

2020-2 ET Ø4

19 COMPOSITOR E EDITOR

PP. 382 - 404

Só o progresso das sociedades de concerto na segunda metade do século XVIII pode explicar o surto — um termo bem extravagante — de publicação de música que o acompanhou. Na Inglaterra, onde o concerto público teve início em 1672, a publicação de música foi um negócio lucrativo na época de Handel; no continente, o progresso foi mais lento, simplesmente porque o mercado para música pública se desenvolveu mais lentamente.

Em 1745, Johann Gottlob Immanuel Breitkopf herdou a editora que seu pai fundara em Leipzig em 1719, e mudou da sua publicação a princípio proibida de teologia, filosofia e história para a publicação de música. Schott, de Mainz, começou os negócios em 1770; André, de Offenbach, que mais tarde viria a comprar o acervo de música inédita de Mozart de sua viúva, começou a publicar música em 1774. Simrock, em Bonn (depois a firma transferiu-se para Berlim) publicava música de Beethoven de 1794 em diante. Schlesinger, de Berlim, abriu negócio em 1810; seu filho ampliou o negócio a Paris em 1823. C.F. Peters comprou a firma de Leipzig de Hoffmeister & Kühnel (sucursal de uma firma vienense) em 1814.

Hummel, firma fundada em Amsterdã em 1760, abriu sucursais em Viena e Berlim em 1774. Sieber, de Paris, que se especializou em música importada alemã e austríaca, começou a operar em 1771. Os editores vienenses cuja produção incluía acervo musical de tão alto valor passaram a existir nesse período: Torricella em 1775, Artaria em 1776 depois de lidar por nove anos com importação de música e reprodução de obras de arte. Em 1783, Hoffmeister iniciou operações, e as casas de Mollo e Mecchetti entraram em ação em fins do século. O grande editor italiano Ricordi, fundou sua casa em 1808. O surto atingiu Londres: Bland, que em 1787 foi a Viena adquirir obras de Haydn e fez um bom negócio com um quarteto de cordas, começou suas atividades em 1762. Longman & Broderip, cujas relações com Haydn ficaram menos amistosas por certo tempo, começou a publicar música em 1767. Forster, membro da família de fabricantes de violino, transformou-se em editor em 1781. Em 1783, Robert Birchall juntou publicação de música às suas atividades como proprietário de uma musicoteca itinerante. Clementi, compositor e pianista italiano que se estabeleceu em Londres e adquiriu interesse na firma

Longman & Broderip, abriu sua própria editora e fábrica de pianos em 1798. Em 1811, inaugurou-se a casa de Novello & Company, especializando-se de início em edições baratas de música para coros religiosos católicos romanos e anglicanos e criando uma inestimável coletânea de obras quase esquecidas de compositores renascentistas e do século XVII, europeus continentais e ingleses.

O sustentáculo de qualquer empresa publicadora era inevitavelmente o mercado amadorista para solos instrumentais, música de câmara, peças vocais e para pequenos conjuntos, em suma, tudo o que pudesse ser usado como *Hausmusik*. Não há indícios de que em fins do século XVIII o mercado amadorista se expandisse tão rapidamente a ponto de ensejar tantas firmas editoras novas; os registros da vida musical nas cidades de inícios do século XVII, como o relato de Schering das atividades musicais da burguesia de Leipzig,¹ sugere que esse mercado permaneceu mais ou menos inalterado. Parece que a nova oferta de obras se deu para atender à procura das novas sociedades *Liebhaber* de concertos, as associações *Musikübende* e todas as novas organizações de músicos que precisavam de um fluxo constante de novas obras de modo a atrair seus públicos.

Até fins do século XVIII, os editores tudo fizeram para reduzir o custo dos seus produtos. Breitkopf, cujo interesse em técnicas de impressão pode ter sido uma das razões para tornar-se impressor e editor de música, criou uma nova fundição de tipos móveis aperfeiçoados para imprimir música; eles eram difíceis de compor por causa de seu grande número e complexidade, mas eram muito mais baratos que o método comum de gravar em chapas de cobre. Os novos tipos de Breitkopf podiam produzir grande número de partes orquestrais, rapidamente e a baixo custo, e foram usados em 1754 para imprimir uma partitura inteira de uma *pastorella*, *Il trionfo della Fedelta*, da autoria da eleitora Maria Antonia Walburgis da Baviera, que compunha sob o pseudônimo de "Ermelinda Talia Pastorella Arcadia." Naturalmente, os seus resultados, conquanto menos feios que os da música antes impressa por método semelhante mas com tipos mais primitivos, eram menos estéticos que música boa gravada ou mesmo que cópias gravadas em peltre* por editores ingleses como John Walsh, que evitara o uso de cobre no início do século para evitar redução de custos. Outros adotaram e adaptaram os tipos aperfeiçoados de Breitkopf para música barata como partes orquestrais.

A impressão de música mediante litografia pareceu por algum tempo ser o modo mais eficaz de produzir música atraente e a baixo preço.

¹ Ver p. 363.

* Liga de zinco em geral com chumbo e às vezes também com cobre e antimônio, utilizada em utensílios de cozinha e talheres. (N. do T.)

O método foi aperfeiçoado por Aloys Senefelder, que trabalhava em Ingolstadt e Munique, e foi adotado pela firma Falder de Munique. Falder escreveu ao editor de Augsburg, Gombert, que a chamada "impressão química" podia produzir música a apenas um quarto do custo da gravação em chapa de cobre. André, Breitkopf e Härtel (em 1796, Christofried Christoph Härtel) e Ricordi, por certo tempo adotaram todos o método de Senefelder, que foi patenteado na Inglaterra em 1801; Senefelder estabeleceu a sua *Chemische Druckerei* em Viena no ano de 1803.

A litografia era mais cômoda que a gravação ou composição tipográfica; esta talvez seja a razão pela qual os editores acabaram abandonando-a. Os compositores podiam usá-la para produzir partituras para si mesmos. Weber, quando menino, aprendeu a técnica de Senefelder, e aos 16 anos escreveu a *Artaria*, em Viena; "Posso gravar música na pedra do mesmo modo como as melhores gravações inglesas em chapa de cobre". Em fins de 1845, Wagner usava litografia para imprimir as 450 páginas do *Tannhäuser*, observando na página de rosto *Als Manuscript von der Hand des Componisten auf Stein gedrückt*.

Afinal, nem os tipos móveis nem a litografia substituíram a gravação. O custo de uma página individual impressa é quase infinitesimal uma vez coberto o custo da impressão de notas ou palavras nela. Fazer 5 mil cópias, distribuindo o custo originariamente alto da gravação ou impressão entre todas elas, pouco aumenta o custo de se fazerem 500; tipos móveis e litografia baixaram o preço da música impressa enquanto a procura aumentava, mas o eventual tamanho da procura possibilitava voltar à gravação que aumentava pouco o custo da cópia individual de uma obra impressa por métodos posteriores.

Ao mesmo tempo, continuava a venda de música em cópias manuscritas. Durante a vida de Mozart, circulava mais de sua música em cópias manuscritas do que impressas, vendidas em Viena por Traeg ou Lausch, para não falar no copista profissional Sukowaty, que ganhava um bom dinheiro vendendo exemplares extras de obras populares; muita música que aparecia impressa era publicada sem autorização de Mozart. O *Catálogo temático* de fascinante história, editado por Immanuel Breitkopf entre 1762 e 1787 em seis partes e 16 suplementos arrola obras à venda que, conforme diz a página de rosto, "*che trovanono in manuscritto*". O catálogo identifica as obras pelas frases iniciais (que, não obstante o título de Breitkopf, nem sempre são absolutamente os seus temas) de modo que os leitores podiam "diferençar obras umas das outras como se diferenciam os livros por seus títulos".

Observava Breitkopf que era difícil compilar uma coletânea compreensível de obras, e penoso "arrancá-las de certos músicos". Ele torna claro que algumas das obras por ele vendidas vinham de outras fontes

que não os próprios compositores, desculpando-se com “conhecedores e amadores de música, e inclusive com os próprios compositores” por inevitáveis erros na atribuição de certas obras. Promete ele, em caso de futura reedição do catálogo, corrigir o máximo possível esses erros. Portanto, apela para os usuários do catálogo a que ajudem, e aos compositores que orientem:

Se famosos compositores não cuidam por si mesmos de compilar um catálogo de suas obras, e queiram fazer o obséquio de enviá-lo a mim, não só ficarei muito agradecido como também prosseguirei nos meus esforços, tanto mais que incentivado em vista de poder contar com o rigor de tais comunicações. Não importa que eu não possua ainda as peças que aparecem nesse catálogo, pois imediatamente tomaria medidas para adquiri-las, caso haja procura delas entre os amantes da música.²

Evidentemente, Breitkopf não considerava editor e compositor como parceiros. Muitos dos compositores de quem era difícil “arrancar” obras detinham cargos palacianos nos quais publicar alguma coisa escrita precisava de permissão de patrões relutantes. Quando o duque Carl Eugen verificou que não mais podia manter o seu imenso estabelecimento musical em Stuttgart, recusou permissão a Jomelli para retirar quaisquer cópias das obras por ele escritas para a corte de Württemberg ao seguir para a Itália com ele, temendo que o seu *Kapellmeister* estivesse planejado abandoná-lo. Jomelli observou que Hasse, em Dresden, obteve reconhecimento do indiscutível direito a suas próprias partituras e que lhe foi permitido editar uma coletânea à custa do patrão, mas isso não alterou a resolução de Carl Eugen. Haydn, logo que entrou para o serviço da família Eszterhazy, assinou um contrato que não lhe permitia publicar qualquer música sem a permissão do príncipe. Mozart, na década de 1780, estava persuadido de que suas obras eram simplesmente seu sortimento comercial como executante, e tão consciente do perigo de uma obra cair na mão de terceiros que levava consigo apenas partes orquestrais e no máximo um esboço do concerto a executar, de modo que a obra não tivesse sentido algum para algum estranho em cujas mãos o manuscrito caísse. Quando os apertos financeiros o forçaram a dirigir-se ao príncipe Fürstenberg através do valete do príncipe, Sebastian Winter (que havia sido criado de Leopold Mozart) e o príncipe adquiriu as sinfonias K. 319, K. 338 e K. 425 (a *Linz*), com os concertos para piano K. 451, 459 e 488, Mozart enviou as obras acompanhadas de um bilhete:

² Immanuel Breitkopf. *Thematisches Verzeichnis*. Pós-escrito à Parte I. Leipzig, 1762. Traduzido e organizado por Barry S. Brook, Dover Bookes, 1966.

Mantenho as composições para mim mesmo e pequeno círculo de amantes da música e conhecedores que prometem não deixar escapá-las de suas mãos) e elas possivelmente não podem ser conhecidas noutra lugar, pois nem mesmo são conhecidas em Viena. E este é o caso dos três concertos que tenho a honra de enviar a Sua Alteza. (...) Devo solicitar a Sua Alteza não os deixe escapar de suas mãos.³

Os dois primeiros concertos para piano de Beethoven, em si bemol (nº 2) de 1795 e dó maior (nº 1) de 1797, só foram publicados em 1801; ambos eram obras muito populares e Beethoven, ao que parece, os havia tocado em público até que recebeu estar ficando batidos. Mas só os publicou quando teve o concerto em dó menor (nº 3) pronto para ser apresentado.

O interesse do compositor não coincidia com o do editor, cujo lucro dependia de sua capacidade em satisfazer a procura de música novíssima. O editor com muita satisfação compraria tudo o que um compositor conhecido estivesse disposto a vender e admitia que comprava todos os direitos sobre uma obra que, para o modo de ver do século XVIII, havia sido paga duas vezes quando chegava à sua mão. Um patrocinador a havia pedido ou encomendado, de modo que o pagamento pelo editor era uma bonificação ao afortunado compositor. O que o editor não pudesse obter do compositor conseguiria de qualquer modo que pudesse, possivelmente de uma edição já existente e feita noutra cidade, provavelmente sem autorização do compositor ou sem pagamento de qualquer importância a ele. Nesse caso, tudo o que o segundo editor tinha a fazer era comprar uma cópia impressa da obra que desejava. Se não houvesse a obra impressa, um copista com acesso a ele raramente se negaria a ganhar um dinheiro extra com venda de uma cópia autorizada a quem a solicitasse.

Tanto Haydn como Mozart estavam a par das depredações de copistas. Mozart, com sua arraigada objeção a deixar sua música escapar-lhe ao controle — a certa altura imaginou um esquema pelo qual alugava um teatro e montava suas próprias óperas, recebendo assim os lucros de sua obra que, em Praga e Viena, foram para as administrações do teatro — escrevia a seu pai:

Os copistas de Salzburgo são tão pouco dignos de confiança quanto os vieneses. Sei por um fato concreto que Hofstetter fez duas cópias da música de Haydn. Por exemplo, possuo *realmente* as três últimas sinfonias que ele escreveu. E como só eu, e mais ninguém, possuo esses novos concertos em si bemol. [K. 450] e ré [K. 451], e só eu e Fräulein von Ployer, para quem os

³ Emily Anderson. *The Letters of Mozart and his Family*. Carta de 30 de setembro de 1786.

compus, possuímos os concertos em mi menor [K. 449] e sol [K. 453], a única forma de caírem em mãos de terceiros será por essa espécie de fraude.⁴

Em 1787, quando Artaria se preparava para publicar os seis quartetos para cordas de Haydn, *opus* 50, acusou o compositor não só de haver vendido exemplares de assinatura da série (com o que Artaria e ele haviam concordado) mas também de haver vendido uma cópia manuscrita a Leopold Lausch, comerciante vienense de música manuscrita. O compositor respondeu em tom indignado:

Afirmo-lhe, por minha honra, que esses quartetos não foram copiados pelo meu copista, que é homem da maior integridade, ao passo que o seu copista é um velhaco, pois me ofereceu seis ducados de ouro neste inverno se eu lhe desse as *Sete palavras*. (...) Como V.Sa. tem tudo copiado em seus escritórios, pode estar sendo tão caloteado quanto eu, pois os patifes põem uma lauda de papel *a parte* debaixo da música, e assim aos poucos secretamente copiam as partes que têm diante deles.⁵

Era justa a indignação de Artaria, pois segundo o modo de ver do século XVIII os piratas estavam arrebatando o que ele considerava ser seu mercado; acreditava que havia comprado o direito exclusivo de vender a obra ao adquirir os direitos do compositor por ocasião da compra da obra dele. O compositor, segundo o seu modo de pensar, havia recebido duas vezes — uma do patrocinador para quem a obra foi escrita e pelo que ganhou tocando-a em concertos — e de novo por um editor que pretendesse publicar sua obra e comprá-la; portanto, o compositor não tinha razão de queixa se a obra aparecesse através de qualquer outra fonte enquanto o editor perdia dinheiro. Nesse caso, quando Artaria recebeu a série de quartetos de corda de Dittersdorf em 1788, vinha a seguinte carta:

Ninguém aqui tem os quartetos (não como os de Haydn que o senhor publicou) que não só o príncipe aqui em Breslau como várias outras pessoas compraram antes, em cópias manuscritas, por seis ducados.⁶

Haydn, é claro, defendeu-se. Foi acusado, ao que parece, como antes. Sugeriu a Artaria que obrigasse Lausch a comparecer perante o prefeito de Viena (velho amigo que ajudara Haydn em circunstâncias semelhantes)

⁴ Anderson. *Op. cit.* Carta de 15 de maio de 1784.

⁵ H.C. Robbins Landon. *The Collected Correspondence and London Notebooks of Joseph Haydn*. Londres, Barrie & Rockliff, 1959. Carta de 7 de outubro de 1787.

⁶ *Ibid.* Nota do editor à carta acima.

e o forçasse a dar o nome do seu fornecedor, que poderia então ser preso. Pode-se dizer, para escusar os copistas, que quando empregados na corte em geral eram os mais mal pagos entre os músicos. Copistas independentes não tinham melhor sorte. O pagamento para a cópia das partes da sinfonia nº 8 de Beethoven, juntamente com o trio vocal *Tremate, empi, tremate*, opus 116, para o concerto dele em fevereiro de 1814 foi de 90 *gulden* e 24 *kreuzers* para 452 laudas de música; um *kreuzer* valia cerca de meio *penny*, de modo que o copista recebia no máximo seis *pence* e meio por lauda copiada.

Como o compositor tinha já lucrado tanto com sua composição como o teria feito na época anterior ao progresso da publicação, os Breitkopfs, Artarias e Schotts de fins do século XVIII não achavam haver nada de moralmente dúbio em lucrar com as obras sem oferecer qualquer recompensa em proporção ao que esperavam receber quando editassem música de uma celebridade. Por isso uma obra podia ser republicada várias vezes em diferentes lugares, e depois tocada em concertos por toda a Europa, sem mais referência ao seu criador. Não havia qualquer legislação regulando o direito de execução; não havia noção de que esses direitos podiam ou deviam ser reconhecidos. Não havia também qualquer sistema eficaz de direito autoral. Mesmo o tipo de privilégio real que falhou em proteger Handel da exploração de editores já havia acabado em razão da sua ineficácia.

Era inevitável que a contradição de objetivos por muito tempo deteriorasse o relacionamento entre compositores e editores; era também inevitável que cada qual por seu lado tentasse atos escusos para melhorar a situação para o seu lado. Além da dificuldade de autenticar as obras que lhes chegavam, os editores parece terem logo compreendido que certos nomes nas páginas de rosto contribuíam para vender certas obras mais depressa que outras. O *Catálogo* de Breitkopf insinua ter alguém compreendido imediatamente que a popularidade da obra de Haydn tornava o seu nome um trunfo publicitário, pois o suplemento do catálogo mencionava 96 sinfonias compostas por ele ao passo que os especialistas demonstram que em 1787 não tinha escrito mais de 80. Em 1789, o compositor Adalbert Gyrowetz assistiu a um concerto em Paris no qual devia ser tocada uma sinfonia de Haydn; logo no início, ficou surpreso e lisonjeado ao reconhecer uma obra de sua autoria; os métodos de publicação no século XVIII foram responsáveis não só por muita trapaça retribuída em espécie pelos compositores como também por um sem-número de problemas de texto, autoria, data e bibliografia que hoje ocupam os musicologistas. Dedicatórias e até mesmo número de *opus* eram em geral postos pelos editores e não pelos compositores, de modo que já em 1828 e em se tratando da música de Schubert, os números de *opus* podem ser mais enganadores do que esclarecedores.

Assim é que dificilmente se pode achar a fonte do grosso das obras que Breitkopf (exemplo claro para discussão por causa da amplitude da sua *Thematisches Verzeichnis*) vendia ou em manuscrito ou, depois de 1768 (quando começou a arrolar música impressa importada, sobretudo de Amsterdã, Londres e Paris no seu suplemento), bem como de outros editores. É claro também que o compositor ganhava pouco com a publicação das suas obras; no máximo, ela contribuía só indiretamente em seu favor: um exemplar impresso de uma obra atraente podia cair nas mãos de um provável patrocinador disposto a encomendar novas obras. Mas os editores ingleses, por exemplo, estavam dispostos a pagar bem pelo prestígio de fazer edições de música pouco conhecida de celebridades internacionais como Haydn. Assim eram os editores em toda a parte, e embora o que fosse publicado em Viena pouco provavelmente chegasse a Leipzig, Berlim ou Bonn assim como música dessas cidades chegasse a Viena, os editores acharam que um sistema baseado no indiscutível princípio de que lobo não come lobo operava mais eficazmente do que uma luta livre em que todos pirateassem todos nas publicações alheias. Por volta de 1780 os editores começaram a pensar em termos de esferas de interesse; acordos privados entre eles quanto às edições foram feitos entre as firmas que compravam direitos exclusivos dos compositores em jogo: Artaria, por exemplo, editou música em Londres através da firma Longman & Broderip, e as firmas importantes tinham seus sistemas de alianças com editores em outras cidades e outros países.

Sir George Smart, compositor inglês filho de um editor, viajou pela Alemanha e Áustria em 1825 para completar sua educação musical; ouvindo música e mantendo contato com músicos, aproveitava a ocasião para fazer negócios como agente de Robert Birchall, procurando obras que agradassem ao gosto inglês e de modo que Birchall as editasse em Londres. O diário dele anota visitas com esse propósito feitas a Artaria e Mecchetti em Viena, a Breitkopf e Peters em Leipzig, a Schlesinger em Berlim e a Simrock em Bonn. Obviamente não lhe ocorreu que seus colegas compositores podiam ser prejudicados na compra e venda de suas obras, com lucro para os editores, mas sem atentar para os desejos ou vantagens do compositor.

O compositor afeito ao sistema de patrocínio do século XVIII tendia a compartilhar a opinião do editor e pensar na publicação como uma irrelevância amena; ele ganhava a vida escrevendo novas obras sempre que necessárias. Gluck durante o seu tempo em Paris podia descuidar-se do destino de suas obras publicadas, porque não dependia absolutamente do dinheiro que isso lhe pudesse render. Tinha um salário de 2 mil *gulden* anuais do imperador como compositor palaciano e, como tradicionalista que se tornou revolucionário, podia exigir altos pagamentos pelo que escrevesse; o sucesso de suas obras em Paris — pois controvers-

sia acirrada jamais esvaziou teatro — aumentou de muito a sua já confortável renda. Não há razão para duvidar da Carta Dedicatória por ele escrita ao duque Giovanni di Braganza, que prefacia sua partitura de *Paride ed Elena*, em 1770:

A única razão que me levou a publicar minha música de *Alceste* em 1769 foi a esperança de encontrar imitadores para seguir a nova trilha e despertar a coragem para eliminar os abusos que medraram na ópera italiana e torná-la o mais próximo à perfeição possível.⁷

Mas Gluck, descuidando-se de assuntos editoriais — *Alceste* já tinha três anos na sua versão francesa e dois na italiana quando tratou de publicá-la — verificou que isso lhe causava embaraços quando, em 1774, tendo outorgado todos os seus direitos em *Iphigénie en Aulide* à *Académie Royale de Musique*, o editor Le Marchand publicou um volume de suas árias e alegou ter comprado ao compositor o direito para isso.

Entretanto, a negligência tradicional não era uma solução eficaz para um tipo de empresa pirata e arrojada, mas Dittersdorf, escrevendo uma deliciosa e descontraída *Autobiografia* pela época da morte de Mozart, esquece o assunto quase completamente. Por sua vez Mozart não atendeu ao apelo do pai a que escrevesse peças para os editores de Paris de modo a ganhar algum dinheiro do que se mostrou uma visita não econômica:

Quanto a composição, você podia ganhar dinheiro e obter grande reputação publicando obras para piano, quarteto de cordas etc., sinfonias e talvez uma coletânea de árias francesas com acompanhamento de piano, como a que você me enviou, e por fim óperas.⁸

Como não surtisse efeito, e Paris se mostrasse apenas como fonte de dinheiro, Leopold voltou ao assunto poucos meses depois:

Já que você não conseguiu qualquer aluno, muito bem, componha alguma coisa mais. Mesmo que ceda sua obra por quantia menor, isso ajudará a ter nome em Paris. Mas que seja obra curta, fácil e popular. Discuta o assunto com algum gravador e veja o que ele gostaria de ter.⁹

Wolfgang, que achava o ensino aborrecido quando se tratava de lidar com damas da aristocracia e seus filhos e só se dava ao trabalho com alunos

⁷ Hedwig e E.H. Müller von Asow. *The Collected Correspondence and Papers of Christoph Willibald Gluck*. Trad. de Stewart Thomson. Londres, Barrie & Rockliff, 1962.

⁸ Anderson. *Op. cit.* Carta de 16 de fevereiro de 1778.

⁹ *Ibid.* Carta de 13 de agosto de 1778.

talentosos, também não se inclinava a lisonjear o gosto francês escrevendo para agradá-lo. O tipo de profissionalismo que teria feito Handel ou Bach considerarem essas composições um interessante desafio estilístico nada significava para Mozart. Parece também que não lhe agradava ver evaporar-se o seu repertório ou ganhar dinheiro arranjando e adaptando obras já escritas e engavetadas. Ele combinou com Torricella, por exemplo, fazer um arranjo para piano da partitura de *O rapto no serralho*, ante o sucesso da ópera em 1782, mas a edição de Torricella chegou muito tarde para rivalizar com a de Lausch, já que o compositor não tratou do assunto com a necessária urgência. A própria edição autorizada de Artaria dos seis quartetos de *Haydn*, pelos quais pagou a Mozart 100 ducados, foi prejudicada pela edição não autorizada de Torricella dos seis quartetos anteriores. Ele publicou algumas obras para piano através de Hoffmeister, mas não atendeu ao conselho do editor de que devia escrever algo simples para que Hoffmeister tivesse facilidade em divulgar. Ao que parece, só o anúncio não autorizado de Torricella do conjunto de partituras dos seus concertos K. 413, 414 e 415 e a edição de Traeg dos demais em 1783 o levou a procurar editor para essas obras, e ele escreveu a Sieber, em Paris, ao que parece percebendo que essas obras publicadas em Paris não prejudicassem suas atividades em Viena; Sieber recusou e as obras foram para Artaria, mas só apareceram em 1785, depois que Torricella e Traeg já tinham comido a melhor fatia do bolo. Um dos elementos da tragédia de Mozart foi a sua incapacidade de compreender a importância de publicar ou de chegar a um acordo com as circunstâncias da vida como autônomo.

As primeiras aventuras de Spohr com os editores exemplificam a exploração que ele aceitou como inevitável. Ele escreveu o seu primeiro concerto para violino quando menino de 14 anos integrando a orquestra do duque de Brunswick e o tocou numa excursão; obteve tal sucesso que desejou publicá-lo, enviando-o para isso a Breitkopf e Härtel:

Para consolo do jovem compositor que não consegue encontrar editor para a sua primeira obra, podem ser mencionadas as condições impostas pela citada firma de modo a empreender a publicação. Renunciei a todas as pretensões de pagamento, contentando-me com receber apenas alguns exemplares. No entanto, a firma exigiu que eu comprasse 100 exemplares pela metade do preço de venda. A princípio o meu orgulho de adolescente revoltou-se contra condições tão desonrosas, como eu achava. Mas o desejo de ver a publicação do concerto falou tão alto que, após nossa volta a Brunswick, pude presentear o meu duque com um exemplar, na esperança de que ele me fizesse um presente.¹⁰

¹⁰ Ludwig Spohr, *Autobiography*. Cassel, 1861. Trad. inglesa, Londres, Reeves & Turner, 1878.

Em certo sentido, uma quantidade de exemplares grátis para presentear a eventuais patrocinadores poderia parecer mais importante que um pagamento aos compositores crentes de que podiam depender de um cargo razoavelmente bem remunerado onde tivessem liberdade artística compatível com a época. A guerra entre compositor e editor estourou quando Haydn, entre cujas principais qualidades se contava uma astúcia campesina, verificou que estava perdendo dinheiro para editores em toda a Europa. Sua música começou a surgir impressa na década de 1760, quando os editores franceses passaram a publicar partituras e partes de suas primeiras sinfonias. É mistério como essas obras foram parar em Paris, e não há provas de que Haydn soubesse delas. Muitas delas apareceram antes da cantata *Applausus*, escrita para um mosteiro austríaco em 1768 e de acordo com todas as provas sobreviventes a primeira obra que o príncipe Nikolaus Eszterhazy lhe permitiu escrever para um patrão de fora.

As primeiras obras de Haydn surgidas em Paris estimularam primeiro a Hummel, de Amsterdã, e depois as firmas inglesas Bremmer, Longman e Broderip & Forster, assim como outras casas francesas, entre elas a nova firma de Sieber, a explorarem a popularidade de Haydn publicando tudo o que encontrassem do autor. É claro que, a exemplo dos editores originais em Paris, nada fizeram para recompensar Haydn. Por volta de 1780, quando editores austríacos e alemães já estavam em via de explorar a obra de Haydn, os mosteiros austríacos aos quais ele enviara regularmente cópias manuscritas de suas obras começaram a comprar edições impressas. Eram mais baratas que um manuscrito de copista mas nada rendiam ao compositor; Haydn logo compreendeu que devia tratar comercialmente do destino de suas obras.

A primeira coisa que o próprio Haydn publicou em Viena — as primeiras que provavelmente tomou iniciativas pessoais para publicar — foram as seis sonatas para piano, editadas pela firma de Kurzbock em 1774. Parece que ele a princípio pensou tirar vantagem do mercado interno. Em 1779 combinou que Artaria publicasse suas obras tais como foram escritas, não tendo entrado nos planos de Haydn um normal direito de recusa inicial. Por certo tempo ele insistiu em que Artaria sempre retardasse a publicação até que os clientes que esperassem sua música em manuscrito ficassem satisfeitos, mas muitos dos patrões de fora aparentemente achavam que o manuscrito de um copista de uma obra pronta para aparecer impressa não lhes daria um sentido de posse privilegiada e pessoal, e transferiam seus pedidos a Artaria, e assim o que Haydn ganhava nos acasos da publicação perdia nas oscilações da distribuição.

O acordo com Artaria acabou sendo vantajoso para ambos, mas não deixou de ser tempestuoso. Artaria tratava Haydn bem, de um modo que parece colocá-lo num nível moral acima de quase todos os demais editores (recusando-se a aceitar exemplares não autorizados das obras de

Haydn e só adquirindo diretamente do compositor, informando a Haydn quando e de quem recebia obras) mas levou muito tempo para Haydn convencê-lo de que sua imediata vantagem financeira não era o único critério a ser observado em se tratando de um compositor muito popular. Em dezembro de 1781, Haydn planejou uma edição por subscrição dos quartetos para cordas *opus* 33, precedendo a publicação da série por Artaria. Um mês depois, antes que todos os subscritores recebessem seus exemplares, Artaria anunciou sua edição. Haydn por sua vez recusou uma subscrição de Hummel para proteger a edição de Artaria contra a pirataria, sabendo que uma vez que a música chegasse ao editor rival ele imediatamente prepararia a sua edição pirata, mas Artaria, em vez de proteger o compositor, fez parecer que a subscrição não passava de um artifício de cata-moedas para ganhar dinheiro com obras que ele já havia vendido. Iradamente disse a Artaria que essa voracidade lhe custava mais de 50 ducados, insinuando que oito ou nove subscritores retiraram a assinatura à espera da edição impressa. Depois dessa tempestade, em 1784 a subscrição para os quartetos *opus* 50 correu normalmente; Haydn informou a Artaria ter ganho 100 ducados com a subscrição e que recusara oferta igual de um editor para aceitar a oferta de Artaria de 300 *gulden*: mas pediu a Artaria que esperasse três meses pelo manuscrito das obras e na verdade teve de esperar três anos pelas partituras dos dois últimos quartetos.

Haydn fazia Artaria esperar, mas ficava indignado se o editor não andava muito depressa. Quando Artaria demorou na produção de uma coletânea das seis aberturas afinal editadas como *Sei Sinfonie a gran Orchestra opera XXXV*, Haydn disse-lhe que podia ter ganho 40 ducados pela coletânea se não a tivesse confiado ao seu editor vienense. Ou porque quisesse deixar Artaria de lado, ou porque este recusou as obras, Haydn vendeu as sinfonias 76, 77 e 78 a Torricella em 1784. Pouco antes do surgimento das três sinfonias na edição de Torricella, Boyer havia escrito a Haydn de Paris solicitando-lhe novas obras. Possivelmente isso sugerisse ao compositor um modo de explorar os direitos estrangeiros em suas obras e tirar proveito das limitadas esferas de influência dos editores. Explicou a Boyer que seu patrão objetava quanto a enviar partituras autógrafas para fora da Áustria, mas observava que o manuscrito de um copista era mais fácil de manejar que uma partitura autógrafa, e terminava com uma descrição laudatória das três sinfonias a serem publicadas por Torricella. Estas foram compradas não só por Boyer como por Forster em Londres, de modo que Haydn recebeu três pagamentos: de Torricella, de Boyer e de Forster, por um conjunto de obras. Mas Torricella faliu em 1785, e Artaria assumiu a sua propriedade, inclusive as três sinfonias de Haydn.

Artaria tinha os seus próprios agentes em Londres, Longman & Broderip, vindo a ser prejudicado com a aquisição das três sinfonias por Forster. Um ano depois, a associação de Haydn causou sério transtorno a ele e

Artaria. Por 70 libras, Haydn vendeu a Forster *As sete falas do Salvador na cruz* e as sinfonias *de Paris*; Artaria comprou-as, também, e com o tempo chegaram a Longman & Broderip procedentes de um editor vienense. Forster, ao que parece, pretendia resguardar-se de uma situação desse tipo, pois insistira em que Haydn assinasse um contrato com as expressões seguintes:

Declaro e certifico que o dito Guillaume Forster é o proprietário exclusivo das ditas obras, e que as vendo a ele como tais, e que cedo e transfiro a ele todos os meus direitos e estipulações acima.¹¹

Em 1787 Artaria se queixava a Haydn de que esses negócios por trás das suas costas não eram corretos porque, quando ele comprava uma obra, entendia-se que comprava direitos exclusivos sobre ela e que quaisquer lucros que obtivesse por quaisquer dos canais de distribuição ele os criava sozinho. Ao mesmo tempo, Forster pedia que o compositor tornasse clara a sua posse dos direitos ingleses em quaisquer obras que comprasse de Haydn. Claro está que ambos consideravam a declaração assinada por Haydn só aplicável à Inglaterra, e que Artaria tinha qualquer outro direito que pudesse explorar. Artaria só podia reclamar de si mesmo, escreveu Haydn, pois a gula do editor obrigou o compositor a procurar outras saídas além dele. Se fosse adequadamente pago pelo que vendeu a Artaria, não teria aproveitado a oportunidade para negociar direitos ingleses separados. Continuava ele:

Ninguém pode me censurar por tentar obter alguma vantagem pessoal pelas peças publicadas; pois não sou adequadamente recompensado por minha obra, e tenho direito maior a tirar essa vantagem do que outros negociantes. Portanto, cuide de que os contratos sejam redigidos mais cuidadosamente, e que eu seja suficientemente remunerado. Entretanto, se V. Sa. perdeu DE MODO GERAL devido a isso, acharei um modo de recompensá-lo de outra maneira.¹²

Em outras palavras, Artaria devia pagar mais pelas obras de Haydn, e o autor então faria alguma coisa em retribuição, possivelmente mandando ao editor música mais facilmente vendável para o mercado amadorista.

A situação de Forster continuava incômoda, e Longman & Broderip moveram ação contra ele que corria ainda em 1791, quando Haydn estava na Inglaterra e foi chamado para testemunhar. Sua carta ao editor inglês

¹¹ H.C. Robbins Landon. *Op. cit.* Carta de ?, 1786.

¹² *Ibid.* Carta de 27 de novembro de 1787.

quando ruiu a tempestade é do tipo que podemos chamar de pouco inspirada:

Não é minha culpa, mas as práticas usurárias do Sr. Artaria. Posso lhe prometer com certeza que, enquanto eu viver, nem Artaria nem Longman não de receber qualquer coisa de mim, direta ou indiretamente. (...) Mas compreenda que quem quiser direitos exclusivos sobre seis novas peças de minha autoria deverá pagar mais de 20 guinéus. Na verdade, tenho um contrato com alguém que me paga 100 guinéus ou mais.¹³

Com isso Haydn demonstrava perceber a delicadeza de sua situação; ele inescrupulosamente contornara seus princípios para se defender, mas se não estabelecesse um modo de proteger seus direitos fora do país teria pelo menos achado um jeito de arrancar ganhos elevados de qualquer editor que quisesse sua obra. O rompimento com Artaria mencionado a Forster não durou mais de seis meses, pois ofereceu ao editor vienense três quartetos para cordas ou três trios para piano por 25 ducados. Não há outra menção do editor inglês extremamente generoso cujas condições parece terem sido mencionadas apenas para inspirar semelhante generosidade de Forster. Daí por diante, Haydn passou a exigir altos pagamentos, e quando Artaria protestou pelo preço de 24 ducados pela fantasia para piano em dó, sugerindo que uma obra em apenas um movimento não podia valer tanto, o compositor simplesmente declarou que a fantasia estava cotada de acordo com o esforço que lhe custou, e que não baixaria um vintém o preço pedido. Podemos presumir que a música de Haydn se vendia bem, pois Artaria e outros editores atenderam às exigências dele.

Quaisquer que fossem as suas primeiras dificuldades com os editores — embora nos 20 anos depois da querela sobre direitos autorais no estrangeiro Haydn tratasse pacificamente com Traeg, Breitkopf e Härtel e outros bem como com Artaria, e o fizesse impondo as condições — só o número de cópias não autorizadas de suas obras antes que ele se dispusesse a controlar a situação, pode explicar a difusão da fama européia de Haydn durante as décadas de 1770 e 1780. Ele passou a melhor parte de um quarto de século, com apenas curtas visitas a Viena, num remoto palácio num canto inacessível dos pantanais húngaros, mas em 1785 os cônegos da Catedral de Cádiz encomendaram-lhe *As sete falas do Salvador na cruz*. No ano seguinte lhe eram pedidas seis sinfonias pelo *Concert de la Loge Olympique*, de Paris; também em 1786 o rei de Nápoles encomendava concertos para *lyra organizzata*. Em 1787 o editor Bland partiu em viagem a

¹³ *Ibid.* Carta de 28 de fevereiro de 1788.

Londres e Viena para comprar obras de Haydn, e em 1790 John Peter Salomon planejou a visita de Haydn a Londres. Em todos esses lugares seu nome era conhecido e sua música admirada, e seu modo de vida era pela força das circunstâncias tão remoto que só a publicação podia tornar as suas obras tão bem conhecidas.

Podemos deduzir coisa semelhante sobre a música de Beethoven: logo que suas obras orquestrais começaram a surgir impressas, eram tocadas em Leipzig. Quando se fundou o Frankfurt Museum Concert Society em 1808, apresentou obras de Beethoven na sua primeira temporada e, como a Orquestra Gewandhaus, mantinha-se atualizado com as novas obras dele. A London Philharmonic Society incluiu três de suas sinfonias na sua primeira temporada em 1813. O *Musikverein* fundado em Innsbruck em 1818, e o *Graz Musikverein* eram resolutos executantes da música de Beethoven, e quando a organização de Graz se transformou em *Musikverein* em 1828, seu primeiro concerto incluiu a abertura *Egmont* e a segunda sinfonia. Em 1828, a recém-formada *Société des Concerts du Conservatoire* em Paris tocou a sua sinfonia *Heróica** no primeiro concerto e a quinta e sétima em sua primeira temporada. A exploração de Beethoven de uma indústria editorial eficaz era o único meio pelo qual sua música podia tão rapidamente conseguir popularidade internacional.

As circunstâncias da vida de Beethoven depois que a surdez terminou sua carreira como pianista exímio forçaram-no a depender muito mais da publicação para ganhar a vida do que teria sido necessário a qualquer dos seus predecessores. Sua última apresentação em público foi o trágico fiasco de 1805, com a execução em estréia do quarto concerto para piano. Ele já havia desistido de tocar em concertos privados porque revelavam a sua surdez mais que em público. Tinha numerosos patrocinadores dispostos não só a encomendar-lhe obras como também a lhe proporcionar vida confortável, mas ele não tinha renda regular e portanto precisava ganhar o dinheiro que pudesse mediante publicação regular e sua reputação fora dos quadros da nobreza.

Com menos de dois anos em Viena, começou a publicar regularmente. Escreveu certa quantidade de obras fáceis e bem escritas suscetíveis de agradar a pianistas amadores; parece ter levado consigo considerável quantidade dessas obras escritas em Bonn e confiar em que pudesse produzir outras tantas sempre que precisasse. Desde o início agiu como se o editor não tivesse outra razão para existir a não ser sua capacidade para servir ao compositor e fazer o que este lhe mandasse. Em 1793 escreveu uma carta protestando contra equívocos na gravação de Artaria de suas varia-

* Sinfonia nº 3. (N. do T.)

ções sobre *Si vuol ballare*, ária de Fígaro no primeiro ato da ópera de Mozart. Um ano depois escreveu a Simrock, em Bonn, velho amigo, queixando-se de que Simrock não devia ter gravado suas *Variações sobre um tema do conde Waldstein* sem sua permissão. “Qual o seu juízo a meu respeito”, perguntava ele, “se eu agisse do mesmo modo e vendesse essas variações a Artaria sabendo que você as estava imprimindo?”¹⁴ Ao que parece, Simrock lhe enviara uma prova, pois ele aponta um grave erro de impressão, mas a carta trata a prova recebida como se fosse trabalho concluído e se queixa de que devia receber 12 exemplares a mais, com base em que Artaria não só lhe enviara 12 exemplares do grupo de variações anteriores como lhe pagara alto preço por elas. Mas oferecia a Simrock um editor em Viena para atuar como seu agente, e poucos meses depois punha a firma de Bonn em contato com Traeg.

A posição rapidamente conseguida por Beethoven de favorito social foi de ajuda quando publicados os trios para piano, *opus 1*, mediante subscrição em 1795. A lista de assinaturas tinha 123 nomes, muitos deles grandemente aristocráticos, representando a elite social, intelectual e musical da alta sociedade vienense. Quase todos os grandes nomes que se associaram a Beethoven por toda a sua carreira — Kinsky, Lichnowsky, Lobkowitz, Rasoumovsky, Waldstein e outros — constavam do rol. O preço da assinatura era de um ducado, do qual Artaria recebia um *gulden* para imprimir a obra, deixando ao compositor um lucro de cerca de sete xelins em cada volume. Os trios *opus 1* foram as obras mais ambiciosas até então publicadas por Beethoven, o que pode explicar por que surgiram mediante subscrição e não por uma publicação direta. Mas em 1797 os editores assumiam as obras mais sérias dele aparentemente em boa fé, enquanto ele continuava a pôr em prática o conselho de Leopold Mozart ao jovem Wolfgang de publicar “peças curtas e fáceis” para ganhar dinheiro e prestígio. Elas ajudavam Beethoven a ganhar reputação junto ao público de classe média que não ouvia a sua execução de muitas das obras que escreveu originariamente para a clientela aristocrática.

Embora Artaria publicasse as primeiras obras saídas das mãos de Beethoven, o compositor logo começou a vender música a qualquer editor que estivesse disposto a pagar, não só aos que lhe solicitavam, mas às vezes chamando a atenção de outros que não o faziam quanto às suas obras recentes. Simrock, Traeg, Mollo & Hoffmeister e Artaria editaram música dele nos anos 1790, Breitkopf & Härtel entraram na concorrência em 1802 e logo tiveram como concorrentes a firma vienense de Cappi e a recém-

¹⁴ Emily Anderson. *The Letters of Ludwig van Beethoven*. Londres, Macmillan, 1961. Carta de 18 de junho de 1794.

fundada *Kunst und Industrie Comptoir*. Nessa situação, com sua música amplamente conhecida através da distribuição a editores em tantas cidades e através deles aos seus associados e agentes, estava em condições de jogar os editores uns contra os outros, com isso aumentando os seus ganhos. Beethoven esteve sempre em condições de tratar os editores com insolência, do alto de uma inquestionável superioridade moral ao mesmo tempo que agindo tão mal como qualquer deles, mas ao passo que não via contradição em fazer o jogo conforme as regras que eles inventaram, ainda assim sofria com as firmas que publicavam sua obra e atrasavam o pagamento além de um tempo razoável, como o fazia Clementi em Londres, e com indisfarçável pirataria. Artaria não teve escrúpulo algum em fazer sua própria edição do quinteto para cordas *opus 29*, que Breitkopf & Härtel publicaram em 1802.

Entretanto, a situação de Beethoven em fins do século XVIII justifica a queixa ao amigo e médico Franz Gerhard Wegeler, natural de Bonn, com quem Beethoven se encontrou de novo em Viena e com quem, depois do retorno a Bonn, cuidadosamente se manteve em contato por certo tempo. A carta é bem conhecida como a que pela primeira vez narra a sua crescente surdez:

Minhas composições tornam-se muito populares; e posso dizer que recebo mais encomendas do que me é possível executar. Além do mais, para toda composição posso contar com seis ou sete editores, e até mais se quiser; já não tentam acordo comigo. Estabeleço o meu preço e eles pagam.¹⁵

A técnica de explorar os exploradores é revelada nas cartas de Beethoven. Para as duas séries de variações para piano, *opus 34* e *opus 35*, ele pediu 50 ducados de Breitkopf & Härtel em 1802. Um ano depois ele ofereceu a George Thomson, editor de Edinburgh, seis sonatas por 500 ducados. Em 1804 enviou uma lista de obras a Thomson, com uma sinfonia e um quarteto ao preço de 20 ducados cada. Todas as obras arroladas já haviam sido publicadas na Áustria ou na Alemanha; o alto preço das seis sonatas foi resultado de saber ele como eram altos os preços ingleses. Em 1805 pediu 700 *gulden* pela sinfonia *Heróica*, as sonatas *Waldstein* e em fá maior, *opus 54* e *opus 55*, todas elas já publicadas por *Kunst und Industrie Comptoir*.

Em 1808 pediu 900 *gulden* a Breitkopf & Härtel pela missa em dó, quinta e sexta sinfonias e a sonata para violoncelo e piano, *opus 69*. A perspectiva de sua nomeação como *Kapellmeister* de Jérôme Bonaparte, rei do Estado de Vestefália, recentemente criado com a junção de um grupo de

¹⁵ *Ibid.* Carta 51 de 29 de junho de 1801.

principados norte-germânicos pelos franceses, fez com que solicitasse a Breitkopf suspender a publicação da missa, que não havia sido ainda emitida, até sua viagem por Leipzig a caminho para o seu novo posto, e o contendo mudado de opinião quanto ao posto de *Kapellmeister*, suspendeu o embargo à missa de modo que ela pudesse aparecer na mesma época que *Christus am Oelberg* (*Cristo no monte das Oliveiras*) (que Breitkopf vinha segurando há muito tempo), mas ao mesmo tempo aumentava em 250 *gulden* o preço das obras que tinha e havia comprado, pelo fato de que Simrock lhe oferecera 100 *gulden* só pela missa e que a nova firma G.A. Steiner em Viena, para ter o nome de Beethoven entre os seus editados certamente pagaria mais, assim como outras firmas vienenses. Assim torcia ele o acordo original feito com Breitkopf & Härtel. A propósito, o colapso do dinheiro vienense naquela época tornava-o muito cauteloso ao confiar qualquer coisa ao editor vienense, que o pagaria numa moeda altamente inflacionada. Até a situação começar a se estabilizar em 1813, e a despeito de sua carta a Breitkopf & Härtel sobre a possibilidade de altos pagamentos a ele em Viena, publicou pouca coisa importante através de qualquer das casas vienenses, e no trato com firmas fora de Viena, tendeu sempre a fazer os preços em ducados internacionalmente aceitos.

A publicação, como ele obviamente veio a crer, era o lugar favorito do diabo, e se precisasse de uma desculpa para o procedimento condenável, podia com razão lembrar que Clementi lhe comprara os direitos para a Inglaterra do concerto para violino e seu arranjo para piano, bem como a abertura *Coriolano* em 1807, mas que foram necessários dois anos de ativa correspondência para conseguir arrancar o pagamento do editor inglês.

Firmas novas, ansiosas por conseguir uma obra inédita de Beethoven logo que pronta, entravam na fila logo que aparecia uma, e essa ânsia permitia-lhe fazer o seu jogo vitoriosamente. Não só Steiner, mas Schlesinger, Mecchetti, Starke & Schott editaram obras de Beethoven, as quais, sempre que possível, ele publicava em Londres ou através de Thomson em Edinburgh. Ele estabelecia seus preços de acordo com o tamanho e complexidade de cada obra que desejava vender, mas o número de editores disputando sua obra permitia-lhe forçar preços cada vez mais elevados a cada negociante atraído à sua rede ou que entrava na competição por livre vontade.

A oferta de Beethoven a George Thomson em 1802 parece ter sido a sua primeira tentativa de assumir o controle dos direitos internacionais da sua música, e o seu método foi simplesmente o tentado antes por Haydn. A longo prazo tinha menos possibilidade de êxito para Beethoven que teve para o seu grande antecessor. Ele sabia que seria melhor estabelecer um sistema em que ambas as partes concordassem. Isso, talvez, foi o que Beethoven teve em mente quando, em 1806, Breitkopf & Härtel tentaram persuadi-lo a fazer um acordo pelo qual se tornassem os editores

exclusivos da sua música. Isso teria terminado com o leilão irregular que ele instituiu ao distribuir suas obras a todos os editores dispostos a comerciar com elas, mas Beethoven, aparentemente ciente de que poderia entrar num acordo que lhe permitisse controlar os *royalties* fora da Alemanha e Áustria, respondeu que estava disposto a assinar um contrato pelo qual vendesse a eles e a nenhum outro editor alemão desde que aceitassem o seu direito a aceitar ofertas satisfatórias de editores noutros lugares; nesse caso ele venderia a Breitkopf & Härtel a um preço inferior quaisquer obras que tivesse dado a outros editores. Se aceitassem essa idéia, podiam começar sua associação com ele nessa nova base imeditamente; os quartetos *Rasoumovsky*, opus 59, a quarta sinfonia, o concerto nº 4 para piano, *Christus am Oelberg* e *Leonore*, a versão original de *Fidelio*, tudo estava pronto para publicação.¹⁶ *Christus am Oelberg*, que Breitkopf & Härtel queriam, ao que parece mediante qualquer acordo a que chegassem, ficou retido nas mãos deles, como vimos, por cinco anos.

Tudo indica que Breitkopf & Härtel estudaram cuidadosamente essa proposta revolucionária, decidindo afinal que ela precisava de esclarecimentos. Se a explicação do compositor fosse satisfatória, estariam dispostos a fazer um contrato para comprar tudo o que ele tivesse a publicar por três anos: infelizmente, o esclarecimento de Beethoven parece mais obscuro que a oferta original:

Quanto ao contrato por três anos, estaria disposto a fazê-lo com V. Sas. imediatamente, se concordarem que eu venda minhas diversas obras à Inglaterra, Escócia ou França. Ficaria bem entendido que as obras que V. Sas. recebam *de mim* ou que eu lhes venda lhes pertençam com exclusividade, isto é, seriam de sua exclusiva e total propriedade, o que seria muito diferente daquelas vendidas à França, Inglaterra ou Escócia. Mas eu continuaria tendo a liberdade de dispor de outras obras também para os países mencionados. Na Alemanha, porém, V. Sas. seriam o proprietário de minhas obras e não haveria qualquer outro editor.¹⁷

Se a carta se destinava a deixar grande área de manobra a Beethoven e era deliberadamente confusa, ou se suas obscuridades são simplesmente dificuldades de expressão literária, o fato é que deixou enigmas para Breitkopf & Härtel solucionarem. Se as obras que Beethoven compôs para editores na Inglaterra, Escócia ou França tinham de ser “muito diferentes” das que concordaria em vender a Breitkopf & Härtel, quais são essas “outras obras” para as quais pedia liberdade de transação no estrangeiro? Estaria espe-

¹⁶ *The Letters of Ludwig van Beethoven*. Carta 134 de 3 de setembro de 1806.

¹⁷ *Ibid.* Carta 137 de 18 de novembro de 1806. O grifo é de Beethoven.

rando mais encomendas como o pedido de Thomson para arranjos de árias inglesas, escocesas e galesas, ou sugeria que devia ter permissão para vender em outros países obras compradas por Breitkopf & Härtel? Os direitos que deviam ser “de exclusiva e total propriedade” dos editores parecem, num simples par de linhas, residir em nada mais que os direitos na Alemanha. Afinal, Breitkopf & Härtel compraram *Christus am Oelberg*, mas só publicaram a obra em 1811. Não ajudaram Beethoven a criar um precedente que permitia ao compositor restringir os direitos que qualquer editor comprava quando preferia publicar uma obra.

A idéia ficou de lado por um ano, aparentemente germinando na cabeça de Beethoven, pois quando o compositor a sugeriu a Simrock em 1807, estava bem mais completa:

Pretendo vender as obras seguintes a uma firma de editores na França, a outro na Inglaterra e a outro em Viena simultaneamente, mas sob condição de que não apareçam até uma data determinada. Assim terei a vantagem de uma pronta publicação de minhas obras em meu próprio benefício e no das várias firmas editoras em questão no referente ao preço.¹⁸

As obras arroladas na oferta incluíam algumas que Breitkopf & Härtel não quiseram um ano antes — a quarta sinfonia, o concerto nº 4 para piano e os quartetos *Rasoumovsky* — bem como o concerto para violino, o seu arranjo para piano e a abertura *Coriolano*. Foram publicadas em Viena por *Kunst und Industrie Comptoir* em 1808 e 1809. Depois da carta a Simrock, Beethoven ofereceu-as sob novas condições a Pleyel em Paris e a Clementi em Londres, mas não teve apoio para a sua idéia de publicação simultânea em três países; seus esforços no sentido de encontrar um modo justo e inteligente de tratar dos seus valiosos direitos no estrangeiro foram inaceitáveis aos editores, embora ele estivesse disposto a aceitar pagamentos três vezes menores de cada um dos editores a fim de obter mais dinheiro dos três juntos. O resultado foi que ele continuou a vender obras sempre que pudesse e por tanto quanto pudesse, deixando aos editores sair-se das dificuldades por si mesmos, quando surgiam, tal como Haydn deixou Artaria e Longman & Broderip lidarem com o problema das edições Forster. Suas obras eram uma propriedade por demais valiosa para que os editores a sonegassem quando ele de propósito os metia em complicações, pois a idéia de suas limitadas esferas de interesse persistia ainda e eles cuidaram dos seus mercados estrangeiros através de agentes nos países em questão como vinham fazendo desde meados do século XVIII; podiam, portanto, por si mesmos acertar as complicações de edições duplicadas ou simples-

¹⁸ *Ibid.* Carta 141 de 26 de abril de 1807.

mente suportar a coisa resignadamente, como o faziam com as edições pirateadas. No modo de ver deles, Beethoven nada mais era do que outro pirata que tinha de ser tolerado porque eles podiam obter um lucro honesto de tudo o que produzia, e as trapaças que ele fazia com as suas obras aparentemente não lhes custava tanto dinheiro para valer a pena uma que-rela decisiva com ele.

A complexidade quase obtusa do trato de Beethoven com os seus editores nos últimos dez anos de sua vida são, talvez, uma questão diferente da determinação anterior de não sofrer nas mãos deles ou de permitir que suas obras valessem menos do que ele julgava. Biógrafos esclarecidos, convencidos de que o caráter de um artista deve ser tão nobre como tudo o que ele cria, ficaram chocados com os logros, chicanas e falsidades pelas quais Beethoven tentou vender a missa em ré pelo maior preço possível. Em 1819 a obra integra a sua correspondência como um patrimônio possível; perguntou a seu amigo Ferdinand Ries, que se estabelecera em Londres, sobre a possibilidade de publicar a obra naquela cidade; estava, dizia ele, quase concluída. Estava, também, obviamente côm-scio de que era uma grande obra e estava resolvido a vendê-la por uma quantia compatível com o trabalho que lhe custara. Na verdade, embora o grosso da obra estivesse escrito em 1820, só em 1823 estava razoavelmente satisfeito com o que havia feito e disposto a concluir o processo de ajustar e rever pormenores na partitura; o grosso da correspondência e das negociações que ele iniciou ocorreu antes que a obra estivesse pronta para um editor.

Em fevereiro de 1820 ele ofereceu a missa a Simrock ao preço de 125 luíses de ouro — mais de 200 ducados — e pedia urgente resposta de modo que, se Simrock não a quisesse, pudesse oferecê-la imediatamente a outro. Entretanto, reiterou sua oferta a Simrock em março e julho, e em agosto declarou estar pronto para enviar a obra ao copista logo que Simrock fizesse a primeira remessa; enquanto esperava a decisão de Simrock, dizia, havia recusado uma oferta de 200 ducados de ouro pela prioridade dada a Simrock. Não há prova alguma em qualquer lugar dessa oferta rival e tão generosa. Em setembro de 1822 Simrock era informado de que a obra não iria para ele porque quatro editores distintos em Viena ofereceram cada um mil *gulden* — insignificante aumento de preço — pela obra; não há também prova dessa nova oferta. Nesse ínterim, porém, ele havia oferecido a obra a Schlesinger, em Berlim (em novembro de 1821) e a Peters (em junho de 1822) exatamente nas mesmas condições oferecidas a Simrock. Peters estava disposto a pagar o solicitado quando eles receberam o manuscrito; isso, evidentemente, era impossível, pois o compositor não estava ainda suficientemente satisfeito com a obra para deixá-la ir. Começou a mencionar primeiro uma segunda missa, e depois uma terceira, cuja venda ele podia negociar ao mesmo tempo em que despertava interesse pela missa em ré. Essas missas podem ter sido obras que ele pre-

tendia escrever algum dia, mas não existiam concretamente quando, em 1823, informou a Peters que não decidira ainda quanto a qual das três lhe enviaria. Enquanto acontecia tudo isso, meteu Diabelli entre os editores que deviam competir pela obra, oferecendo-a ainda ao preço original de 125 luíses de ouro. À medida que começou a recolher assinaturas para a publicação, envolveu Schott no plano e acabou por vender a missa a ele ao preço que seus concorrentes estavam dispostos a pagar.

O objetivo dessas quase incríveis negociações, que apenas mostram Beethoven na maior claridade, foi induzir um dos editores a oferecer mais do que o compositor pedira pelos direitos de edição de uma obra alvo de acirrada competição; o objetivo não foi atingido. Nas condições da sua época, a nona sinfonia era uma obra quase impossível, dificilmente compreensível, mas a missa em ré era totalmente impossível e totalmente incompreensível; nenhum editor que a tivesse nas mãos poderia acreditar que fosse o caminho para o sucesso de venda e lucros rápidos. Para começar, o preço pedido por Beethoven era alto, e parece que a competição só existia na sua mente; a tranqüilidade com que os editores esperaram a mudança de idéia sugere que simplesmente não confiavam nele e não estavam dispostos a se comprometer até que tivessem a obra nas mãos.

Nem Haydn nem Beethoven criaram um sistema unanimemente aceitável por editores ou seguido pelos compositores. Puderam explorar a publicação como novo meio, do modo como o fizeram, simplesmente pela força dos seus caracteres e pela popularidade da sua obra, Spohr, ao chegar a Viena em 1813, havia publicado muita música sem um sério esforço em conseguir dos editores um pagamento característico dos seus ganhos. Encontrou em acordo com Johann von Tost, que havia sido violinista na orquestra de Haydn em Eszterhaza até que se casou com uma mulher rica e se estabeleceu como manufactureiro e homem de negócios. Tost levou os manuscritos de Haydn a Paris para lá publicá-los em proveito do compositor, mas também para utilizá-los na fundação de uma sociedade musical; continuava agora fazendo o mesmo com Spohr, comprando antecipadamente tudo o que Spohr escrevesse em três anos. Tost resolveu não publicar as obras, mas apresentá-las em sessões musicais. Spohr cobrava-lhe 30 ducados por um quarteto, 35 por um quinteto etc. E Tost, ao que parece, popularizou muito as obras em Viena e outros lugares. Quando terminou o trato e os manuscritos lhe foram devolvidos. Spohr escrevia: "Vendo agora todos os manuscritos devolvidos a dois editores vienenses e, por terem adquirido grande celebridade pelas freqüentes apresentações, recebo considerável quantia por eles."¹⁹ Spohr vendeu suas obras baseado na grande

¹⁹ Spohr. *Op. cit.*

popularidade delas, e não, como Beethoven, pela força de sua reputação; ao fazê-lo, não considerava o pagamento recebido como questão de grande urgência.

Até que um sistema coercitivo e internacionalmente aceito de direitos autorais estivesse em ação e assumisse força de lei (coisa de fins do século XIX), o compositor continuou a estar em desvantagem no trato com os editores, embora na meia-idade Brahms, entre outros compositores, conseguisse obter uma boa renda só com a publicação de suas obras. Beethoven, vivendo numa época de transformação de estrutura social na qual a música atuava, e imponderadamente contribuindo para ensejar mudanças mediante composição de obras numa escala que exigia apresentações públicas perante um público de massas, e na ânsia de divulgar sua música impressa o mais depressa possível, e criando assim um repertório moderno e desafiador para a plataforma de concertos, estabeleceu uma norma que seus sucessores paulatinamente se viram forçados a seguir.