando o inglês trabalhando em sua mesa. Ravel ficou horrorizado; 'como você pode encontrar novos acordes sem um piano?', ele perguntou. E as cartas furiosas e imensamente frustradas nas quais os compositores como Chopin e Mahler protestaram contra negociantes de piano ineficientes que falharam na entrega dos instrumentos a tempo e assim os impediram de continuarem com seu trabalho mostram que havia outros compositores também, que teria ficado do lado de Ravel. (É uma sorte que Chopin, Mahler, e Ravel não precisava compor em uma sala de exame.) A ideia que há algo errado em compor no teclado é apenas outro exemplo do mito do século XIX de que a música é algo puro e desencarnado, vindo espontaneamente do espírito do reino. Os compositores sabem que a música não é algo que simplesmente acontece, como o tempo. É algo que você faz.

O paradoxo da música

 Em 1973-4, o compositor vanguardista György Ligeti, nascido em Hungria, mas passou para o Ocidente após a invasão russa em 1956, compôs uma peça orquestral chamada San Francisco Polyphony. Gosto muito da música de Ligeti nessa época, é uma peça densamente escrita, uma selva de linhas melódicas sinuosas e trepadeiras. Mas Ligeti usou um método diferente metáfora para explicar como ele tentou conter as vezes padronização impenetrável nota a nota da música em ordem limites: “Pode-se imaginar vários objetos em estado de total desordem em um gaveta”, escreveu. ‘A gaveta também tem uma forma definida. Dentro dela o caos reina, mas é claramente definida por si mesma.' Uma metáfora como essa captura certos aspectos salientes da música, sem dizer nada sobre outros; por esse motivo, existem outras peças musicais às quais ele pode se aplicar, assim como bem, e igualmente existem outras metáforas que podem ser aplicadas da mesma forma bem para a Polifonia de São Francisco. Se a música lhe parece apenas um emaranhado impenetrável de som, depois ouvi-la com a gaveta de Ligeti a imagem em mente pode fornecer um caminho para ela. Ou para usar minha alternativa metáfora, uma vez que você conhece a extensão da floresta, você pode achar mais fácil para discernir caminhos fracos através da vegetação rasteira.

 Normalmente não pensamos em música na forma de gavetas ou florestas e assim essas metáforas se destacam como representações imaginativas disso – representações imaginativas que, na melhor das hipóteses, podem de alguma forma acrescentar ou fortalecer nossa experiência da música. (Uma boa dose de escrita crítica sobre música consiste essencialmente em desenvolver metáforas esclarecedoras descrever composições individuais; no século XIX esta abordagem adquiriu o termo “hermenêutica” inspirado na Bíblia, implicando que procurou o significado por trás da música.) Mas todas as descrições de a música envolve metáfora; é que a metáfora nem sempre é tão óbvia. Para ver que é assim, tente falar sobre música sem cair em metáfora. Uma das coisas mais básicas que você pode querer dizer é que uma nota é mais alta e mais baixa que outra. Mas isso não significa que as notas altas vêm literalmente do céu e as baixas do abismal, profundezas subterrâneas (embora possa parecer assim se você ouvir respectivamente para *The Lark Ascending* de Vaughan Williams e *Wagner's Prelúdio* de Rheingold). É apenas uma metáfora: de alguma forma, as notas altas são mais compactas, mais brilhante, mais leve, mais alto. . . e, claro, em notação de pauta eles aparecem mais acima na página. Então, novamente, você pode falar sobre o textura de uma peça musical. Textura? Casca, musgo, veludo, saque: estes as coisas têm textura, mas como a música pode ter textura quando você não pode tocar isso? E o que você quis dizer quando se referiu a um 'pedaço' de música? Você rasga tiras de música de um rolo, como um pano, ou as lasca um bloco? Um bloco de quê?

A metáfora está embutida em nossa linguagem, e de modo tão profundo que normalmente não se pode notar que está lá. E junto com as metáforas da música sendo um gaveta ou uma floresta, todas essas metáforas incorporadas ilustram o que pode ser chamada de metáfora subjacente e raiz da cultura musical ocidental: que a música é algum tipo de objeto. Mozart e Beethoven, ou melhor Rochlitz e Schlösser, expressaram isso muito claramente quando falaram sobre uma pintura ou estátua. Mas a metáfora da música como objeto é muito mais profundo do que o processo de criação de mitos musicais estéticos do século XIX; você simplesmente não pode fugir disso, a menos que esteja preparado para parar de falar sobre música (e as pessoas nunca vão parar de falar sobre algo com o qual se importam tanto quanto a música). Toda a ideia de escrever música depende disso: a notação ocidental mostra a música 'mover' para cima e para baixo e da esquerda para a direita na página. Mas o que é isso que realmente faz o movimento? Literalmente, nada; como Roger Scruton fez deixou claro, quando dizemos que a música se move, estamos tratando-a como um objeto imaginário. O mesmo se aplica quando você retrocede em uma partitura, comparando duas passagens da música lado a lado. Afinal, você não pode dobrar o tempo como papel; quando você compara a passagem anterior com a mais tarde, você está de fato descascando a música da passagem de tempo e, assim, transformar uma experiência temporal em uma experiência do objeto imaginário. Essa é uma das coisas para as quais servem as pontuações.

 E aqui está o paradoxo básico da música. Nós experimentamos isso no tempo, mas em para manipulá-lo, até mesmo para entendê-lo, nós o arrancamos do tempo e nesse sentido, falsificamos-no. Mas não é uma falsificação que podemos prescindir; é um parte básica do que é música (e não apenas música de arte ocidental, eu gostaria de afirmar, uma vez que todas as culturas musicais são construídas sobre a representação, seja notacional, gestual, ou de outra forma. No entanto, não vou discutir o ponto). O importante é reconhecer a falsificação pelo que ela é, e não confundir os objetos imaginários da música com os objetos temporais experiências que representam. Há um amplo, e talvez parcialmente justificado, visto que este é um dos problemas que afligem os novas músicas depois da Segunda Guerra Mundial, quando a composição ‘séria’ se tornou a preservação dos departamentos de música da universidade; certos compositores intelectualizados cada vez mais sobre o que entrava na partitura, quase como se estivessem construindo provas matemáticas em som, aparentemente alheios ao fato de que nada disso foi transmitido à sua diminuição audiências. Mas a confusão entre objeto imaginário e experiência é inerradicável. Quando você vai a uma loja e diz 'Você tem alguma música de Sorabji?”, você está perguntando se eles têm a partitura ou o CD que você quer; como eu disse no início deste capítulo, a música é outra coisa. (E lembre-se de como Piginini, que só sabia tocar com ‘a música’ na frente dele, teve que ser ensinado a tocar música). No caso, quando falamos de música, não dizemos exatamente o que queremos dizer, ou significa o que dizemos. Ou, em outras palavras, sempre que tentamos conversar sobre música, parece que acabamos mudando de assunto.

Então, onde fica o museu imaginário que descrevi em Capítulo 2, que a tumba de Tutancâmon é a mais complexa e considerado de objetos imaginários, obras musicais? Não é toda a ideia de o museu imaginário construído sobre uma confusão de objetos imaginários e experiências temporais? Posso pensar em duas respostas para isso, uma radical, e uma menos. A resposta menos radical é dizer que se as obras musicais não são experiências, mas apenas seus substitutos, por assim dizer, então o mesmo pode ser dito do conteúdo de qualquer outro museu: pinturas, por exemplo, são comprados e vendidos (e segurados e roubados) como objetos, mas vamos à galeria para olhá-los não por si mesmos, mas pelas experiências que podemos derivar deles – e há tantas maneiras pelas quais eles podem ser experimentados, pois há pessoas experimentando eles. Explorarei algumas das ramificações dessa ideia no próximo capítulo. A resposta mais radical (ou talvez seja a mesma resposta expressa de forma mais radical) é sugerida pelo biólogo Richard Dawkins A imagem profundamente perturbadora do “rio dos genes”. Nós pensamos da história humana, e o desenvolvimento pré-histórico de nossa espécie, como composta por uma vasta sucessão de pessoas individuais; como eles criaram e cruzados, então os genes passaram entre eles, fluindo de geração a geração e determinando a identidade étnica, física e constituição mental da raça humana hoje. Mas Dawkins vira isso de cabeça para baixo abaixo. Ele faz dos genes os protagonistas da história, os verdadeiros criadores da história, com seu único motivo (se tão antropomórfico palavra pode ser usada apropriadamente para genes) sendo de replicação. Nessa versão da história, os humanos são reduzidos a constelações temporárias de genes, meros redemoinhos no rio da vida. E talvez devêssemos ver o conteúdo do museu musical da mesma forma. Pois a história da música tem tradicionalmente tem sido apresentado na forma de uma série de trampolins, uma jornada de uma obra-prima para outra, levando do passado remoto ao presente e além. (Música à moda antiga textos de apreciação estão cheios de termos como o ‘curso’ da história ou o ‘procissão’ de grandes compositores.) Ou, para usar uma expressão mais apropriada metáfora, talvez, seja apresentada como uma espécie de visita ao museu, na qual você faz uma pausa para admirar cada objeto imaginário antes de passar para o próximo.

No modelo de Dawkins, tudo seria o contrário. O processo histórico residiria não nas obras musicais – os trampolins – mas no que está entre eles: a mudança contínua (como bem como geograficamente variáveis) padrões de concepção e percepção que deu origem a essas obras. Veríamos as obras musicais como os meros vestígios de processos históricos, conchas vazias nas quais a vida pode ser respirada apenas através de uma reconstrução imaginativa das experiências musicais que outrora lhes deram sentido. E a imaginação que é envolvida nisso é nossa; você quase poderia dizer que veríamos a história da música como, em essência, um relato de nossa própria jornada através o museu imaginário de obras musicais. Mais uma vez, então, voltamos a ideia de que quando estudamos música, não estamos apenas estudando algo separado de nós, algo ‘lá fora’: há um sentido em que também estamos estudando a nós mesmos. Dificilmente poderia ser de outra forma, se a música é um objeto imaginário.