

TIM BLANNING

O triunfo da música

A ascensão dos compositores, dos músicos e de sua arte

Tradução

Ivo Korytowski

Revisão técnica

Marcos Branda Lacerda



COMPANHIA DAS LETRAS

Copyright © 2008 by Tim Blanning
Todos os direitos reservados

*Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990,
que entrou em vigor no Brasil em 2009.*

Título original

The triumph of music — The rise of composers, musicians and their art

Capa

Mariana Newlands

Foto de capa

“A prophecy of Nostradamus”, *Makrokosmos II*, de George Crumb. Copyright ©1973 by
C. F. Peters Corporation. Reprodução autorizada. Todos os direitos reservados.

Preparação

Leny Cordeiro

Índice remissivo

Luciano Marchiori

Revisão

Huendel Viana

Carmen S. da Costa

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Blanning, Tim.

O triunfo da música : A ascensão dos compositores, dos músicos e de sua arte / Tim Blanning ; tradução Ivo Korytowski — São Paulo : Companhia das Letras, 2011.

Título original : The triumph of music : the rise of composers,
musicians and their art.

ISBN 978-85-359-1784-0

1. Música - Aspectos sociais - História 2. Músicos - Condições sociais I. Título.

10-12103

CDD-306.484209

Índice para catálogo sistemático:

I. Músicos : Aspectos sociais : História 306.484209

[2011]

Todos os direitos desta edição reservados à

EDITORA SCHWARCZ LTDA.

Rua Bandeira Paulista, 702, cj. 32

04532-002 — São Paulo — SP

Telefone (11) 3707-3500

Fax (11) 3707-3501

www.companhiadasletras.com.br

Este livro é dedicado a todos os alunos e colegas com quem trabalhei em Cambridge e outros lugares, especialmente Derek Beales, Jonathan Steinberg, Chris Clark e Roderick Swanston.

Sumário

<i>Prefácio</i>	11
INTRODUÇÃO	15
1. PRESTÍGIO: “VOCÊ É UM HOMEM DE DEUS, O VERDADEIRO ARTISTA POR GRAÇA DE DEUS”	21
O músico como escravo e criado	21
Händel, Haydn e a libertação do músico	32
Mozart, Beethoven e os perigos da esfera pública	44
Rossini, Paganini e Liszt: o músico como herói carismático	59
Richard Wagner e a apoteose do músico	72
O triunfo do músico no mundo moderno	75
2. PROPÓSITO: “A MÚSICA É A MAIS ROMÂNTICA DE TODAS AS ARTES”	87
Luís XIV e a afirmação do poder	87
Ópera e a representação da posição social	93
Bach, Händel e a adoração de Deus	96
Concertos e a esfera pública	99
A secularização da sociedade, a sacralização da música	103

A revolução romântica	106
Beethoven como herói e gênio	112
Problemas com o público	115
Wagner e Bayreuth.	118
A invenção da música clássica.	125
Jazz e romantismo	128
Rock e romantismo	132
3. LUGARES E ESPAÇOS: DO PALÁCIO AO ESTÁDIO	137
Igrejas e teatros líricos	137
Concertos em tabernas e palácios.	147
Casas de concertos e a sacralização da música.	149
Templos da música	154
Duas formas de elevar a música: Bayreuth e Paris.	162
A democratização do espaço musical.	168
Lugares e espaços para as massas	178
4. TECNOLOGIA: DO STRADIVARIUS AO STRATOCASTER	188
Gás musical e outras invenções.	188
Pianos para a classe média	195
Válvulas, chaves e saxofones	202
Gravações.	212
Rádio e televisão	219
A eletrificação da cultura jovem	225
O triunfo da tecnologia	240
5. LIBERTAÇÃO: NAÇÃO, POVO, SEXO	246
Orgulho e preconceito nacional	246
“Rule Britannia”? “Aux armes, citoyens!”	255
Libertação na Itália	280
“Deutschland, Deutschland über alles”	288
Dos bosques e campos da Boêmia	301
Uma vida pelo tsar.	308
Raça e rebelião	316
Sexo.	327

CONCLUSÃO.....	343
<i>Cronologia</i>	350
<i>Bibliografia</i>	361
<i>Notas</i>	371
<i>Créditos das ilustrações</i>	413
<i>Índice remissivo</i>	417

1. Prestígio

“Você é um homem de Deus, o verdadeiro artista por graça de Deus”¹

O MÚSICO COMO ESCRAVO E CRIADO

Durante grande parte da história houve uma forte discrepância entre a posição da música e o prestígio dos músicos. Nas civilizações antigas, a música era venerada como o meio ideal de transmitir ordens divinas e agradecer por elas. No Egito faraônico, qualquer alteração nos cânticos tradicionais era rigorosamente proibida, pela simples razão de que seu compositor era o deus Osíris. O último salmo do Antigo Testamento exorta os fiéis a louvarem o Senhor com metais, madeiras, cordas e percussão.

Na cultura mais antropocêntrica da Grécia clássica, foram os seres humanos que revelaram o poder da música, o mais famoso sendo Orfeu, que salvou os colegas argonautas na volta para casa com o velocino de ouro, abafando com sua bela música o canto das sereias. A poesia lírica (poemas cantados acompanhados da lira) fez parte integral da tragédia grega desde o princípio. Daí Nietzsche intitular sua primeira obra-prima *O nascimento da tragédia no espírito da música*. Em sua *Poética*, Aristóteles identificou a música como um dos seis componentes essenciais da tragédia (os outros são trama, personagem, dicção, pensamento e espetáculo). Platão atribuiu à música uma influência tão poderosa que formou a base de seu sistema educacional. No Livro 2 de *As leis*,

ele o expõe através de uma conversa entre um estrangeiro ateniense e um cretense, Clíncias:

ATENIENSE: Devemos nós aceitar esse argumento para termos com o que começar, e postular que a educação deve sua origem a Apolo e às Musas?

CLÍNCIAS: Sim.

ATENIENSE: Poderemos supor que o homem não educado não conta com o treinamento nos corais e que o educado conta inteiramente com tal treinamento?

CLÍNCIAS: Certamente.

ATENIENSE: O treinamento nos corais, como um todo, inclui, é claro, tanto a dança quanto as canções.

CLÍNCIAS: Não há dúvida.

ATENIENSE: E portanto o homem bem-educado terá a capacidade tanto de dançar quanto de dançar bem.

CLÍNCIAS: Evidentemente.*

Na *República*, Platão foi ainda mais enfático: “A música é a parte fundamental da educação, porque o ritmo e a harmonia têm, no mais alto grau, tendência a se insinuar na alma, dominando-a” (Livro 3). Por essa razão, ele exigiu — com sua certeza habitual — que não se permitisse nenhuma mudança nas formas musicais. Sua permissão ameaçaria o próprio regime político, pois “quando as modalidades de música mudam, as leis fundamentais do Estado sempre mudam junto”. Em sua utopia totalitária, todos os aspectos da atividade musical deviam ser rigorosamente controlados.

Os que seguiram as pegadas de Platão através dos séculos podem não ter compartilhado seu *dirigismo* (se bem que voltaremos a encontrar seu dedo acusador no pânico moral despertado pelo rock 'n' roll na década de 1950), mas compartilharam sua avaliação do poder da música. São Basílio, o Grande (c. 330-c. 379), observou em sua *Homilia sobre o salmo 1* que o Espírito Santo proporcionara “a delícia da melodia” para ajudar a humanidade a trocar a inclinação natural pelo prazer pelo caminho reto e estreito de uma vida honrada: “Ele a misturou às doutrinas para que, através do prazer e suavidade do som, recebêssemos sem perceber o benefício das palavras, assim como o médico sábio, ao

* *As leis*, Platão, São Paulo, Edipro, 1999. Tradução de Edson Bini.

ministrar os remédios amargos, muitas vezes unta a taça com mel”. Entre os que atestaram a exatidão de sua observação estava outro santo quase seu contemporâneo, Agostinho (354-430), que escreveu sobre seu batismo: “A música cresceu nos meus ouvidos, a verdade penetrou no meu coração e meus sentimentos de devoção transbordaram, fazendo cair as lágrimas — mas eram lágrimas de alegria”.²

Quando a coerência cultural da Idade Média começou a desaparecer, a música conservou sua posição elevada. Em *O livro do cortesão* (1528), Baldassare Castiglione defendeu, através do conde, a sua importância:

Entrarei num grande oceano de louvação da música e lembrarei o quanto ela foi famosa entre os antigos e considerada algo sagrado; e como os mais sábios filósofos foram da opinião de que o mundo se constitui de música e o firmamento, em seu movimento, produz uma melodia, e nossa alma é moldada da mesma forma, portanto, se elevou e (por assim dizer) reviveu suas virtudes e força com a música.³

Esse tipo de elogio poderia ser repetido à vontade, porém só mais um exemplo será o bastante. É um bom exemplo, até porque se origina em Shakespeare. No ato final de *O mercador de Veneza*, Jessica confessa a Lourenço que nunca se alegra quando ouve música suave, o que motiva a seguinte resposta neoplatônica:

A razão é que todos teus sentidos estão atentos. Presta somente atenção num rebanho selvagem e vagabundo, uma horda de potros jovens sem domar, fazendo loucas cabriolas, nitirindo e relinchando com grande estrépito, levados pelo ardor do sangue. Mas, se por acaso ouvem o som de uma trombeta, ou qualquer ária musical venha ferir-lhes os ouvidos, tu os verás, dominados pelo mágico poder da música, ficarem imóveis como por unânime acordo e os olhos tomarem uma tímida expressão. Por esta razão, o poeta imaginava que Orfeu atraía as árvores, as pedras e as vagas, pois não há coisa tão estúpida, tão dura, tão cheia de cólera, que a música, num momento, não lhe faça mudar a natureza. O homem que não tem música em si, nem se emociona com a harmonia dos doces sons é feito para as traições, os estratagemas e as rapinas; a alma dele tem movimentos silenciosos

como a noite e as afeições tenebrosas como o Erebo. Não te fies jamais em semelhante homem!... Escutemos a música.*

De fato, naquela época (meados da década de 1590) havia muito tempo a música sofria ataques da ala mais extrema dos reformadores protestantes. Embora gostasse de música, Calvino se preocupava com seu poder, temendo que pudesse provocar “dissipações desenfreadas”, “prazer excessivo”, “lascívia e falta de vergonha”, para mencionar algumas de suas atrações, e “assim como o vinho é vertido num barril, a peçonha e a corrupção são destiladas nas profundezas do coração pela melodia”.⁴ Tudo que ele permitiria, portanto, seria o canto dos salmos à capela pela congregação. Tãmanha foi a aversão à música instrumental incutida em seus seguidores que, três anos após sua morte, eles fundiram os tubos do órgão de sua igreja para servir de jarras no serviço de comunhão. Ulrich Zwingli, o compatriota de Calvino, proibiu qualquer forma de música.

Essa hostilidade pela música se fundamentava numa interpretação inventiva da revelação das palavras de Deus no Antigo Testamento, cuja abundância de afirmações contraditórias permitia (e permite) justificar qualquer posição. Tanto é que Martinho Lutero, com a autoridade de alguém que traduziu a Bíblia inteira, defendeu a posição de que Deus encorajava a produção de música, anunciando que “uma das dádivas mais belas e magníficas de Deus é a música”. Ele recomendou que as autoridades eclesiásticas e seculares a promovessem. Defendeu sobretudo as canções alegres como prevenção contra a tentação: “O Diabo é um espírito triste que entristece as pessoas e portanto não gosta de alegria. Por isso ele se afasta ao máximo da música e não permanece onde as pessoas cantam, especialmente canções religiosas”.⁵ Os hinos que Lutero escreveu em seu alemão inimitável e a música que compôs — e é bem provável que tenha composto a melodia para seu hino mais famoso “Ein feste Burg ist unser Gott” [Nosso Deus é uma fortaleza poderosa] — eram para ser cantados por toda a congregação, um microcosmo do sacerdócio de todos os crentes que constituía a Igreja luterana.⁶ Além de um conduto para a Palavra de Deus e uma arma contra o Diabo, a música também era apreciada na Europa no início da

* *O mercador de Veneza*, em *Shakespeare: Comédias e sonetos*, São Paulo, Abril Cultural, 1978. Tradução de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes.

Idade Moderna pelas qualidades terapêuticas. Parafraseando o médico holandês Lemnius, sir Robert Burton escreveu em sua *Anatomia da melancolia* que a música é “uma poderosa arma contra a melancolia, para edificar e restaurar a alma debilitada; afetando não apenas os ouvidos, mas as próprias artérias, os espíritos vitais e animais, eleva a mente, tornando-a ágil”.⁷

Em suma, com exceção dos carrancudos reformadores franco-suíços, os europeus sempre apreciaram a música — sobretudo quando executada coletivamente (seja por atenienses, judeus, monges medievais, congregações protestantes). Com os intérpretes individuais a coisa era bem diferente. Em muitas civilizações antigas, os músicos também eram escravos ou — no caso da Pérsia — prostitutas. Ainda no século xx, de acordo com o polímata francês Jacques Attali, o islamismo proibia seus fiéis de comer na mesma mesa dos músicos.⁸ Em sua *Política*, Aristóteles recomendou a música como componente crucial de uma educação liberal, mas fixou limites rigorosos à habilidade de execução a ser conquistada, pois “consideramos os intérpretes profissionais vulgares; nenhum homem livre tocaria ou cantaria a não ser que estivesse embriagado ou brincando”. Conquistar habilidade musical por amor à música, ele afirmou, era inaceitável. Só quando internalizada como parte de um programa de aperfeiçoamento moral a música era admissível:

Desse modo rejeitamos os instrumentos profissionais e também o modo profissional de educação musical (e por profissional nos referimos ao que é adotado em competições), porque aí o artista pratica a arte não visando ao próprio aperfeiçoamento, mas para dar prazer, e do tipo vulgar, aos seus ouvintes. Por essa razão, a execução de tal música não é função de um cidadão honrado, mas de um executante pago, e o resultado é que os executantes são vulgarizados, pois o objetivo a que visam é ruim.⁹

Os romanos seguiram o mesmo caminho. Boécio (c. 480-c. 524) reconhecia como verdadeiros músicos apenas filósofos que abordassem a música no nível da teoria. Ele rejeitou os instrumentistas como “criados [...] que não fazem nenhum uso da razão e que carecem totalmente de pensamento” e os compositores como motivados “menos pela especulação e razão do que por certo instinto natural”.¹⁰ A ênfase nos aspectos teóricos da música remonta aos gregos, especialmente Pitágoras (569-475 a.C.), que estava menos preocupado com o

som ou estrutura da música do que com sua relação com os corpos celestes, cada um emitindo seu próprio som característico ao orbitar em torno da Terra.¹¹ Essa “música das esferas” ainda ligava o homem ao universo no tempo de Shakespeare. Pouco antes da passagem de *O mercador de Veneza* citada, Lourenço diz a Jessica:

Olha como a abóbada celeste está completamente incrustada com luminosos discos de ouro. Até o menor daqueles globos que contemplas, quando se movimentam, produzem uma melodia angelical, em perpétuo acorde com os querubins de olhos eternamente jovens! Uma harmonia semelhante existe nas almas imortais; mas, enquanto esta argila perecível cobri-la com sua veste grosseira, não poderemos escutá-la.

Enquanto a música permanecia parte da ordem divina imutável, seu servidor terrestre não era muito valorizado, fosse um membro anônimo de um grupo ou um compositor-intérprete individual. (Um compositor era quase invariavelmente um intérprete, embora não vice-versa.) Nas cortes reais da Idade Média, o grupo de músicos de mais prestígio eram os sacerdotes do coro da capela. Eles eram reforçados por menestrelis leigos interpretando uma música secular mais leve, visando mais a recreação e, portanto, com um prestígio menor. Embora alguns dos primeiros trovadores fossem de origem cavaleiresca, a maioria provinha das margens da sociedade cortês. Um exame de quinze [destes] trovadores pelo historiador Christopher Page revelou sua diversidade: cinco eram sacerdotes de alguma espécie, quatro, cavaleiros pobres ou filhos de cavaleiros pobres, três eram filhos de moradores de cidades e dois antes haviam sido artesãos.¹²

Na Florença medieval, tanto o ensino como a composição da música eram realizados por sacerdotes provenientes, na melhor das hipóteses, de famílias de artesãos.¹³ O compositor mais célebre do final do século XIV, Josquin des Prez, foi um clérigo que serviu nos palácios de várias figuras eminentes, incluindo o duque de Anjou, o rei Luís XI da França, o cardeal Ascanio Sforza e o duque de Ferrara, antes de terminar seus dias como preboste da igreja colegiada de Notre Dame em Condé-sur-l'Escaut. Entretanto, ele parece ter tido uma clara ideia do valor de seu talento. Em 1502, um dos agentes do duque de Ferrara recomendou a nomeação de Heinrich Isaac em vez de Josquin:

Para mim [Isaac] parece mais adequado a servir Vossa Senhoria, mais do que Josquin, porque é mais afável e amigável, e comporá obras novas com mais frequência. É verdade que Josquin compõe melhor, mas só compõe quando quer e não quando os outros querem, e está pedindo um salário de duzentos ducados enquanto Isaac se contenta com 120 — mas Vossa Senhoria irá decidir.¹⁴

De fato ele decidia, e aí estava o problema. O duque de Ferrara podia dar, mas podia igualmente tirar. A inconstância dos protetores nobres foi descoberta por Claudio Monteverdi (1567-1643) ao ser despedido sem mais nem menos pelo duque de Mântua em 1612, ficando desempregado e com apenas 25 *scudi* disponíveis. Pelo menos foi isso que alegou. Na realidade sua fama já era tamanha que um novo patrão logo bateu à sua porta. No verão seguinte mudou-se para a república de Veneza para tornar-se diretor musical (*maestro di capella*) da Basílica de São Marcos. Quando os mantuanos tentaram atraí-lo de volta sete anos depois, Monteverdi teve o maior prazer em recusar o convite, numa carta mercidamente famosa que revelou o que um músico queria (e ainda quer).

Primeiro, dinheiro: Veneza lhe pagava quatrocentos ducados, e ele podia ganhar mais duzentos com trabalhos autônomos, enquanto em Mântua ganhava bem menos, além de ter ido de chapéu na mão implorar ao tesoureiro ducal que lhe pagasse (“Nunca em minha vida sofri maior humilhação do espírito”).¹⁵ Segundo, estabilidade: em Veneza seu cargo era permanente, não afetado por mudanças súbitas como a morte de um governante. Terceiro, controle: como *maestro di capella* ele decidia quem era contratado e despedido, e controlava todas as outras questões ligadas às atividades de seus subordinados, chegando até os coristas. Quarto, respeito: “Não existe nenhum cavalheiro que não me estime e respeite, e quando vou tocar, seja música de igreja ou música de câmara, juro a Vossa Excelência que a cidade inteira vem correndo ouvir”.

As experiências contrastantes de Monteverdi com seus protetores pareciam indicar que uma república oferecia condições de trabalho e vida mais favoráveis a um músico. Prova disso era a carreira de Johann Sebastian Bach (1685-1750), que, após servir dois príncipes, optou por passar os últimos 27 anos de sua vida empregado pela câmara municipal de Leipzig, a qual, se não era uma república autônoma como Veneza — pertencia ao eleitorado da Saxônia —, controlava seus próprios assuntos culturais.

Pelo menos o duque de Mântua não tentou impedir Monteverdi de mudar-

-se para Veneza. Ao norte dos Alpes não havia tanta liberdade. Em 1721, Christoph Graupner não pôde aceitar o cargo de cantor na escola de São Tomé, em Leipzig, simplesmente porque seu empregador, o *landgrave* de Hessen-Darmstadt, recusou-se a deixá-lo partir.¹⁶ Quando Bach tentou deixar o emprego do duque de Weimar em 1717, tendo recebido uma oferta mais atraente do príncipe de Anhalt-Cöthen, foi enviado à prisão, como consta do registro oficial: “A 6 de novembro, o antigo *Kapellmeister* e organista Bach foi confinado no local de detenção do juiz municipal por insistir obstinadamente na questão de sua demissão, sendo afinal libertado da prisão em 2 de dezembro com seu pedido indeferido”.¹⁷ Compositores, cantores e músicos que trabalhavam para príncipes eram tratados como servos de libré e podiam se considerar sortudos se não tivessem também que desempenhar funções de camareiros ou lacaios. Esmagado por dívidas de jogo, em 1753 o jovem Carl Ditters fugiu de Schlosshof, perto de Viena, para assumir um cargo novo em Praga. Em vão, pois seu patrão, o príncipe Joseph Friedrich von Sachsen-Hildburghausen, fez que fosse preso e mandado de volta.¹⁸

Sem dúvida a autocracia dos nobres chegou ao auge com Frederico, o Grande, da Prússia (governou de 1740 a 1786), cujo regime musical foi apropriadamente descrito por Thomas Bauman como “um caso espantoso de despotismo artístico”.¹⁹ Já que ele pagava, também queria mandar, especificando a instrumentação, a orquestração, a tonalidade e o andamento. Conforme escreveu ao seu *directeur des spectacles*, o conde de Zierotin-Lilgenau: “Os cantores e os músicos estão totalmente subordinados à minha escolha, além de muitos outros objetos ligados ao teatro, que eu mesmo encomendo e pago”.²⁰

Uma cantora que sentiu toda a força dessa atitude foi Gertrude Elizabeth Mara (nascida Schmeling), uma das maiores sopranos de sua época. Conforme registrou em sua autobiografia, em 1774 ela recebeu de Londres a oferta dos sonhos dos cantores prussianos: 1200 guinéus por doze noites, mais duzentos guinéus para as despesas de viagem e um concerto beneficente. De início Frederico autorizou sua ida, embora insistisse que o marido permanecesse em Berlim como garantia de sua volta, mas no último momento mudou de ideia. Quando o casal tentou fugir para cumprir o compromisso, foi detido nos portões de Berlim, e seu marido ficou preso dez semanas. Em 1780 ela adoeceu, mas Frederico não permitiu que se tratasse numa estação de águas da Boêmia: “Mas agora comecei a sentir o peso da escravidão. Não apenas estava tendo que

enterrar minha fama e fortuna com ele [Frederico], como também minha saúde”. Na segunda vez, o casal planejou a fuga com cuidado. Assim descreveu suas emoções ao acordar na segurança da Boêmia: “Uma manhã magnífica aguardava meu despertar; havia um gramado em frente da casa, de modo que pedi que servissem meu chá ali e me senti totalmente feliz — *O Liberté!*”²¹

Se Frederico era excepcionalmente autocrático, a posição subserviente mesmo dos maiores cantores e compositores constituía a regra nas grandes e pequenas cortes. A cartilha encomendada pela imperatriz Maria Teresa para a educação de seu filho Ferdinando continha uma tabela representativa da hierarquia social. Os músicos foram situados no nível mais baixo, junto com os mendigos e atores.²² Em 1771 ela acrescentou seu próprio comentário, quando Ferdinando a consultou sobre a possibilidade de contratar o músico de quinze anos Wolfgang Amadeus Mozart:

Você me perguntou se deveria contratar o jovem de Salzburgo para seu serviço. Não consigo conceber por que deveria, pois você não precisa de um compositor ou de qualquer outra pessoa inútil. Mas, se acha que lhe dará prazer, não me oponerei. Só dou minha opinião porque não quero vê-lo perdendo tempo com gente que não serve para nada. Porém, você deve evitar conceder a essas pessoas títulos honoríficos como se estivessem a seu serviço. Pois o próprio serviço cai em descrédito quando essas pessoas perambulam pelo mundo como pedintes.²³

Em 1761, quando o príncipe Paul Anton Esterházy, um dos magnatas mais ricos e poderosos nos domínios de Maria Teresa, ofereceu a Joseph Haydn um cargo de vice-diretor musical, apresentou ao músico de 29 anos um contrato que detalhava em minúcias não apenas suas tarefas, mas também sua conduta e traje. Quando Haydn e os outros músicos tocassem diante do príncipe, deveriam sempre aparecer “impecavelmente de meias brancas, linho branco, empoados e com rabo de cavalo ou aparência semelhante”. Em 1766 a distribuição de novas librés de inverno motivou o seguinte discurso humilhante de Haydn:

A mui bem-vinda chegada do dia do santo do meu patrão (que a Divina Graça permita que Vossa Alteza Sereníssima passe com perfeito bem-estar e felicidade) me leva não somente a oferecer a Vossa Serenidade em devida apreciação seis novos divertimentos, mas também a beijar a bainha de vosso manto.²⁴