

A QUEDA DE EUTERPE

A impropriedade dos termos música clássica e classicismo musical

Roberto Cornacchioni Alegre

Prólogo

Espero não decepcionar o leitor que busque nessa comunicação uma exposição tradicional de uma pesquisa científica musicológica. Digo isso porque esse artigo é, na verdade, um pequeno ensaio – para não dizer encenação – no qual forma e conteúdo estão associados. O enredo é familiar à maioria das pessoas, e trata dos termos corriqueiros – e tão problemáticos – *clássico* e *classicismo* no âmbito musical, mas o desfecho talvez não seja o esperado.

ABERTURA

Arlecchino dá boas-vindas - Classicismo: universalidade, ou bairrismo?

O que significa *classicismo* ou *clássico* em música? Reproduzo abaixo o título de alguns dos mais importantes livros que discutiram o assunto:

DOWNS, P. G. *Classical Music: The Era of Haydn, Mozart, and Beethoven*, 4th vol of *Norton Introduction to Music History*. New York: W. W. Norton, 1992.

ROSEN, C. *The classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. W. W. Norton, 1992.

CAPLIN, W. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: OUP, 2000.

É interessante notar que o adjetivo clássico em cada um deles qualifica um substantivo diferente. No primeiro caso, clássico diria respeito a uma *era*, ou seja, a um período no qual viveram alguns compositores. De fato, em aulas de história da música costumamos aprender que o classicismo vem depois do barroco e logo antes do romantismo, de modo que classicismo seria uma *categorização temporal*, localizando-se grosseiramente entre 1730-1820. Entretanto, hoje já é quase clichê dizer que qualquer história da arte não é completamente linear e demarcada com precisão (embora, a meu ver, essa constatação costume ser meramente trivial, já que não se abandona usualmente os preceitos e implicações de tal classificação). Dessa forma, a o segundo livro esquiva-se do possível questionamento sobre a temporalidade,

estabelecendo que, antes de tudo, classicismo seria um *estilo*. Mas então uma segunda questão necessária emerge: estamos falando do quê? Um estilo de composição? Um estilo de interpretação? Um estilo de vida? Um estilo de quê? Na concepção de Rosen, tal estilo clássico seria um *estilo de composição*, o qual, quando bem entendido nos dias de hoje por ferramentas de análise, implicaria em determinadas maneiras de compreender o texto musical e, conseqüentemente, também em um *estilo de interpretação*. No livro de Caplin, por sua vez, a relação do classicismo à composição é ainda mais explícita e restritiva: “clássico” refere-se à *forma* da composição. Ou seja, uma composição do estilo e período clássico teria características semelhantes definidas primordialmente pela forma.

Se demoramos refletindo sobre as diferenças entre os títulos e os possíveis substantivos qualificados por *clássico*, talvez o que mais chame a atenção seja, na verdade, a semelhança entre eles. Afinal, independentemente de estarmos falando de um período, estilo, ou forma, todos restringem-se a Haydn, Mozart e Beethoven. Podemos, então levantar a questão: o *classicismo* ocupa tal relevância dentro da história da música ocidental como aprendemos ou diz respeito apenas a um estilo específico de alguns compositores que viveram quase ao mesmo tempo no mesmo bairro de Viena?

Arlecchino faz uma pergunta ao público antes de deixar a cena. Quantas obras musicais compostas na primeira década de 1800 você conhece? Porém não vale ser de Beethoven.

ATO 1. A invenção de uma história

I. Recitativo: Capitano encontra Colombina - Germânicos ou Italianos?

Nem todos os compositores talvez mereçam ter seus nomes nos livros da história da música, seria ingênuo achar que todos atingiram o mesmo grau de qualidade artística. A partir dessa premissa é lógico que apenas os principais expoentes de um período fossem realmente estudados e, quem sabe, cultuados como gênios. Mas será que é mesmo que isso acontece? Talvez seja apenas coincidência que são três homens que falavam alemão e viviam em Viena os principais expoentes do “período clássico”, ou então, mais realisticamente, pode ter havido algo ali no que diz respeito à interação e pedagogia musical que uniu e propiciou o desenvolvimento da obra de Haydn, Mozart e Beethoven.

Entretanto no século XVIII ainda era a península itálica a Passárgada musical. Dali foram exportados músicos às mais longínquas regiões europeias, de Portugal à Rússia. Nesse

último lugar, por exemplo, foi o napolitano Giovanni Paisiello (1740-1816) quem trabalhou para a princesa de “*tutte le Russie*” como mestre de capela e professor. As ópera de Paisiello fizeram sucesso em toda a Europa, incluindo Viena, de modo que dentre as *variações* para piano do jovem Beethoven consta uma da ária *Nel cor non più mi sento*, de Paisiello. Fora isso, Mozart chegou a afirmar em carta ao seu pai que buscava Paisiello para impulsionar sua carreira e que queria que ele ouvisse suas próprias composições e seus alunos (EISEN, C. & SHORT, H). Tamanha era a fama desse “*superstar*” partenopeo que sua ópera *Il Barbiere di Siviglia* teve uma produção em língua alemã apresentada em Viena, à qual Mozart inclusive inseriu uma ária de sua autoria.

A relação de Mozart com a Itália não é apenas de admiração, ele viajou à península para ter aulas com o aclamado Giambattista Martini (1706-1784) em Bolonha e chegou a visitar os famosos conservatórios de Nápoles. Foi em uma dessas instituições, as quais gozaram de fama desde a metade do século XVII até o início do XIX, que formou-se Nicola Porpora (1686-1768). Porpora viveu em Viena quando adulto, e ali teve o seu pupilo mais famoso: Joseph Haydn. Embora nem sempre se fale a respeito, Haydn não escondia sua admiração pela música italiana, e não hesitava em dizer que “os verdadeiros fundamentos da composição” ele aprendera com “Herr Porpora” (DIERGARTEN, 2011).

Bem, é muito conhecido o fato de que Beethoven estudou com Haydn, isso talvez fosse suficiente para ligá-lo de alguma maneira à Porpora e conseqüentemente à Itália. Mas há algo que chama mais a atenção: No começo do século XIX, Alexander Choron entrou em uma árdua empreitada de publicar na França os fundamentos da composição e do canto italianos, especialmente napolitanos (i.e. solfeggi e partimenti). Entretanto isso mostrou-se muito caro, e ele foi obrigado a criar uma espécie de assinaturas, ou compras pré-pagas, para financiar a impressão dos volumes da publicação. Dessa forma, há no livro impresso algumas páginas dedicadas aos nomes de todos aqueles que colaboraram com a edição por meio das assinaturas, entre eles está Ludwig van Beethoven (CHORON, 1808, p. IX).

Apesar disso, desconheço menção a esse volume em biografias e prontuários referentes aos livros que Beethoven possuía ao final de sua vida. Será que ele acabou não o recebendo? Ou será que ele não gostou e o descartou? Ou talvez apenas seus biógrafos não tenham dado importância a essa obra para se dar ao trabalho de mencioná-la. Independentemente da razão, é muito simbólico que a possível relação do compositor que viria a se tornar ícone da tradição

musical germânica com a tradição italiana não apareça em suas primeiras biografias, como bem notou Sanguinetti (2012, p. 7).

Intervenção de uma coruja, que conversa com o Capitano: Segundo o musicólogo alemão Carl Dahlhaus, a partir do século XVIII, nenhuma teoria musical italiana teria tido “condições de exercer qualquer influência para além dos Alpes, com exceção dos tratados especulativos de Giuseppe Tartini e dos livros eruditos de Padre Martini” (DAHLHAUS, 1984, p 23)

II. Trio: Brighella, Orazio e Isabella – Clássicos, Galantes ou Românticos?

Apesar de conservador em sua metodologia de análise, o livro *Music in the Galant Style* (GJERDINGEN, 2007) causou grande impacto na época de sua publicação e, desde então, vem chacoalhando alguns paradigmas da análise musical tradicional. Isso porque Gjerdingen demonstrou que o modelo cognitivo da *Schema Theory* é um forte oponente às ideias novecentistas de origem germânica da *harmonielehere* - difundidas por autores como Marx, Riemann, Schoenberg ou Schenker - as quais haviam se estabelecido nos cânones pedagógicos universitários há muitas décadas. Sem entrar no julgamento do mérito de sua teoria, gostaria de pontuar que alguém que pegasse esse livro pela primeira vez provavelmente esperaria encontrar ali uma discussão sobre a música dos filhos de Bach, já que nos manuais tradicionais de história da música o “período galante” costuma ser associado principalmente a C. P. E. Bach e seus irmãos. Ele costuma ser localizado temporalmente em uma estranha sobreposição, meio espremido entre o barroco e o clássico, sendo ainda chamado por vezes pelo esquivo - e um pouco pejorativo - termo “pré-clássico”. Fato é, porém, que não é essa a música que ocupa o escopo do livro de Gjerdingen, e, sim, a música de uma variedade imensa de compositores, alguns pouco conhecidos, muitos italianos e, inclusive, Mozart, Haydn e até mesmo Chopin. Ou seja, sua análise abrange todo o período do dito “classicismo”.

Mais curioso ainda é que se pode encontrar as *schemata* galantes identificadas por Gjerdingen em muitos outros autores não apresentados por ele. Isso nos faz compreender que a categorização usada define-se, de fato, a um *estilo* composicional, e não a um período ou autor especificamente, podendo abranger qualquer época ou compositor que bem se utilizar daquelas etiquetas e padrões de linguagem típicos do estilo em questão.

Para resolver esse questionamentos acerca da categorização, ainda, é comum que se use o termo “classicismo vienense”, o que, porém, confirmaria a ideia de que tal denominação

refere-se mais um estilo bairrista do que qualquer outra coisa, e talvez não devesse ter tamanho protagonismo em uma linha do tempo da história da música. Entretanto, mesmo assumindo uma premissa como essa, o músico moderno deveria se perguntar por que chamar esse estilo de clássico, e não com outro nome. Afinal, demoraria muitos anos para que alguém ousasse categorizar Haydn, Mozart ou Beethoven com esse adjetivo. Stendhal, Schumann ou Hoffmann, por exemplo, não hesitaram em dizer Mozart era um romântico. Sim, um romântico, mesmo que isso contradiga todos os manuais de história da música que contrapõe o clássico e o romantismo.

Em sentido oposto ainda, pode-se lembrar de Brahms. Quantas vezes já não ouvimos falar dos três grandes Bs da música? Três Bs alemães cuja metonímia da visão positivista da evolução da história da música é inescapável de menção: Bach - Barroco; Beethoven – clássico; e Brahms - romântico. Entretanto, Brahms nunca associou tal termo a si mesmo, diferentemente de outros compositores, como Schumann (CHIANTORE, 2019, p. 16). Metonímia ainda maior de tal ideologia é o próprio Beethoven, figura que incorporaria três períodos em si mesmo, a qual reproduzimos muitas vezes apesar de suas idiossincrasias.

Esses termos (clássico e romântico) eram, de fato, usados no século XVIII e começo do XIX, mas com um sentido bem diferente do atual, ou a própria música dos então compositores contemporâneos era entendida de outra maneira. Ou será que são as duas coisas?

Nova intervenção da coruja, que sussura a Arlecchino: A revista BachTracks publicou uma informal - mas significativa - pesquisa que mostrou que entre os dez compositores mais tocados em salas de concertos na Europa em 2019 pelo menos oito eram de países germanófonos.

III. Duetto: Dottore (Graziano) recita a Pantalone - Forma: é aí que está o DNA do classicismo?

O livro de Caplin coloca a *forma* no centro da discussão sobre o classicismo musical. Isso não é novidade para ninguém, afinal qual aluno de uma graduação não estudou a *forma sonata*? Ou a quadratura frasal, simplicidade, clareza e simetria das sentenças e frases “clássicas”?

O que intriga, porém, é que a forma sonata tardou muito a ser definida, tendo sido o teórico musical progressista A. B. Marx o primeiro a fazê-lo. Em seu extenso tratado sobre

composição - em quatro volumes - Marx usa a música de Beethoven, a qual ele entende como elevada, como exemplo principal para estudar a forma musical. Entretanto, tal tratado foi publicado apenas entre os anos de 1837 e 1847, de modo que nem Haydn, nem Mozart e nem Beethoven conheceram sua terminologia e teoria formal.

Alguém sabiamente pode argumentar que esses compositores, embora não descrevessem as questões formais como o fazemos atualmente, as conhecessem de alguma maneira, já que em suas composições todos esses elementos formais estão presentes. Dessa maneira, não haveria razão para não as identificar como uma característica comum e significativa. No livro *Malditas Palabras*, entretanto, o culto musicólogo e pianista Luca Chiantore reservou um capítulo justamente a esse – mal dito – termo “classicismo”, sendo que as incongruências em relação às teorias formais não puderam deixar de ter papel central:

“Hacemos un juego? Necesitamos un tema de esos típicos, de esos 8+8 compases, bien simétricos, tan *clásicos* ellos. En Mozart, sin ir más lejos, quien tanto nos ha acompañado a lo largo de este libro. Habrá mil, en Mozart, no? No es un perfecto representante del Clasicismo? Y no son así esas melodias *típicas* del Clasicismo?

Vamos allá, pues. Una sinfonia, por ejemplo. Qué hay más *clásico* que una sinfonia? Mozart ha escrito muchas, así que tendremos mucho por donde escoger. Ya que estamos, empecemos por el principio, por la primera sinfonia escrita por el que entonces era un niño de ocho años, la K. 16. Será por haber sido un chico travieso que en lugar de atenerse a las reglas nos regala una maravillosa frase inicial simétrica de... 11+11 compases? Ups... Pequeño resbalón inicial. Nada, sigamos con la siguiente, la K. 19 (porque las catalogadas como nº 2, K. 17, y nº 3, K. 18, son en realidad de Leopold Mozart y Carl Friedrich Abel, respectivamente). Esta sí empieza con 8 compases, a los que siguen otros... 12. Ay! Y la simetría? Dónde está? Que no cunda el pánico; con la tercera seguro tendremos más suerte, Llegamos así a la K. 22: de nuevo 8 compases más... 10. No puede ser! Y los primeros 17 de estos 18 compases están enteramente contruidos sobre un pedal de tónica, de modo que armónicamente el tema inicial de esta Sinfonía K. 22 acaba siendo un 17+1. Y la siguiente sinfonia, la K. 43, es aún peor: un inicio de 13+9 compases, claramente repartidos en dos semifrases ambas indivisibles.” (CHIANTORE, 2020, p. 61)

E assim Luca continua discorrendo, também sobre outros autores e até se perguntar a razão de, por exemplo, as valsas de Chopin, as quais tem tal premeditada organização formal “clássica”, serem consideradas românticas. Como se vê, a ideia de que a forma idealizada se encontra abundantemente no repertório não se sustenta. Mas porque então continuamos a usar a forma como definidora do classicismo?

Arlecchino faz uma pergunta à coruja, que nem se dá ao trabalho de responder... Se era a ópera o tipo de composição mais difundida no “período clássico”, por que defender a forma abstrata da “música instrumental” como caracterizante de seu estilo? Será que não existem aspectos da cena que nos fazem melhor entender e interpretar a música instrumental do que apenas elementos abstratos? A vida não seria mais fácil – e interessante – se

entendêssemos a sonata K.332 de Mozart como uma sequência de entradas de personagens do que forçando encaixar seus compassos na forma sonata?

ATO 2. Escrevendo música clássica

I. Ária de Pulcinella – Victor Hugo, o texto, a arquitetura e a música.

“O livro vai matar a arquitetura” assim Victor Hugo apresenta a tese que perpassa sua conhecida história *Notre Dame de Paris*. No prefácio, Hugo conta ao leitor o que motivou a escrita daquele livro:

Ao visitar, ou melhor, ao vasculhar a igreja de Notre Dame há alguns anos, o autor desse livro encontrou, num recanto obscuro de uma das torres, essa palavra gravada à mão numa parede:

ANATKH [fatalidade em grego].

Essas maiúsculas gregas, negras de tão vetustas e profundamente entranhadas na pedra (...) deixavam claro que fora mão da Idade Média a escrevê-las, mas foi sobretudo seu caráter lúgubre e fatal que causou grande impressão no autor. Ele tentou imaginar ou adivinhar a alma aflita que não quisera deixar o mundo sem antes imprimir esse estigma de crime ou infelicidade no corpo da velha igreja. Depois disso a parede foi caiada ou raspada (não sei mais), e a inscrição desapareceu. (...) O padre pinta, o arquiteto raspa e depois vem o povo e destrói.

Assim sendo, além dessa frágil lembrança do autor desse livro, nada mais resta da misteriosa palavra gravada na escura torre de Notre Dame e nada se sabe do destino que ela tão melancolicamente resumia. O homem que escreveu aquelas letras na parede há vários séculos desapareceu nas sucessivas gerações (...) Foi a partir dessa palavra que se escreveu este livro. (HUGO, 2015)

Victor Hugo escreveu essas palavras em um momento em que Paris passava por diversas reformas urbanas e de restauro, as quais a transformaram na cidade dos bulevares que conhecemos hoje, e os embates entre o que fazer com os edifícios antigos teve partidários de diferentes lados. A reforma da catedral à qual Hugo se refere foram encabeçadas por Violet Le-Duc (1814-1879), que acreditava que o restauro era necessário para adequar os edifícios às necessidades de seu tempo, utilizando técnicas modernas e, algumas vezes, alterando seu uso. Por outro lado, John Ruskin (1819-1900) acreditava que a rocha da construção carregava marcas da passagem do tempo e pertencia àqueles que a construíram, já que a vida das pessoas que ali passaram estaria marcada no edifício. Por esse ponto de vista, a ruína seria um documento histórico:

Como é fria toda a história, como é sem vida toda a fantasia, comparada àquilo que a nação viva escreve, e o mármore incorruptível ostenta! — quantas

páginas de registros duvidosos não poderíamos nós dispensar, em troca de algumas pedras empilhadas umas sobre as outras! (RUSKIN, 2008)

Victor Hugo parece concordar com Ruskin, entretanto ele enxerga um caminho sem volta: a hegemonia da arquitetura (e podemos dizer também da escultura) no que diz respeito à capacidade de perpetuar o passado e sua ideologia estava fadada a perder espaço para a escrita, ou melhor, para a reprodutibilidade técnica da escrita. Assim, a facilidade em reproduzir documentos com a invenção da prensa fazia com que isso fosse muito mais eficiente que a própria arquitetura, já que esta, apesar de sua solidez, pode ser destruída (até mesmo em um “restauro”). O livro, por sua vez, jamais será destruído, já que podem existir milhares de cópias. Assim, Victor Hugo prova sua tese com a própria publicação de seu livro, já que a história contada naquelas páginas não mais existia nas paredes raspadas de Notre-Dame.

A reprodutibilidade técnica da escrita representou para a música uma transformação de igual valor que o verificado para a arquitetura, mas em sentido oposto. Isso porque, graças à escrita, foi possível dar às composições musicais a capacidade de permanecimento, colocando a efemeridade da performance em segundo plano e caracterizando a obra musical como algo autônomo, representado e perpetuado pelo código da notação em partitura. Assim, a notação (escrita) desempenhou um papel fundamental na construção do conceito e culto à música clássica, pois sem ela seria impossível ressaltar um caráter universal e atemporal de obras musicais: o cânone de composições necessita a escrita. Dessa forma, práticas efêmeras *ex-tempore* como o acompanhamento em baixo contínuo, a improvisação de prelúdios e de fantasias-livres foram se tornando cada vez mais raras em concertos públicos, dando lugar às recém batizadas “obras clássicas”.

Arlecchino improvisa uma declaração de amor a Colombina. Dana Gooley (2019) evidenciou o paradoxo existente no processo de desvalorização da improvisação: enquanto práticas extempore perdiam espaço ao longo do século XIX nas salas de concerto e deixavam de estar presentes na educação de parte dos músicos, a figura do improvisador foi imbuída de um idealismo épico e exótico, ao qual Gooley chama de Utopia, e que colaborou para que os compositores e improvisadores do passado fossem vistos como gênios. Resta a questão: se não sabemos como improvisar, podemos reproduzir a espontaneidade de certas páginas de música?

II. Duetto: Pierrot e Pantalone – Beethoven e a escrita



A pintura acima intitula-se *Liszt improvisando ao piano* e foi feita em 1840 por Josef Danhauser (1805-1845). No centro está Franz Liszt (1811-1886) tocando um piano Graf e ao seu redor estão alguns dos mais importantes artistas de seu tempo: o escritores Alfred Musset e George Sand, os compositores Hector Berlioz, Nicolò Paganini e Gioachino Rossini. De costas e sentada no chão está Marie d'Agoult, companheira de Liszt naquela época. Na parede há ainda uma pintura de Byron, escritor simbólico do movimento ultra romântico. Todos parecem estar em um estado de contemplação, cativados ou seduzidos pelos sons ecoados por um dos pianistas mais aclamados de todos os tempos.

Em contraste aos tons escuros que predominam na pintura, o busto de Beethoven colocado sobre o piano chama a atenção pela branquitude do mármore e robustez de sua expressão. Atrás dele está uma janela, a única do recinto, com uma paisagem natural de caráter sublime, que pode ser entendida como metáfora do efeito da *música* ou da inspiração do compositor. Significativo, também, é o fato de o busto estar desalinhado, ligeiramente elevado, em relação à Liszt. Assim, o pianista húngaro tem a cabeça erguida e, ao invés de ler a partitura que está na estante, olha diretamente ao “mestre de Bonn”. Esse desnível coloca Beethoven em uma posição de autoridade e a troca de olhares cria uma conexão entre os dois músicos, como

se Liszt respeitasse ao mesmo tempo em que fosse “abençoado” por Beethoven, tornando-se herdeiro direto de sua tradição.

Se atualmente não é nenhuma surpresa ver um busto de um compositor ou artista, o mesmo não poderia ser dito antes do século XIX. A capacidade da escultura de perpetuar figuras fez com que ao longo de sua história ela se ocupasse principalmente de representações de divindades ou de pessoas com alto poder político (o que, por muito tempo, também tinha um caráter religioso). No começo do século XIX, porém, escultores como Davi d’Angers (1788-1856) ou Jean François Bovy (1795-1877) ocuparam papel central na produção de esculturas, bustos e medalhas de artistas e compositores.



FIGURA 2 - À esquerda uma medalha com o perfil de Franz Liszt esculpida por Jean François Bovy em 1840. À direita uma de Luis XIV, rei da França feita no século XVII.

A significativa ruptura de paradigma simbolizada pela produção de representações de artistas à maneira de divindades ou políticos não deve ser menosprezada e diz respeito à vontade de tirar o músico de sua antiga posição de simples funcionário da corte ou da Igreja que ganhou força no começo do século XIX, momento no qual o conceito e culto à *música clássica* estava se formando. Isso porque as significativas rupturas de paradigmas sociais, econômicos e políticos (que ocorreram na Europa desde as revoluções industrial e francesa) transformaram o modo como a música era entendida, produzida, consumida e ensinada. As composições musicais foram alçadas a um patamar de embate ideológico e filosófico (CHIANTORE, 2010, p. 364-365) ao lado de outras artes não efêmeras (como a arquitetura e a própria escultura) e a música dos “grandes mestres” do passado passou a ser tão valorizada quanto aquela contemporânea. Nesse sentido os bustos de artistas representavam a transformação de um sujeito servil, como eram os músicos de corte, para um homem livre e criador: um *herói* que deveria ser reverenciado. Dessa forma, também o espaço onde se escutava música mudou. As salas de concerto tais como as conhecemos hoje espalharam-se pelas cidades e sua arquitetura, muitas vezes repleta desses bustos de compositores e colunatas

neoclássicas que evocam um caráter quase religioso, reflete a nova ideologia oitocentista (na qual o intérprete deveria ser fiel ao compositor), ao mesmo tempo que conduz o público a uma audição respeitosa e contemplativa.

O quadro de Liszt, assim como a escultura e a arquitetura, desempenharam, portanto, um papel significativo na construção de um novo imaginário em relação aos compositores e suas obras musicais, que passaram a ser chamadas de *clássicas*. E porque clássicas?

Como se sabe, o século XVIII presenciou um crescente interesse pela Grécia antiga. À arte grega, precisamente à escultura e arquitetura, deu-se o nome de *Arte Clássica* e ela foi modelo para tantas outras. É por isso que se fala em neo-classicismo para a arquitetura setecentista, por exemplo. Não é curioso, assim, que o adjetivo *clássica*, o qual em sua origem refere-se justamente às artes mais sólidas, tenha sido aplicado à arte mais efêmera de todas, à música? Nesse sentido, como pôde a música renegar sua natureza efêmera e ocupar uma posição ao lado da arquitetura e escultura?

Tudo isso já estava respondido no quadro de Danhauser: o busto que perpetua Beethoven e o coloca como gênio, herói e mestre de Liszt está elevado por estar colocado sobre uma pilha de partituras. Sem a escrita, portanto, Beethoven não ocuparia essa posição, ela é o pedestal de seu busto, ela o sustenta e eleva. E Liszt, sem autorização de Beethoven, não poderia (nem conseguiria) improvisar.

Colombina, que tinha decorado tão bem seu texto, se vê embaraçada ao responder a declaração de Arlecchino. Não é novidade para ninguém que Beethoven foi um grande improvisador. Entretanto nem sempre é claro como isso influenciou seu processo criativo e como isso pode ser significativo para o intérprete. Luca Chiantore (2012) revelou que para Beethoven suas obras eram abertas e frequentemente revisitadas. Assim, reproduzir fielmente o que “está escrito na partitura”, ou melhor na “edição urtext”, pode não ser o mesmo de ser fiel à abordagem e desejo do compositor.

PEQUENO INTERLÚDIO

O leitor atento e perspicaz deve estar incomodado, pois certamente deve ter percebido que nas últimas duas seções o adjetivo clássico vem sendo empregado em um duplo sentido: às vezes para se referir ao classicismo, propriamente dito, noutras para se referir ao que se chama popularmente de música erudita, clássica ou de concerto. Isso não é feito por descuido: ambas terminologias passaram a ser utilizadas fundamentando-se na mesma ideologia.

Em um primeiro momento, em meados do século XIX, quando a *música* almejou tornar-se não efemêra, foi necessário traçar sua história e determinar quais eram as obras clássicas, ou seja, universais e atemporais, de modo análogo ao que tinha feito com a escultura, arquitetura e, até mesmo, literatura. Entretanto, não era possível voltar os olhos à grécia antiga, como foi feito com as outras artes, pois o “som” daquele tempo e lugar não deixara registros. Nesse sentido, *classicismo* (note que não se usa o prefixo neo) foi usado para designar compositores mais recentes, mas cuja obra escrita permaneceu – assim como compositores passaram a ser mais detalhistas em sua notação, como é o caso de Beethoven e, mais tarde, de autores do século XX. Sendo assim, os ideais ligados à arte grega foram aplicados e buscados nessas composições, e essa é a razão de as ideias de pureza, imitação da natureza e clareza da forma terem tido papel central para a compreensão de Haydn, Mozart e Beethoven.

É, portanto, somente por conta deste contexto que os conceitos de música absoluta, autonomia das composições, *Werkreue* e intérprete transparente puderam se desenvolver. Pode-se dizer que todos eles começaram a ser esboçados no começo do século XIX, mas é apenas no século XX que se estabeleceram e ganharam grande hegemonia. Isso só aconteceu, também, graças à consolidação da musicologia enquanto disciplina científica - que nascera nas últimas décadas do século XIX precisamente nos países de língua alemã, com musicólogos pioneiros como Guido Adler e Eduard Hanslick – e seu papel na esfera *crítica* (KERMAN, 1983) de ratificação do repertório canônico.

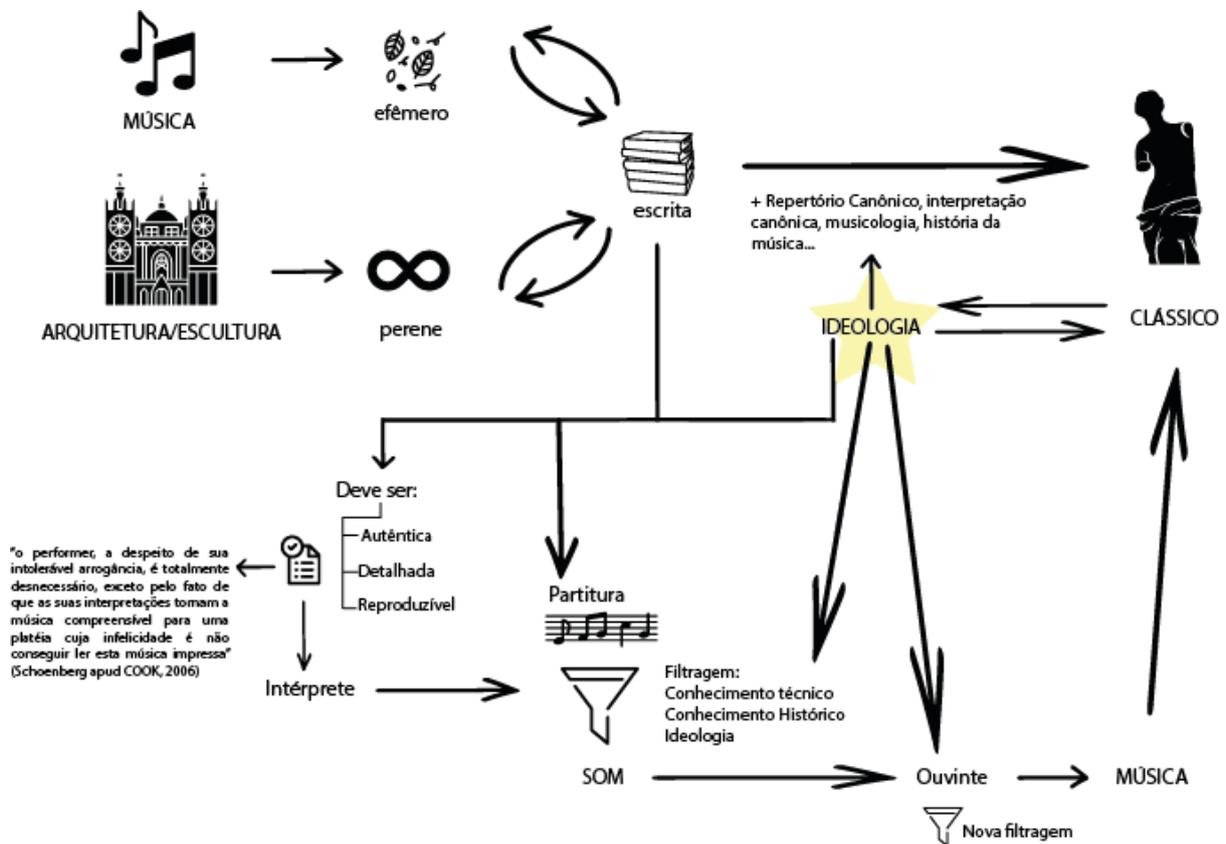
Pequena reflexão da Coruja enquanto toma um café. A relação música e escrita apresentada no Ato 2 explica por qual razão tantas pesquisas musicológicas desbruçaram-se com afinco para entender os sinais de escrita de um único compositor, como Beethoven.

FINALE - PIERROT LUNAIRE

Muitas óperas acabam estendendo-se demasiadamente. As restritas proporções e limite de palavras (que já extrapolei) que constingem esse texto me obrigam a improvisar um final que infelizmente pode deixar algumas pontas soltas, embora seus desfechos estejam conotados ao longo de todo o texto. Conotação, aliás, palavra tão importante para entender as implicações dos usos dos termos Clássico e Classicismo.

Dessa forma, gostaria encerrar dizendo que certa vez uma velha coruja disse-me que uma imagem diz mais que mil palavras. Por essa razão apresento a seguir um esquema que

resume boa parte do que foi explicado. Como se verá, uma ideologia diferente pode alterar a percepção final da música, mas uma nova postura do intérprete também pode alterar a ideologia e subverter o sistema vigente. Sou partidário de dar voz ao intérprete como propõe Domenici (2012) e da desclassificação de Chiantore (2019) e Gutiérrez (2007), entretanto essas são apenas duas possibilidades de ação do intérprete. O importante para qualquer discussão sobre práticas interpretativas é perceber que o intérprete tem muito mais poder do que lhe ensinam há mais de um século.



CONVERSA NA SAÍDA DO TEATRO

Coruja: Você sabe quantas sonatas escreveu Beethoven?

Arlecchino: Mas é claro, Pantalone sempre diz que foram 32.

Coruja: Curioso, acho que li em algum lugar que Czerny afirmou serem mais de 50.

Arlecchino: Que bobagem, todos sabem que foram 32.

Coruja: Certamente você se esqueceu de contar as sonatas para violino e...

Arlecchino: Eh.. mas é claro, quando alguém pergunta genericamente “quantas sonatas” está se referindo àquelas para piano solo.

Coruja: Curioso, recetemente comprei a edição do filólogo Barry Cooper e ali dizia “As 35 sonatas de Beethoven”.

Arlecchino: Se você diz... Mas não diga isso perto do Pantalone, melhor mudar de assunto. Você sabia que um estudo da Universidade de Madison, em Wisconsin, indicou que a produção de leite aumenta 7,5% em vacas que escutam música sinfônica?

La commedia è finita

REFERÊNCIAS

BARRICO, Antonio. *L'anima di Hegel e Le mucche de Wisconsin*. Milano: Feltrinelli, 2018

CAPLIN, W. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: OUP, 2000.

CHIANTORE, Luca. *Beethoven al Piano*. Improvisación, composición e investigación sonora en sus ejercicios técnicos. Barcelona: Nortedur, 2010.

_____. *Malditas Palabras*. Barcelona: Musikeon Books, 2020

_____. *Musica en rebeldía*. Konpartitu magazine, vol. 6, 2019. Disponível em <https://konpartitu.com/musica-en-rebeldia-investigacion-artistica-y-activismo-historiografico/>
Acesso em 05/12/2020.

CHORON, Alexandre-Etienne. *Principes de Composition des écoles d'Italie*. 3 vols. Paris: Le Duc, 1808.

COOPER, Barry. *Beethoven: the 35 piano sonatas*. Critical edition. London: ABRSM, 2007.

_____. The Creation of Beethovens's 35 piano sonatas. *Music and Letters*. Vol 99, Issue 4. New York: Oxford University Press, 2018.

DAHLHAUS, Carl. *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*. v. 11. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984.

DANHAUSER, Joseph. Liszt at the piano. Pintura sobre madeira.1840. Disponível em https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Josef_Danhauser_Liszt_am_Fl%C3%BCgel_1840_01.jpg Acesso em 10 out 2021.

DIERGARTEN, Felix. Romantic Thoroughbass: Music Theory between Improvisation, Composition and Performance. *Theoria*, Denton: University of North Texas, vol. 18, 2011.

DOMENICI, Catarina. His master voice: a voz do poder e o poder da voz. *Revista do Conservatório de Música da UfPel*, Pelotas, nº5, p. 65-97, 2012. Disponível em <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/RCM/article/view/2479/2315>. Acesso em 15 maio 2021.

DOWNS, P. G. *Classical Music: The Era of Haydn, Mozart, and Beethoven*, 4th vol of *Norton Introduction to Music History*. New York: W. W. Norton, 1992.

EISEN, Cliff; SHORT, Harold. "Paisiello, Giovanni (1740-1816)". *Mozart and Material Culture - Souvenirs*. King's College London, March 2019, <https://mmc.kdl.kcl.ac.uk/entities/person/paisiello-giovanni-1740-1816/> Acesso 20 out 2021.

GJERDINGEN, Robert. *Music in the Galant Style*. New York: Oxford University Press, 2007.

GOEHR, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works*. An Essay in the Philosophy of Music. New York: Oxford University Press, 1992.

GOOLEY, Dana. *Fantasies of Improvisation: Free Playing in Nineteenth-Century Music*. New York: Oxford University Press, 2018.

GUTIÉRREZ, Antonio Garcia. 2007. *Desclasificados: Pluralismo lógico y violencia de la clasificación*. Rubí: Anthropos, 2007.

HAYNES, Bruce. *The End of Early Music*. A Period Performer's History of Music. New York: Oxford University Press, 2007.

HUGO, Victor. *O Corcunda de Notre-Dame*. São Paulo: Zahar, 2015

KERMAN, Joseph. A few canonic variations. *Critical Inquiry*. Vol 10 n. 1. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.

ROSEN, C. *The classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. W. W. Norton, 1992.

RUSKIN, John. A Lâmpada da Memória. In. *As sete lâmpadas da Arquitetura*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

SANGUINETTI, Giorgio. *The Art of Partimento: History, Theory, and Practice*. New York: Oxford University Press, 2012.

VIOLETT-LE-DUQUE, Eugene Emmanuel. *Restauração*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2000.