

A História do Cânone Musical

William Weber

tradução **provisória e não editada** de Marcos Câmara de Castro¹

Uma das transformações mais fundamentais na cultura musical do ocidente foi o surgimento de um cânone de grandes obras do passado. No final do século XVI, não era comum uma música permanecer em circulação por mais de uma geração; e as obras que persistiam mantinham-se isoladas umas das outras, ou faziam parte de tradições pedagógicas conhecidas por um grupo reduzido de músicos iniciados. No final do século XIX, a música antiga transferiu-se do estudo dos músicos para a sala de concertos: tornou-se estabelecida nos repertórios através da rotina dos concertos, prevalecendo em muitos programas, e foi legitimada em termos críticos e ideológicos com a participação de toda a sociedade. O fato de que cidades grandes darem proeminência cívica à ópera e que as salas de concerto terem-se devotado principalmente aos clássicos – desde o Royal Albert Hall de Londres até o Lincoln Center de Nova Iorque e o Music Center de Los Angeles – mostram como essa tradição relativamente nova tornou-se central na cultura do Ocidente.

Os próprios historiadores da Música não se interessaram tão rapidamente pelo assunto – na verdade, mesmo para reconhecer sua existência. A performance da música antiga e a ideia de clássicos musicais têm sido simplesmente tomados como certos; perguntar por que, ou mesmo quando, essas práticas começaram tem estado tão longe da convenção disciplinar afigura-se mais do que um pouco perverso. Enquanto que uma variedade de especialistas têm estudado edições ou repertórios de música antiga em contextos específicos e maneiras produtivas, tais tópicos têm ainda atraído muito interesse no campo como um todo, ou para definir em termos mais amplos, tanto temporalmente quanto conceitualmente². Joseph Kerman foi o pioneiro em assumir o problema do cânone desta maneira, embora escrevendo principalmente para uma leitura literária³. Trabalhos recentes de Katherine Bergeron e Philip Bohlman e Marcia J. Citron colocaram o problema no centro das discussões usando-o como um veículo para levantar questões maiores sobre

¹ NT: esta tradução foi feita para a reunião do grupo EsTraMuSE do dia 4 de dezembro de 2014 e será editada posteriormente, e deve servir como suporte para a leitura do original em inglês. Certas expressões inglesas ainda não foram adaptadas para o português, por falta de tempo. NT = nota do tradutor; NA = nota do autor. As notas do autor ainda não foram inseridas e estão no original em inglês, já enviado ao grupo. As notas do tradutor estão apenas sugeridas e serão completadas posteriormente.

² NA

³ NA

musicologia como uma disciplina e o papel do gênero na história da música⁴. A questão está agora colocada: que os musicólogos têm sido lentos para reconhecer o problema do cânone só porque está tão impregnado em suas afirmações sobre música e controla muito o que fazem. Se estamos querendo entender o cânone historicamente, devemos nos tornar céticos a seu respeito, e nos libertarmos de sua autoridade, sua ideologia, e de toda maneira de falar que o cerca. Somente questionando essa tradição nós podemos compreender sua fundação tanto social quanto musical.

Mas nenhum dos trabalhos mencionados são dedicados centralmente ao estudo do problema do cânone numa perspectiva principalmente histórica, e isso vem limitando seriamente a discussão. Porque eles começam a partir de um conjunto de questões contemporâneas, essencialmente olhando para trás, emoldurando o problema nos termos específicos do nosso tempo. Isso tende a fazer o cânone parecer bem mais unificado, imutável – na verdade, monolítico – do que ele tendeu a ser durante a maior parte de sua história: durante a segunda metade deste século⁵, repertórios clássicos dominaram a programação de concertos e de ópera (ou pelo menos as suas áreas-chave) muito mais do que sempre foi o caso previamente.

Musicólogos entretanto precisam encarar seriamente os aspectos históricos do cânone se querem compreender sua evolução. Muito simplesmente, eles devem começar a trabalhar a partir da Idade Média, tentando ver quando, onde e por que a ideia de clássicos musicais – ou melhor, uma mudança de ordem de tais noções – surgiu, para tornar-se estabelecida no núcleo da cultura musical. Uma vez feito isso, começamos a ver que componentes do cânone são muito menos consistentes e bem ordenados do que usualmente é aceito; nós descobrimos que ele foi unificado principalmente por sua própria ideologia. Historiadores da música têm ainda somente uma ideia nebulosa sobre qualquer um desses assuntos, mesmo que essa ideia nebulosa geralmente cresça da própria bagagem ideológica da tradição canônica mais do que qualquer estudo empírico do problema. Eles, no entanto, realmente sabem mais sobre o assunto do que muitos percebem, já que a extensa pesquisa das últimas várias décadas têm, ao longo do caminho, dragado importantes peças de informação que pertencem a ele – repertórios, práticas acadêmicas, elogios a compositores mortos, e assim por diante.

⁴ NA

⁵ NT: o autor refere-se ao século XX, já que este artigo é de 1999.

O problema de traçar as origens e o desenvolvimento do cânone musical apresenta uma agenda de desafios de pesquisa para historiadores da música. Precisamos reestabelecer sistematicamente que espécie de obras antigas permaneceram nos repertórios, bibliotecas, edições, e antologias, como elas adquiriram alguns tipos de autoridade na vida musical, e quais os papéis sociais e culturais que elas exerceram na sociedade como um todo. Isso deve ser feito não para compositores individuais – a muleta da musicologia tradicional – mas sim estudando coleções separadamente, como entidades idiossincráticas, e então juntas, como um contexto musical completo num período particular. Isso envolveria não somente obter uma informação muito mais extensa sobre os repertórios mas, ainda mais importante, aprender como interpretar tais materiais – tarefa que ainda tem sido raramente atingida.

Um dos perigos de tal trabalho é que palavras como “cânone”, “clássico”, e “obra-prima” escorregam muito facilmente da boca. A noção de “grande compositor” está tão enraizada na cultura musical moderna que usamos os termos instintivamente para qualquer período, essencialmente em termos a-históricos. Mas contrabandeando-as (*smuggling them back into the past*) de volta ao passado, cegamo-nos às maneiras particulares nas quais respeitavam-se tanto os compositores vivos quanto os mortos por sua obra. Em 1641, John Barnard, cânone menor da Catedral de St. Paul, falou de “obras-primas” no prefácio de sua coleção de Música Sacra Inglesa; mas ele queria dizer algo bem específico e identificável: peças de mestres compositores da Capela Real. Ele não deu ao termo a rica construção ideológica que a cultura musical moderna construiu sobre ele⁶. Assim, em vez de declararmos que necessariamente uma peça ou outra era um clássico, nós precisamos olhar com cuidado para o contexto de sua recepção e de sua perpetuação; precisamos definir os termos – musicais, sociais, ideológicos e semiológicos – nos quais a sociedade considerava obras musicais como parte de uma tradição canônica.

A cultura musical moderna, é bom lembrar, lida muito bem com o fato de chamar suas grandes obras de “música clássica”, e podemos perguntar se esse novo e extravagante termo “cânone” é necessário. No entanto, há valor envolvido quando o usamos, em parte porque os estudiosos da literatura desenvolveram um campo altamente produtivo em torno dele, mas mais do que tudo porque ele sugere o construto completo de atividades, valores, e autoridade que cerca a música. Se “clássicos” são obras individuais consideradas grandes, “cânone” é a moldura que suporta sua identificação em termos críticos e ideológicos.

⁶ NA

O termo “cânone” potencialmente tem significados muito amplos: pode-se referir a qualquer coisa considerada essencial a uma sociedade ou a uma de suas partes para estabelecer ordem e disciplina e atribuir valor. Como usado na teologia, lei, e nas artes, ele denota tanto amplas afirmações quanto práticas específicas, tanto a natureza do dogma quanto a maneira que sua aplicação deve ser julgada. Como sugeriu Katherine Bergeron, o termo se aplica em música não somente às listas de grandes compositores, mas também aos mais básicos preceitos de como a música funciona como uma disciplina, ditando como "o indivíduo dentro de um campo aprende, por internalização dessas normas, e como não transgredi-las"⁷. Veremos como a ideia de grandes compositores e grandes obras de fato se desenvolveram diretamente das tradições que governaram trabalho musical – mais importante de todos – a polifonia sacra.

Tipos maiores de cânone

É entretanto evidente que precisamos distinguir entre três maiores tipos de cânone na cultura musical. Um tipo é o um cânone *erudito* (*scholarly canon*), pelo qual a música é estudada em termos teóricos. O mais antigo cânone erudito em música começa na antiguidade: consideração filosófica e científica da música, tal como discutida nos tratados e ensinada no quadrivium medieval. A maior parte desta tradição permaneceu separada tanto da pedagogia quanto da performance até o século XVIII; era uma alta tradição acadêmica não praticada frequentemente por músicos⁸. As ideias modernas de cânone não se desenvolveram fora dessa tradição; no mínimo, emergiram da desilusão disso, trazida pelo pensamento empírico sobre música⁹. O cânone erudito transformou-se fundamentalmente no fim do século XVIII, quando o estudo filosófico e científico deu lugar a um novo estudo teórico da harmonia e da música antiga. No período moderno, esse aspecto do cânone musical teve uma relação muito próxima com a performance musical; no campo da música antiga, ele mudou radicalmente as práticas de performance.

O cânone *pedagógico* fez parte da tradição da polifonia sacra, e era baseado nas catedrais e capelas musicalmente mais importantes. Em primeiro lugar, ele envolvia a emulação de obras de mestres compositores de uma geração precedente, e como tal ligava o ensino da música com o processo composicional¹⁰, pelo menos entre alguns dos mais doutos músicos. Isto é de fato um aspecto maior que definiu esse tipo de cânone: era

⁷ NA

⁸ NT: cf. Chailley e Escal

⁹ NA

¹⁰ NT: cf. Riemann

conhecido principalmente pelos músicos mais completos [*accomplished*] e alguns de seus padrões, e portanto tinha um público limitado. As práticas composicionais acadêmicas tais como o *stile antico* – o processo de escrever em estilos antigos, tanto para estudo quanto para performance – era estreitamente relacionado à emulação de obras antigas¹¹. Devemos lembrar de que nenhuma dessas práticas era focada na performance de obras antigas, desde que o *stile antico*, como a composição por emulação, misturavam os estilos novos e antigos. Essa tradição assumiu muitas dimensões durante o século XIX. A formação do cânone em torno da música de Haydn, Mozart, Beethoven, e Brahms tornou o processo de emulação ainda mais comum e explícito do que antes; e mesmo o público menos instruído [*tutored*] tornou-se de alguma maneira informado das fontes de que os compositores derivavam seus modelos. Além do mais, a redescoberta de obras da Idade Média e da Renascença abriu novos e vastos pontos de referência e possibilidades estilísticas.

O último tipo de cânone maior, o cânone da *performance*, envolve a apresentação de obras antigas organizadas como repertórios e definidas como fontes de autoridade em relação ao gosto musical. Eu diria que a performance é, em última análise, o aspecto mais crítico e significativo do cânone musical. Enquanto edições e antologias figuram significativamente nos aspectos pedagógicos e críticos deste problema, o que emergiu como o núcleo da canonicidade na vida musical, começando no século XVIII, foi a rendição do público a obras selecionadas¹². A celebração do cânone foi o foco de seu papel na cultura musical; embora algumas obras canônicas não fossem tocadas, a maior parte delas tornou-se parte do cânone pedagógico especializado. Veremos que o cânone da *performance* é mais do que apenas um repertório; mas também uma força crítica e ideológica.

Assim o cânone da performance é um fenômeno muito mais amplo do que um cânone pedagógico. É geralmente mais conhecido, é baseado principalmente em contextos públicos, e tem uma moldura mais proeminentemente ideológica. Os dois tipos de cânone coexistem e interagem extensivamente – são em última análise interdependentes – mas no período moderno a performance de grandes obras é que foi o centro do palco.

“Até o começo do século XIX (...) toda música de uma época anterior era uma letra morta, e de nenhum interesse para ninguém”, escreveu Jacques Chailley em 1964¹³. Sejam cautelosos com tais declarações arrebatadoras. Historiadores da música não obstante

¹¹ NT: cf. Trowell

¹² NA

¹³ NA

assumiram que um cânone – livremente definido – surgiu primeiro na Alemanha e na Áustria sob a influência do movimento romântico, às voltas com a reverência à trindade de Haydn, Mozart e Beethoven. A intersecção da filosofia romântica com os cultos desses compositores tendeu a encorajar essa afirmação¹⁴. Mas a riqueza do trabalho arquivístico dos três séculos precedentes deu nas últimas várias décadas desenterraram informação que levantou sérias questões sobre essa datação. Como veremos, há antecedentes importantes do cânone praticado nos 300 anos anteriores que devem ser definidos de certa forma como canônicos. Eu diria que o cânone pedagógico surgiu no século XVII, e que o cânone da performance surgiu na Inglaterra no curso do século XVIII, e numa extensão mais limitada também na França.

Não tenho espaço para abordar esses grandes problemas aqui. Mas deixem-me sugerir os seguintes períodos na tentativa de uma conjunto de linhas mestras para a evolução do cânone musical na música ocidental:

1. 1520-1700: o surgimento de um significativo cânone pedagógico, principalmente no estudo de obras de Josquin Desprez, Palestrina, e Frescobaldi, mas com apenas exemplos isolados de obras antigas em performance regular;
2. 1700-1800: a emergência de cânones de performance separadamente na Inglaterra e na França, baseados em repertórios devido à autoridade tanto em termos ideológicos quanto musicais, mas com uma definição crítica ainda muito limitada na forma de publicações;
3. 1800-1870: o surgimento de um cânone internacional integrado que estabeleceu uma autoridade muito mais forte em termos estéticos e críticos, que se transferiu para o centro da vida musical ca. 1870;
4. 1870-1945: uma estável, embora problemática, relação entre repertórios canônicos e música contemporânea pela qual primeiro programas de concerto, depois repertórios de ópera, eram dominados pelos clássicos, mas novas obras não obstante mantiveram uma proeminência considerável;
5. 1945-1980: uma extrema, na verdade intolerante predominância do clássico sobre a música contemporânea tanto no repertório de concertos quanto de ópera, paralelamente ao surgimento de organizações independentes levadas por compositores para a performance de novas obras;

¹⁴ NT: cf. Cook (*The Schenker project*).

6. 1980- : um limitado mas ainda significativo ressurgimento do gosto por novas obras, principalmente nos círculos da vanguarda artística separado das salas de concertos tradicionais e dos palcos de ópera¹⁵.

Vamos agora olhar mais profundamente para a natureza dessa história discutindo o que pode ser considerado as quatro principais bases intelectuais do cânone: *artesanato* [craft], *repertório*, *crítica*, e *ideologia*. Assim fazendo, descobriremos algumas importantes continuidades que acompanharam a evolução musical do cânone musical desde o século XVI.

Aspectos do Cânone: artesanato [craft]

A ideia de um clássico musical emergiu do respeito pelo mestre compositor, pela maestria de seu artesanato, sua habilidade de compor artisticamente, especialmente em idiomas eruditos. As raízes do cânone musical nas tradições artesanais ligam-no intimamente à tradição polifônica. Se podemos falar de algum princípio musical diferencial por trás da autoridade do cânone musical nos últimos quatro séculos, este foi o desejo de manter o respeito pela disciplina da técnica contrapontística. Assim, os modelos de Palestrina, Corelli, J. S. Bach, Mozart, Brahms, Schoenberg, e Carter foram evocados contra os compositores menos ambiciosos intelectualmente das gerações seguintes. Isso não quer dizer que o cânone é por definição somente a polifonia erudita: antes disso, ele chega a recair tanto sobre a composição quanto sobre o gosto a necessidade de certos elementos de rigor na condução das vozes e nas texturas. De fato, a tradição erudita interagiu estreitamente com gêneros mais populares de maneira produtiva em vários períodos, oferecendo testemunho de sua adaptabilidade, e estabelecendo modelos canônicos no processo. C. P. E. Bach idealizou seu pai, ao adaptar o *style galant* para fins mais polifônicos; Liszt pagou tributo a Beethoven, ao transformar a virtuosidade instrumental do início do século XIX para fins mais complexos; e compositores do rock progressivo como Brian Eno e Frank Zappa inspiraram-se nos clássicos da vanguarda tentando elevar o nível do gosto de seu campo. Em todos esses casos pode-se ver uma tensão criativa entre os tipos de gosto mais ou menos eruditos, mediados pelos modelos canônicos.

As noções de mestres-compositores e de “obras-prima” originalmente tem implicações canônicas de natureza disciplinar mas não histórica. O que aconteceu nos

¹⁵ NA: cf. Small

séculos XVI e XVII foi que essa tradição se estendeu na consciência mais ampla de mestres-compositores – especialmente a de Palestrina – num cânone pedagógico. Então, durante o século XVIII, a tradição artesanal tornou-se uma aliada muito mais próxima dos cânones de performance – na Inglaterra para Corelli, Purcell, e Händel, e na França para Lully e Rameau. Os concertos de Corelli eram tanto estudados quanto executados, assim como as óperas de Lully e os trios transcritos de suas árias. Durante o século XIX o valor do artesanato permaneceu como uma força poderosa nos escritos dos pensadores musicais românticos. Roberto Schumann fez o papel de pedagogo para jovens compositores invocando modelos canônicos: “Há sempre uma diferença entre mestre e discípulo. As sonatas de Beethoven tão rapidamente atiradas, e ainda mais aquelas de Mozart, em sua graça celestial, exibem o mesmo grau de maestria que fazem suas revelações mais profundas”¹⁶.

Quando, no curso do século XVIII e início do XIX, essas noções adquiriram implicações canônicas, elas proveram uma importante linha de continuidade entre as épocas anteriores e posteriores ao surgimento do cânone de performance, e de maneira geral entre o passado e o presente musical. Isso deve ser por que, apesar de o surgimento dos clássicos ter transformado o gosto musical tão profundamente durante o final do século XVIII e durante o século XIX, não obstante houvesse notadamente pouco senso de uma maior contradição entre música nova e antiga com relação à disciplina musical até o surgimento de grupos militantes de vanguarda no final do século XIX, e ainda assim eles não negavam categoricamente os clássicos. A noção de artesanato era mais inclusiva do que exclusiva: ela acumulava junto a tradição de definir o que era frequentemente chamado de “perfeição” em música, fosse nova ou antiga. Isso também significou que o cânone emergente não ia muito para trás: antes da metade do século XIX era pouco comum encontrar mesmo alguma referência impressa a um compositor ativo antes de Palestrina ou Tallis, muito menos uma performance de uma obra de tal antiguidade. As tradições que embasaram a continuidade entre os repertórios antigos e novos não puderam absorver obras inusualmente antigas ou de estilos diferentes, pelo menos até que os repertórios e a autoridade canônicos se tornassem tão firmemente estabelecidos ao final do século XIX em que especialidades mais amplas pudessem aparecer.

Pela mesma razão, a aplicação do artesanato musical ao cânone focou-se tanto nas noções escolares de grandes compositores que compartilhavam de um treinamento musical

¹⁶ NA

comum e excelência musical tanto quanto dos cultos a compositores individuais. Os compositores cujas obras permaneceram sendo tocadas na França e na Inglaterra do século XVIII vinham em grande parte das cortes reais, e o crescimento do profissionalismo e a importância da posição desses músicos foi uma das fundações das primeiras tendências em direção ao cânone. pela mesma simbologia, a ideia de um cânone comum baseado em concertos orquestrais e de câmara embasa a reverência por Haydn, Mozart e Beethoven, e assim, por extensão, por Schubert, Schumann e Brahms. Enquanto cultos individuais emergiram em torno de figuras-chave – Händel, Beethoven e Wagner talvez mais proeminentemente de todos – eles não obstante emergiram com um forte senso de padrões musicais escolares. Nós veremos, no entanto, que obras individuais, ou conjuntos de obras, penetraram os repertórios baseados em tradições de performance bem individuais.

Marcia Citron discutiu o papel do artesanato no cânone de uma maneira muito interessante, mostrando como o profissionalismo dos músicos – um conjunto de expectativas auto-impostas – determinou que tipos de música homens e mulheres escreviam, e portanto que música de quem tornava-se canônica¹⁷. Seu argumento está convencido de que, até recentemente, com algumas importantes exceções, mulheres compositoras tendiam a escrever gêneros intelectualmente menos ambiciosos intelectualmente e menos canonicamente orientados. O problema é pertinente também a compositores da vida musical popular, particularmente música para filmes.

Mas no entanto central a tradição do artesanato musical foi para a evolução do cânone, ela possuía uma habilidade limitada para engajar a sociedade mais ampla. No início do século XVIII, nem preservando antigas partituras, emulando obras respeitadas, nem aprendendo a compor em estilos antiquados significou muito o público interessado em ouvir ou tocar obras escritas na maneira de seu tempo. Quando nos idos de 1850 alguns melômanos aprenderam sobre intercâmbios emulativos entre os compositores clássicos, eles permaneceram como uma distinta minoria comparada com aqueles que se reuniam para ouvir o *Barbeiro de Sevilha* ou o *Messias*. O artesanato musical era uma disciplina introspectiva e, em última análise, profissional, e não poderia ficar sozinho no estabelecimento de um cânone poderoso.

Repertório

¹⁷ NA

O segundo de nossos princípios do cânone musical, repertório, ainda não foi objeto de um estudo ou de uma análise muito extensa¹⁸. Os historiadores da música apenas começaram a investigar programas de ópera e de concerto de maneira nada sistemática, e por essa razão estamos meio que perdidos quando tentamos avaliar os papéis que as obras antigas tinham na vida musical. Para ser capaz de fazer isso com confiança, precisamos de um estudo muito mais completo dos repertórios tanto em contextos institucionais – capelas reais, orquestras, e casa de ópera, por exemplo – e em apresentações *ad hoc* – concertos beneficentes principalmente. Além do mais, precisamos ver muito mais de perto as estruturas dos programas de concerto, analisando as sequências de gêneros, intérpretes, e compositores, e perguntar quais práticas musicais e sociais fizeram com que obras antigas tornarem-se progressivamente comuns nas convenções pelas quais os programas foram reunidos. Uma obra antiga não aparecia num programa simplesmente porque o povo entendia que ela era grande; sua seleção era filtrada através de um conjunto de convenções, circunstâncias, e gostos, fatores que são frequentemente difíceis de reconstruir. Embora isso possa ser de alta ordem, é necessário que os historiadores da música tentem fazê-lo se queremos entender a evolução dos repertórios canônicos entre os séculos XVIII e XX.

Os tipos de edição e de práticas de performance empregados são um problema ranzinza e frequentemente insolúvel em tal pesquisa. Pode-se acreditar que a performance de uma ária de ópera de Handel nos anos 1870 tivesse alguma coisa parecida com as performances que ele supervisionava? Na ausência usual de partes de performance, é absolutamente necessário tratar o problema em termos bastante básicos, perguntando sobre o tamanho dos grupos de intérpretes, e avaliando o quão forte era a tendência de adaptar antigas obras a práticas modernas. Como uma regra de ouro, clubes privados de intérpretes e ouvintes sérios usualmente alteravam obras muito menos do que os intérpretes de concertos públicos designados a propósitos celebrativos¹⁹. De qualquer maneira, quando existem partes de performance, os musicólogos precisam ir além de apenas procurar pelo *Urtext* de uma obra, e levar a sério as mudanças que eram feitas. Coisa diferentes podiam ser feitas numa obra, em qualquer época, e muito pode ser aprendido de uma investigação detalhada das adaptações.

Durante os primeiros estágios em que o cânone era formado em música, repertórios de obras antigas não estavam estabelecidos como um corpus comum, mas sim através da

¹⁸ NA

¹⁹ NA

evolução de separadas tradições de performance, e essa tendência persistiu até um certo grau desde então. Apesar de todas as obras serem percebidas na noção consensual e artesanal do cânone, muitas tiveram tradições bem suas. As práticas de conservar obras antigas em uso maior do que o normal cresceram largamente independentes umas das outras, e frequentemente por diferentes razões. Na Inglaterra do século XVIII, por exemplo, os motetos e as missas de William Byrd persistiram como um tipo de música culta nas performances diárias nas catedrais e capelas universitárias, enquanto que o *Te Deum* e o *Jubilate* de Purcell permaneceram como obras festivas nos festivais corais anuais de muito mais público, e os concertos de Corelli associaram-se tanto a papéis pedagógicos quanto públicos, principalmente nos encontros de sociedades musicais amadoras. Da mesma forma, na Alemanha e na França, árias de óperas e cantatas de Jomelli e sinfonias de Viotti faziam aparições ocasionais em programas ao longo do século XIX, com pouca relação direta entre si ou com o repertório emergente de obras de Haydn, Mozart e Beethoven. Num certo sentido, cada um desses exemplos era uma tradição separada.

Não se pode dizer que um cânone de performance existisse em qualquer período até que um termo surgisse para definir – na verdade, dar autoridade a – um repertório de obras antigas. Antes de 1700, não de modo algum desconhecido que peças se incorporassem nas festas habituais ou no repertório de um coro, mas tais obras tinham pouca relação entre si e não havia qualquer termo para se referir a elas. Elas eram percebidas em referência a um contexto musical ou social específico no qual elas persistiam, mais do que de acordo com qualquer conceito de natureza canônica. Houve, de fato, termos para práticas de compor em estilos fora de época – *stile antico* e *prima pratica* – mas significavam algo bem diferente do que executar obras reais de um período anterior.

O primeiro termo para uma performance canônica de repertório, “música antiga”, fez sua aparição na Inglaterra durante os anos 1690, e tornou-se estabelecido no final dos anos 1720. Enquanto alguns autores usavam-no para designar a música ou a teoria musical da antiguidade, ele era usado principalmente para denotar a música dos séculos XVI e início do XVII. O termo tornou-se proeminente na vida musical quando, em 1731, o nome da Academia de Música Vocal mudou para Academia de Música Antiga, e com a fundação do Concerto Antigo de Música em 1776, foi redefinido para significar qualquer música de mais do que duas décadas atrás²⁰. Uma contrapartida francesa, *la musique ancienne*, emergiu em 1740; já que nenhuma música permaneceu de antes do tempo de Lully, o termo se

²⁰ NA

referia à música escrita por ele e seus sucessores na corte, e aos *petits* – e *grands* – *motets* que Michel Delalande compôs para a Capela Real, que eram apresentados nos Concertos Espirituais desde sua fundação em 1725 até o fim de 1760. A palavra “clássico” era usada ocasionalmente na Inglaterra para denotar grandes obras musicais do passado até início dos anos 1770, e por volta de 1830 emergiu como um termo padrão para cânone ao longo da Europa. Há muito trabalho a ser feito sobre a linguagem, a semiologia, da tradição musical clássica na medida em que evoluía entre o final do século XVIII e início do século XX²¹.

O processo pelo qual os repertórios de obras antigas evoluíam não era auto-consciente ou unificado. Mais importante do que tudo, os repertórios não eram formados como um conjunto de renascimentos de obras antigas de um passado distante. Até depois da metade do século XIX, poucas obras foram trazidas de volta depois de longos períodos de completo desuso; a grande maioria de obras antigas foram apresentadas ao menos esporadicamente desde o tempo de sua composição, então envolvidas em alguma espécie de tradição de execuções contínuas. Quando uma obra era revivida depois de um longo período, era geralmente porque estava relacionada com um gênero ou um compositor que fazia parte de alguma tradição ativa, e sua performance entretanto não constituía realmente um renascimento. Por exemplo, o Concerto de Música Antiga apresentava algumas poucas obras que Handel compôs na Itália logo após a virada do século XVIII – o *Dixit Dominus* de 1707, por exemplo, executado em 1785 – e que não tinha sido apresentado até aquele tempo, mas o foco dos programas em Handel não fez disso uma grande novidade.

Não se pode superestimar a diversidade dos repertórios canônicos. Diferentes tipos de concertos ofereciam componentes diferentes e tinham implicações canônicas bem diferentes. Por exemplo, a Academia de Música Antiga e o Concerto de Música Antiga, apesar de terem nomes similares e sem paralelo na Europa durante os anos 1780 e 1790, ofereciam programas notadamente diferentes. A Academia tinha um repertório muito menos esotérico do que o Concerto Antigo; servia-se de baladas sentimentais, e oferecia apenas os madrigais elisabetanos mais conhecidos ou árias do barroco tardio, obras do tipo que outras séries forneciam em grande variedade²². Do mesmo modo, na segunda metade do século XIX, a Orquestra do Conservatório de Paris servia como um museu musical ou, como alguns contemporâneos a descreviam, um templo; e apresentava poucas obras de compositores vivos e nenhuma ópera italiana, apresentava corais sacros, e em geral refletia

²¹ NA

²² NA

um senso de cânone bem mais rígido do que quaisquer sociedades orquestrais na grandes capitais. A Sociedade Filarmônica de Londres, por contraste, construiu um cânone de seleções operísticas de *bel canto*, ao lado de sinfonias de Beethoven e seleções de óperas de Cherubini e Rossini²³.

Assim um repertório de obras antigas não era uma unidade; mas a soma de partes constituintes que serviam a diferentes gostos musicais e eleitorados. Nos anos 1790, o Concerto Antigo apresentou a seus *connoisseurs* árias de óperas pouco conhecidas de Handel, e manteve sua clientela menos instruída (pessoas que lá iam para ver a família real) felizes com os coros retumbantes e militares de *Judas Maccabaens*. Nos anos 1850 a Orquestra da Gewandhaus de Leipzig do mesmo modo serviu a sua clientela intelectual uma impressionante variedade de sinfonias de Haydn, Mozart e Beethoven, junto com árias de Gluck e Cherubini, mas tentou atrair multidões com concertos para violino recentes e seleções populares de óperas de Mozart e Weber²⁴.

Havia tanta variedade nas obras antigas apresentadas em diferentes lugares que não pode pensar em “cânone” como uma lista de execução universalmente autorizada. É usualmente melhor pensar num período que possuía um conjunto de cânones misturados, do que um único; é mesmo mais importante evitar de falar em o cânone. A carga ideológica da tradição musical clássica – seu esforço em aplicar sua autoridade – faz se pensar que havia uma única lista identificável; mas sob uma inspeção mais rigorosa encontramos uma grande variedade de práticas em qualquer tempo em diferentes contextos, afetada por recursos de performance, características institucionais e tradições sociais.

Num plano mais amplo, a ópera diferia fundamentalmente do concerto na evolução do cânone. Somente em poucas instâncias repertórios claramente definidos de óperas de longa duração permanecem no palco por longos períodos de tempo antes da metade do século XIX. Poucas obras do final do século XVIII – as de Gluck mais do que todas – permaneceram no palco em Paris até os anos 1820, mas não depois disso. Muitas óperas de Mozart persistiram, como também *Fidelio* e *Der Freischütz* nos lugares, mas na maioria dos lugares um repertório diversificado de ópera alemã teve que esperar pela liderança dos produtores wagnerianos no final do século. Provavelmente o mais amplo repertório operístico antigo a se tornar estabelecido foi o de obras de Rossini, Donizetti e Bellini que permaneceram em uso em muitos lugares (centralmente no Théâtre Italien em Paris, por

²³ NA

²⁴ NA

exemplo)²⁵. Provavelmente não foi até o início do século XX que os repertórios de ópera consistiam principalmente de obras de compositores mortos, como emergiram nos concertos orquestrais e de música de câmara por volta dos anos 1860.

Repertórios de excertos de óperas foram bem mais divulgados do que obras completas: eis onde a ópera persistiu mais significativamente antes de 1900. Ao longo do século XIX foi prática na maioria dos concertos orquestrais (por orquestras “sinfônicas”, como foi colocado mesmo então) oferecer árias de ópera ou cenas ou atos principais; suspeita-se de que tais obras eram atrativos maiores. Mas excertos operísticos foram canonizados muito diferentemente de sinfonias e concertos – eles eram vistos mais em termos populares do que cultos, com respeito mas não reverência espiritual pelos compositores. Enquanto os bustos deellini e Donizetti eram frequentemente consagrados nas paredes das salas de concerto ao lado daqueles de Haydn e Beethoven por volta dos anos 1870, eles representavam tradições canônicas bem diferentes e separadas. Mozart e Weber sendo relacionados mais proximamente a esse cânone do que com a música instrumental, já que eram conhecidos mais por suas óperas do que por sua obra instrumental.

As obras eram consideradas em termos canônicos em grande parte pelo papel que desempenhavam nos repertórios e programas, e precisamos entretanto olhar mais de perto as maneiras pelas quais essas estruturas eram construídas. A unidade de análise mais básica aqui é o gênero: os programas eram organizados em termos de gênero, usualmente com convenções estritas quanto à sua ordem, assim como para prover contraste na experiência musical. Jeffrey Kallberg definiu gênero perceptivelmente em termos do que chama um “contrato genérico” entre a audiência e o compositor, um conjunto de expectativas a partir das quais cada uma das partes podem tentar reinterpretar a prática convencional; e alguma do mesmo tipo continuava em relação aos programas²⁶. Precisamos perguntar como obras antigas penetraram nesses contratos – como elas fundaram nichos no complexo das convenções – e o que isso significou sobre seu papel na vida musical.

Antes da metade do século XIX, um repertório canônico era geralmente construído em torno de uma figura musical maior: tais heróis de culto deram forma e autoridade à tradição canônica que se desenvolvia no primeiro período de seu desenvolvimento. Palestrina ficou no centro das obras de compositores da Capela Sistina em Roma, a partir

²⁵ NA

²⁶ NA

de 1560²⁷. Ele então tinha um status especial, compartilhado até um certo grau com William Byrd, nos programas da Academia de Música Antiga até que a sociedade transformou seu repertório no início dos anos 1780²⁸. Handel foi o ponto focal dos programas do Concerto de Música Antiga e dos Festivais de Música ingleses. E Beethoven teve um papel central similar em concertos orquestrais durante o século XIX. Mas uma figura dominante não é evidente nos repertórios depois de cerca de 1870: sente-se que por esse tempo o cânone tornou-se tão firmemente estabelecido no núcleo da vida musical que nenhum compositor era necessário para dar estrutura ao repertório canônico.

Ainda, uma grande figura sempre fazia parte de uma ampla e coletiva definição do repertório canônico: na Academia obras de Lassus, Marenzio e Gibbons eram agrupadas em torno daquelas de Palestrina; e nos concertos orquestrais do século XIX Haydn, Mozart e Beethoven eram combinados com Weber, Cherubini e Viotti e uma grande variedade de outros compositores. Frequentemente um compositor poderia ser conhecido por causa de uma simples peça²⁹: um Glória em estilo polifônico do siciliano Emanuele D’Astorga (1686-?1757) foi amplamente executado nos séculos XVIII e XIX mesmo que durante sua vida ele fosse conhecido principalmente por cantatas escritas num idioma mais recente³⁰.

A ordem na qual os gêneros tendiam a seguir uns aos outros em programas de concerto era um assunto de costume que tinha profundas implicações em como a música era percebida e valorizada. Aberturas e sinfonias – termos frequentemente intercambiáveis até o século XIX – por tradição serviam como aberturas de concertos, peças designadas a chamar a atenção da audiência enquanto as pessoas tomavam assento na sala, ou como finais para programas longos os quais os ouvintes saíam mais cedo. Tais posições nos programas menosprezaram as implicações sociais, mas encontram-se sinfonias em tais posições durante grande parte do século XIX. Em 1807 a Orquestra da Gewandhaus realizou uma quebra drástica com a convenção – o contrato – quando tocou a *Heroica* de Beethoven logo depois do intervalo, seguida por uma cena de uma ópera popular, dando subsequentemente a elas e a umas poucas obras que foram tocadas nesse ponto uma espécie de status canônico (os oratórios de Handel e de Haydn e uma sinfonia de Peter Winter especialmente)³¹. O fato de essas sinfonias terem no entanto permanecido em seus lugares habituais sugere uma limitação da “autonomia” social que o gênero, como é

²⁷ NA

²⁸ NA

²⁹ NT: cf. Small

³⁰ NA

³¹ NA

frequentemente dito, adquiriu no período romântico. Mesmo numa instituição séria como o Conservatório de Paris, as sinfonias de Mozart permaneceram principalmente no início ou no fim, exceto por algumas vezes durante os anos 1850³².

Crítica

O terceiro princípio do cânone, a crítica, foi distinguido do repertório de modo fundamental por Joseph Kerman, em seu artigo pioneiro de 1983. Ele argumentava que enquanto o repertório é limitado à performance de obras antigas, o cânone define obra intelectual e de uma perspectiva crítica: “um cânone é uma ideia; um repertório é um programa de ação”³³. Assim, a execução de obras por si mesmas não as estabelece como parte de um cânone; a cultura musical tem que confirmar que tal autoridade existe, e defini-la de maneira sistemática, pelo menos em algum grau.

Mas Kerman levou a distinção longe demais: “repertórios são determinados pelos intérpretes, e os cânones pelos críticos”³⁴. A afirmação é simplista: não podemos eliminar os músicos como formadores do cânone. Kerman não leva muito a sério o papel exercido pela tradição do artesanato no processo crítico, um conjunto de princípios e padrões – na verdade, contrários com o público – nos quais os músicos têm um papel maior. A canonização era mais do que um processo literário, uma separação do joio e do trigo musicais nas páginas favoritas dos intelectuais. Isso era influenciado por uma complexa variedade de forças sociais, ideologias, e rituais que podem ser frequentemente muito difíceis de separar. Em algumas instâncias os literati simplesmente davam sua benção intelectual a obras que já eram reverenciadas por diferentes razões – Leigh Hunt ou Stendhal, por exemplo, escrevendo sobre Rossini nos anos 1820, ou os monarquistas franceses que fizeram de Rameau seu herói bem depois de o público parisiense fazer deles sua música. Colocando de lado esse problema, a distinção de Kerman é uma ferramenta essencial para o estudo histórico do cânone musical. Precisamos usá-la para indagar como no século XVIII e início do XIX a performance de obras antigas deu esses passos cruciais do cânone erudito para o repertório de performance, e então para um completo, crítico, ideológico cânone.

Kerman nos adverte contra o uso muito estreito da crítica, focado demasiadamente na revisão e não o suficiente no discurso, o processo amplamente definido

³² NA

³³ NA

³⁴ NA

pelo qual os participantes da vida musical consideram as obras musicais. O que é essencial é que o produto da canonização é a outorga de autoridade sobre certas peças musicais. Se o repertório constitui a moldura do cânone, o discurso crítico o habilita dotando obras antigas de uma autoridade sobre a composição e gosto. Isso pode ser feito tanto de forma oral quanto escrita; o ponto é que isso tem que ser declarado publicamente e categoricamente, e reforçado por imagens e rituais. Somente se autoridade canônica for assim articulada e reforçada é que irá estabelecer o poder que isso requer para agir como uma determinante central da cultura musical. Esta autoridade deve alcançar a vida musical como um todo; e não pode ser simplesmente os princípios da musicalmente culto. Eis porque eu defendo a ideia de que há um cânone pedagógico, mais do que de performance, nos séculos XVI e XVII.

Não devemos nunca esquecer que muitos outros fatores do que a crítica concorreram para o estabelecimento de obras em repertórios. Por exemplo, o *occasional Oratorio* de Handel permaneceu em grande parte porque foi escrito para celebrar a vitória do governo sobre os Jacobitas em 1745³⁵; críticos da segunda metade do século XVIII viam-na como uma obra inferior, e muitos preferiam as peças que ele escreveu na Itália, poucas das quais permaneceu no repertório³⁶. O tamanho e a instrumentação de uma peça exercia frequentemente papéis significativos na definição se ela permaneceria ou não; o *Te Deum* e o *Jubilate* de Purcell deve muito bem ter se tornado um repertório padrão nos festivais musicais porque isso era imponente e não demandava nenhum executante em especial³⁷.

O relacionamento entre história da música e crítica musical é outro assunto problemático. Escrever uma história sobre grandes obras de arte não é de forma alguma essencial para o cânone. Antes do final do século XVIII, as tradições canônicas nas artes

³⁵ NT: The Jacobite rising of 1745, was the attempt by Charles Edward Stuart to regain the British throne for the exiled House of Stuart. The rising occurred during the War of the Austrian Succession when most of the British Army was on the European continent. Charles Edward Stuart, commonly known as "Bonnie Prince Charlie" or "the Young Pretender," sailed to Scotland and raised the Jacobite standard at Glenfinnan in the Scottish Highlands, where he was supported by a gathering of Highland clansmen. The march south began with an initial victory at Prestonpans near Edinburgh. The Jacobite army, now in bold spirits, marched onwards to Carlisle, over the border in England. When it reached Derby, some British divisions were recalled from the Continent and the Jacobite army retreated north to Inverness where the last battle on Scottish soil took place on a nearby moor at Culloden. The Battle of Culloden ended with the final defeat of the Jacobite cause, and with Charles Edward Stuart fleeing with a price on his head. His wanderings in the northwest Highlands and Islands of Scotland in the summer months of 1746, before finally sailing to permanent exile in France, have become an era of Scottish history that is steeped in romance. Disponível em <http://en.wikipedia.org/wiki/Jacobite_rising_of_1745> (acesso: 25/11/2014).

³⁶ NA

³⁷ NA

eram essencialmente a-históricas, porque as grandes obras da poesia e da escultura eram vistas como atemporais, e não eram estudadas num contexto histórico – pois fazer isso significaria questionar sua universalidade. O cânone musical emergiu em íntima ligação com a história da música porque apareceu num tempo em que tais princípios estavam se enfraquecendo e quando a escrita da história estava se tornando moda em quase todas as artes. Como eu já afirmei em outra ocasião, o cânone musical surgiu no século XVIII em parte porque a autoridade do que Frank Kermode chamou de cânone “metropolitano” em literatura estava sucumbindo [breaking up]³⁸. Assim, muito da autoridade em estabelecer o cânone veio dos historiadores musicais tais como Charles Burney e François Fétis. Mas, como argumentou Dahlhaus, no século XIX o cânone era essencialmente normativo, não histórico, e o princípio de precisão histórica não era um determinante maior na vida do concerto público até o movimento de música antiga das últimas várias décadas³⁹. A História servia mais como um meio do que como um fim para o cânone emergente. Ela surgiu como um elemento inevitável no comentário musical, mas em última análise na qualidade de subordinada, fornecendo munição para lutar guerras de gosto e uma justificativa para a definição de normas musicais.

Dahlhaus vai mais longe, no entanto, ao dizer que a escrita da história da música surgiu *depois* que os componentes do cânone se estabeleceram, e que entretanto serviram para legitimar, mais do que definir, sua autoridade. Na Alemanha e na Itália obras muito impressionantes – a história da ópera escrita por Esteban de Arteaga nos anos 1780 a mais contundente de todas⁴⁰ – foram escritas bem antes que obras antigas fossem executadas nesses países. A história da Música tem sua própria história⁴¹; em muitos aspectos ela se desenvolveu em seus próprios termos, separada do cânone, e dessa maneira exerceu influência no desenvolvimento do repertório⁴². Foi Fétis, por exemplo, quem, em virtude de seu duplo papel de historiador e empresário de concertos, trouxe a música da Renascença e do Barroco para o repertório canônico.

Ideologia

³⁸ NA

³⁹ NA

⁴⁰ NA

⁴¹ NT: cf. Raynor

⁴² NA

Com a ideologia, chegamos ao último princípio do cânone musical, de longe o mais voltado para o exterior⁴³. Em si, a crítica de valor canônico geralmente refere-se a uma porção relativamente limitada de uma comunidade, já que presume conhecimento e engajamento intelectual, e envolve um exigente processo analítico. Cânones não obstante obtêm justificação ideológica que legitima suas escolhas e as áreas dessas escolhas, em bases que comandam uma fidelidade mais ampla e mais forte na sociedade. Isso foi particularmente mais longe em música, pois o poder da tradição da música clássica desde o final do século XVIII derivou das sublimes reivindicações feitas para sua autoridade. Veremos como o cânone musical foi definido variadamente como uma força *moral*, *espiritual* e *cívica*; esses foram os termos nos quais a tradição musical clássica foi definida em seu plano mais fundamental.

A ideologia do cânone musical teve uma dimensão *moral* através da história. Ela cresceu de uma reação contra o comercialismo, contra o desenvolvimento das publicações e da vida dos concertos como empreendimentos manipuladores que eram vistos como ameaças aos padrões do gosto. A crítica aos modos nos quais o comércio estava supostamente degradando os valores musicais – “idealismo musical”, como eu chamei⁴⁴ – apareceu já adiantada na Inglaterra do século XVIII, notadamente no livro de Arthur Bedford de 1711, *The great abuse of Musick*, e ocorreu de formas similares ao longo do século XIX. Ela identificava o cânone como moral e socialmente purificador, com uma força do bem [for the good] no mais alto plano. Porque as grandes obras-primas eram consideradas acima do lado financeiro da vida musical, elas poderiam ajudar a sociedade a transcender a cultura comercial e com isso regenerar a vida musical.

O cânone foi visto com uma força *espiritual* tanto em termos sacros quanto profanos. Ao passo que os idiomas religiosos figuravam apenas secundariamente no cânone da moderna literatura, as raízes musicais na polifonia sacra apontaram-nos nessa direção desde o início. O estilo sacro de Palestrina estabeleceu-se como um modelo pedagógico, e os mestres elisabetanos como uma parte do repertório das catedrais. A performance dos motetos de Dalalande nos Concertos Espirituais, justificando entretenimento musical nos dias santos, trouxe o cânone sacro para o contexto secular, e assim estabeleceu uma das tradições-chave da vida de concertos moderna. A performance dos oratórios de Handel depois de sua morte teve um impacto similar, mas entregou-se a

⁴³ NA

⁴⁴ NA

uma ideologia espiritual muito mais auto-conscientemente num amplo espectro de contextos de performance. O pensamento musical romântico interpretou então o repertório primeiramente secular do início do século XIX em termos religiosos e, digamos, espiritualizou-o⁴⁵.

Noções de cânone com uma força moral e espiritual têm sido intimamente relacionadas uma com a outra, e juntas com a tradição de artesanato musical. A tradição polifônica e suas diversas ramificações tem sido definida ideologicamente como o baluarte de uma sólida competência [craftsmanship], bom gosto, e uma ordem sublime de experiência musical. Encontramos do mesmo modo esses termos nas polêmicas de Bedford contra as canções de teatro e nos ataques feitos contra os *pot-pourris* de óperas durante os anos 1840 pelos proponentes de um repertório “clássico”. Bedford apontou os salmos de Byrd como modelos para purificar o gosto, e os críticos vienenses as sinfonias e obras sacras de Beethoven⁴⁶. Esses temas ideológicos juntos construíram uma autoridade para o cânone que foi além do limitado número de pessoas ativas na vida musical culta, ou mesmo na cultura musical como um todo.

No curso da aquisição dessa autoridade, o cânone naturalmente assumiu um papel *cívico* na sociedade. O surgimento do público como uma força política independente do monarca na Europa do século XVIII fez da vida cultural em geral, e da música em particular, algo central para uma nova definição de comunidade. A governança da vida musical tornou-se intimamente ligada à governança da própria sociedade, já que uma grande concentração das elites sociais agruparam-se juntas nas atividades musicais mais do que em qualquer outra área da vida. Foi nesse contexto que obras antigas, mais do que as novas, tornaram-se o foco das ocasiões mais importantes; apresentar o *Messias* tornou-se um meio de celebrar a ordem política e social em tempos difíceis, como na Inglaterra em sua crise constitucional de 1781 e Viena na revolução de 1848, por exemplo. Pela mesma razão, as cidades hoje colocaram grandes casas de ópera e salas de concerto em seus centros: grandes obras do passado vinham simbolizar os mais altos valores morais e espirituais da sociedade, assim como sua estabilidade⁴⁸.

A vida musical também se constituiu numa comunidade cívica in its own right a partir do século XVIII, e o cânone se envolveu nesse contexto. A mudança do patronato e

⁴⁵ NT: como a renascença profana e obscena...

⁴⁶ NT: *Missa Solemnis* cf. Escal.

⁴⁷ NA

⁴⁸ cf. funções de Merriam, in Ballard-Freire.

da liderança dos monarcas e um alguns poucos altos aristocratas para o público de classe superior como um todo levantou a questão sobre quem tinha autoridade no mundo musical e em que bases. Qualquer grande evento na vida musical – uma nova sala, um novo intérprete, ou uma nova produção operística – tornava-se um assunto de interesse público, envolvendo a comunidade como um todo, e dessa maneira havia incerteza sobre se alguém no público tinha opiniões privilegiadas em matéria de expertise. Desde o começo do século na Inglaterra e na França tornou-se comum referir-se aos “connoisseurs” como homens – aparentemente nenhuma mulher – que se considerava possuidores de um conhecimento especial e julgamento crítico, principalmente para avaliar habilidades vocais e instrumentais. Inicialmente seus julgamentos não eram considerados de maneira alguma como sacrossantos, já que os periódicos frequentemente os denegriam e sugeriam que, em última análise, o público sabia mais sobre esses assuntos do que os connoisseurs. Isso aconteceu porque não havia funções especiais para connoisseurs, como seus clegas das artes plásticas faziam. – atribuição histórica e avaliação financeira no mercado crescente para pinturas⁴⁹.

Todavia os connoisseurs ganharam uma autoridade mais firme na medida em que os cânones foram se tornando mais centrais na vida musical durante a primeira metade do século XX. Uma das suposições mais básicas estabelecidas na tradição musical clássica em meados do século XIX foi a de que os ouvintes precisavam aprender sobre grandes autores e obras – na verdade, ser instruído no assunto. O conhecimento nascido do simples envolvimento com a comunidade musical foi agora considerado insuficiente. Periódicos promoveram-se nessa maneira pedagógica, assim como intérpretes instruídos da tradição musical clássica; notas de programa de um tipo bem mais sofisticado tornou-se uma rotina nos concertos mais sofisticados. Da mesma maneira, os líderes de instituições centrais de música clássica – em Londres, por exemplo, os diretores do Concerto de Música Antiga, da Sociedade Filarmônica, e finalmente da União Musical – estabeleceram-se num plano elevado como guardiões da tradição canônica. Os homens instruídos da vida musical agora exercem um papel muito mais central e poderoso na vida musical do que tinham cem anos atrás.

A autoridade do connoisseur era baseada essencialmente na ideologia, de tal forma que a natureza da autoridade intelectual na vida musical foi reformulada [reshaped]. Repertório era definido pela instrução e pela crítica, e o produto era legitimado pela ideologia. Somente através do último desses estágios é que o cânone adquiriu seu papel

⁴⁹ NA

central no gosto musical e na cultura como um todo. Em retrospecto, seus proponentes obtiveram um sucesso assombroso, e é notável como uma cultura que se focou tão intensamente em obras recentes de compositores vivos poderia dar uma reviravolta para colocar obras antigas em primeiro plano.

A ideologia canônica trouxe as noções de música “popular” e “clássica” e uma formidável hierarquia de gêneros. Tais distinções não eram de modo algum conhecidas na vida musical, certamente; as obras eram vistas como mundanas ou artísticas, e diferenças seriam discernidas em cada categoria. Mas não era claro nem ideologicamente articulado a posição dos gêneros; presumia-se que a ópera era sofisticada e ao mesmo tempo acessível a todos os membros das classes superiores. Por volta da metade do século XIX, emergiu uma hierarquia de gêneros muito mais sistemática. A música de câmara, focalizada nos quartetos de Beethoven, passou a ser aceita como o seu pináculo, seguida pela sinfonia, o concerto, e os gêneros menores tais como a abertura e a suíte, e por último os gêneros populares – valsas, canções sentimentais, marchas – que eram marginais nos concertos formais nos quais as obras de tradição clássica eram tocadas.

A ideologia do cânone musical foi manipulada para fins sociais e políticos desde o seu início: a tradição musical clássica nunca teve autonomia social. Sua autoridade foi empunhada principalmente como uma afirmação de supremacia cultural pelos públicos mais instruídos na vida musical sobre aqueles menos instruídos, uma divisão encontrada em grande parte no seio das próprias classes superiores. Ainda, de modo mais amplo, essa tradição sustentou a predominância das elites ocidentais sobre todas as classes inferiores; assinantes das principais óperas e dos principais concertos, que transmitiam os seus lugares por testamento, contribuíram enormemente para a rigidez e a divisão sociais na moderna sociedade de massas.

Aonde nos leva um ponto de vista desconstrutivista, tal como expresso aqui? O quanto devemos nos tornar céticos com relação às santificadas tradições recebidas da tradição romântica? Por um lado, o cânone usical deve ser visto como bem menos unificado, contínuo, e coerente do que é frequentemente assumido; só por que algumas obras persistem não pode sempre ser atribuído a julgamentos musicais fundamentados. Mais importante que tudo, a autoridade canônica tem sido frequentemente manipulada para propósitos de esnobismo e elitismo social. Por outro lado, uma perspectiva histórica da evolução do cânone musical sugere a continuidade da tradição do artesanato, um respeito pela construção disciplinada e artística da música. Por mais que isso possa soar ingênuo,

uma visão desconstrutivista pode em última análise manter a fé na tradição clássica. Para manter um balanço entre essas duas perspectivas é necessário integrar teoria e empirismo, no intuito de evitar os extremismos cegos encontrados em alguns praticantes de cada uma das abordagens.