

Beethoven salientava-se. Foi-lhe pedido que compusesse obras adequadas, sendo a mais conhecida a cantata *Der glorreiche Augenblick*, que exortava Viena a se mostrar à altura dos potentados reunidos. Sua ópera *Fidelio* foi a primeira a ser encenada durante esse período. Cada uma de suas 20 representações foi saudada antijustasticamente por teatros repletos, e ele foi muito homenageado e festejado.

Quando o Congresso terminou, Viena era uma cidade mudada: empobrecida, com parte de sua nobreza irremediavelmente falida. Por exemplo, o palácio do conde Rasmunovsky incendiara-se acidentalmente durante as festividades e ele nunca pôde reconstruí-lo. Abandonou a vida social e dissolveu seu quarteto de cordas. Os agiotas e banqueiros assumiram uma nova importância e houve um aumento geral no poder das classes comerciais, que seriam, no futuro, os mecenas da vida artística e musical.

Embora a importância política da Áustria estivesse destinada a declinar e o clima social já tivesse começado a mudar, a longa reputação de Viena como notável centro cultural internacional manteve-se sólida.

ANNE-LOUISE COLDICOTT

Tendências intelectuais: filosofia e estética

A CONCEPÇÃO DO SÉCULO XIX como uma "era de romantismo" que se contrapunha a uma "era da razão" do século XVIII ainda está muito arraigada. Em termos de história musical, a distinção costumeira é entre "clássico" e "romântico". Isso de forma alguma é inteiramente justificado de verdade, mas devemos resistir à tentação de dar excesso de crédito a essas amplas generalizações ao lidar com a história das idéias. Na verdade, o apelo à racionalidade no século XVIII — a ascendência do método científico e do secularismo sobre velhas crenças supersticiosas e religiosas, por exemplo — era muito forte. E a generalização correlata, uma "era do Iluminismo", é inconcebível sem isso. Por toda a Europa do final do século XVIII, o Iluminismo era reconhecido como um fenômeno ou movimento real que rompeu em sua estera reforma social e educacional, tolerância religiosa e a divulgação mais ampla do pensamento e de escritos intelectuais: *A flauta mágica*, de Mozart, de 1791, e *A crítica*, de Haydn, de 1796-8 (particularmente a celebração da luz no coro de abertura) são duas das mais conhecidas incorporações musicais dos deuses do Iluminismo.

As origens do movimento romântico, porém, também se acham no século XVIII: de fato, em *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and the beautiful*, publicado em 1757

(ver Le Huray, 1981, p.69-74), Edmund Burke já escreve sobre o sublime essencialmente nos mesmos termos que E.T.A. Hoffmann utilizaria para caracterizar a Quinta Sinfonia de Beethoven em sua famosa crítica de 1810. É também necessário chegar a um acordo sobre outras correntes de meados e do final do século XVIII como *Empfindsamkeit* e *Sturm und Drang* (ver "Evolução do estilo clássico", p.84), noções que se superpõem até certo ponto e que podem plausivelmente ser consideradas "românticas" em vez de "clássicas". As distinções se tornam ainda mais nebulosas quando percebemos que todos esses movimentos ou tendências não só tinham diferentes manifestações nacionais e mesmo locais, como também não podem ser aplicados com igual facilidade a todas as artes. Em especial, o "emprego do termo literário [*Sturm und Drang*] em música (...) é potencialmente gerador de confusão" (Rushton, 1986, p.25).

Tentar esboçar o contexto intelectual geral da vida e da obra de Beethoven, que abarca do último quartel do século XVIII ao primeiro do século XIX, é assim uma tarefa particularmente frustrante. Alguns marcos importantes na literatura e filosofia alemãs servirão pelo menos para indicar a fertilidade do terreno cultural e artístico. Em 1771, o ano seguinte ao nascimento de Beethoven, Johann Georg Sulzer publicou *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (Teoria geral das belas-artes), uma obra cuja abrangência e conteúdo refletem os da grande *Encyclopédie* francesa, organizada por d'Alembert e Diderot e iniciada em 1751, embora só terminada em 1772: o influente romance de Goethe *Die Leiden des jungen Werthers* (Os sofrimentos do jovem Werther) foi publicado em 1774; *Kritik der Urtheilskraft* (Crítica da faculdade do juízo), de Kant, tratado estético de fundamental importância para autores posteriores, foi publicado em 1790; mais ou menos na virada do século, escritores como Herder, Tieck, Wackenroder e os irmãos Schlegel produziram algumas das pedras angulares da crítica literária romântica inicial; por fim, a publicação de *Die Welt als Wille und Vorstellung* (O mundo como vontade e representação), de Schopenhauer, em 1819, antes que Beethoven tivesse composto as três últimas sonatas para piano ou os últimos quartetos de cordas, transporta-nos firmemente ao cenário do romantismo de meados do século e em particular à música de Wagner, que seria tão influenciado pelo pensamento de Schopenhauer.

Por mais difícil que seja fazer distinções escritas entre as tendências intelectuais desse período, há, contudo, uma ampla mudança na estética musical — e ela é crucial para as reações contemporâneas e posteriores à música de Beethoven —, que pode ser claramente percebida, se não reconstituída pormenorizadamente. Ao longo do século XVIII a doutrina aristotélica da arte como imitação da nature

a foi predominante, sobretudo em textos franceses sobre estética. O fato de a música ser menos capaz de tal imitação do que, digamos, a pintura levou à noção alternativa de que era bem adequada a expressar as paixões ou emoções, e também poderia despertar emoções semelhantes no ouvinte (assim Sulzer, em Le Huray, 1981, p.135: "O objetivo da música é despertar as emoções; ela o consegue por meio de seqüências de sons apropriadas à expressão natural da emoção"). Assim, uma doutrina de expressão substituiu em grande parte a da imitação, no que se referia à música. Entretanto, a imprecisão descritiva inerente à música e, mais particularmente, a incapacidade da música para expressar conceitos morais (pois as artes eram valorizadas como um poderoso meio de inculcar moralidade) levaram muitos autores a dar pouco valor à música puramente instrumental. Ela precisava ser associada a palavras, como na Ópera, para ter significação. Rousseau lançou um ataque particularmente hostil ao verbete "Sonata", em seu *Dictionnaire de musique* de 1767, em que comparou a música instrumental, muito desfavoravelmente, à música vocal e citou o famoso sarcasmo de Fontenelle "Sonate, que te veux-tu?". A posição de Kant em 1790 era mais equívoca: ao mesmo tempo que considerava que, de todas as artes, a música era mais próxima da poesia e mesmo que ela "nos comove de muitas maneiras e com maior intensidade do que a poesia", também achava que "a música é a menos importante entre as belas-artes, porque ela apenas com emoções" (Le Huray, 1981, p.221-2).

A concepção romântica era inteiramente diferente. Ideais de unidade, racionalidade e clareza produziram um modo de pensar que colocava o valor mais alto na individualidade, na irracionalidade e na obscuridade. Em vez da crença de que a verdade e o conhecimento absolutos eram alcançáveis, surgiu a crença oposta, de que esses conceitos nunca poderiam ser alcançados. O artista romântico esforava-se em direção ao infinito, que nunca atingiria, e gradualmente a arte tornou mais importante do que o próprio objetivo. O sentimento que a realidade suprema era inalcançável, que sua essência permanecia eternamente vaga, afetou até mesmo a forma com que alguns dos primeiros críticos românticos, como os Schlegel e Jean-Paul, manifestaram suas idéias: o fragmento se tornou uma importante forma literária; os textos eram deixados incompletos ou ininteligíveis, para obrigar o leitor a refletir ativamente sobre eles e dessa maneira contribuir para a criação de sentido dentro deles. Assim, no n.20 de *Kritische Fragmente* (Fragmentos críticos), de Friedrich Schlegel, lê-se: "Um texto clássico nunca deve ser completamente inteligível. Mas aqueles que são refinados e que se refinam devem sempre querer aprender mais com ele."

Em tal clima, era inevitável que a música instrumental passasse ser considerada não a menor, mas a maior das artes. Precisamente

Emoção
expressão

música
palavra

Fragmento

Fragmento
incompreensibilidade

devido a sua falta de referencial preciso, era a mais verdadeira e a mais rica em sentido, tanto que Schopenhauer chegou a afirmar que "a música não é assim, em nenhum sentido, como as outras artes; a imagem de idéias, mas a imagem da *própria Verdade*" e, ainda, que a música é "uma linguagem inigualavelmente universal, até mesmo excedendo em clareza a do próprio mundo dos fenômenos" (Le Huray, 1981, p.324-5).

É discutível se Beethoven estava a par dessas posições teóricas cambiantes. No entanto, certas características de sua música madura parecem de fato corresponder muito estreitamente a alguns dos ideais literários estimulados pelos Schlegel e outros. A abertura do primeiro movimento da Sonata para piano em lá maior op.101, por exemplo, é deliberadamente vaga; é como se déssemos com a obra algum tempo depois de seu verdadeiro início. E o retorno dos compassos da abertura antes do início do finale cria uma impressão de fragmentação. O sentido da obra como uma série de movimentos distintos e fechados é enfraquecido (esse enfraquecimento alcança o auge no Quarteto para Cordas em dó # menor op.131, de sete divisões). E, em peças como o finale da Sonata "Hammerklavier" ou a *Grosse Fuge*, a sensação de tensão ou dificuldade colocada igualmente no executante e no ouvinte parece ser quase uma parte calculada do efeito estético. A música parece às vezes cortejar a incompreensibilidade.

Qualquer que tenha sido o efeito da estética romântica sobre Beethoven, não há dúvida de que ele logo passou a ser visto como o compositor romântico perfeito, e sua música como o exemplo supremo das características românticas especiais da música instrumental. A declaração clássica é a crítica da Quinta Sinfonia, de E.T.A. Hoffmann (as citações foram extraídas de Forbes, 1971, p.151-2). Para Hoffmann, "somente a música instrumental (...) pode expressar com pureza a natureza peculiar da música. (...) A música é a mais romântica de todas as artes". Hoffmann enfatiza que a música instrumental de Beethoven abre "o reino do colossal e do imensurável", relembrando assim a distinção de Burke (e outros) entre o "sublime" e o "belo": "Os objetos sublimes são vastos em seus tamanhos; os belos são comparativamente pequenos" (Le Huray, 1981, p.70). Novamente, em Hoffmann "a música de Beethoven provoca terror, medo, horror e dor, e desperta aquela ânsia infindável que é a essência do romantismo", exatamente como Burke observou que "a paixão causada pelo grande e sublime na natureza (...) é assombro; (...) aquele estado da alma em que todos os movimentos são suspensos com certo grau de horror" (Le Huray, 1981, p.71). Hoffmann repetidamente enfatiza os sentimentos aqui-românticos de "ânsia infindável", "pressentimento do desconhecido" e "ânsia pressaga e indescritível" que persistem ao longo

simfonia; por intermédio da música, "precisamente aquilo que sentimos na vida nos conduz para fora da vida e para o reino do início".

A dificuldade de distinguir uma "era da razão" do século XVIII de a "era do sentimento" do século XIX aumenta quando refletimos sobre essa grande mudança na estética musical. Pois foi exatamente a do século XVIII que foi uma estética do "sentimento", com a ênfase no efeito da música sobre o ouvinte, enquanto aquela caracterizada por Hoffmann e Schopenhauer é antes considerada a estética metafísica. Nem é por coincidência que a concepção está e contemporânea do início do moderno pensamento analítico sobre música, caracterizado tal como é por uma abordagem "racionalizante" das questões da estrutura musical. Na verdade, a crítica Hoffmann é simultaneamente uma expressão clássica da estética metafísica e um dos primeiros exemplos de análise desse tipo (Verstehens analíticos", p.364).

O principal legado da concepção metafísica do início do século XIX sobre a música instrumental foi a noção de que a obra musical de ser um objeto inteiramente autônomo e justificável por si mesmo. Ou seja, a música (especificamente a música instrumental) precisa servir a nenhum fim extramusical, qualquer que seja. Idemos ouvir e meditar sobre uma simfonia ou um quarteto de cordas pela simples razão de que a obra está "ali". E a importância da música de Beethoven no estabelecimento dessa noção não deve ser subestimada: "a nova compreensão que Beethoven impôs à consciência estética de sua época foi a de que um texto musical, mesmo um texto literário ou filosófico, abriga um sentido que se torna manifesto, mas não inteiramente subordinado a sua apresentação física — que uma criação musical pode existir como uma 'obra física de idéias', transcendendo suas várias interpretações" (Hahhaus, 1989, p.10).

NICHOLAS MARSTON

Os abaixo-assinados decidiram proporcionar a Herr Ludwig van Beethoven uma posição na qual os requisitos essenciais da vida não lhe causem embaraço nem atrapalhem seu poderoso gênio.

SAS SÃO AS PALAVRAS DO CONTRATO assinado em 1809 entre Beethoven e seus mecenas, o arquiduque Rodolfo, o príncipe Lobkowitz e o príncipe Kinsky (o documento completo está traduzido em Thayer, 1967, p.457). Era um acordo extraordinário, talvez único, que estava sendo feito: essencialmente, Beethoven receberia

estética
metafísica

Aufhoris
estética da
música

Mecenasato e posição do artista na sociedade

uma anuidade vitalícia para compor o que desejasse, quando desejasse, como desejasse. E, embora o valor de sua anuidade viesse a ser consideravelmente reduzido em função de circunstâncias econômicas subsequentes, ela de fato livrou Beethoven de sérias preocupações financeiras.

O que há de tão especial a respeito do acordo da anuidade é até que ponto reconhece Beethoven como um artista, alguém que ocupa uma posição privilegiada na sociedade e que merece consideração especial devido a seus talentos extraordinários. Ao longo de boa parte do século anterior, contudo, músicos de todas as espécies haviam sido considerados mais artesãos do que artistas. Uma existência independente e autônoma foi em grande parte desconhecida para eles (exceto, talvez, na Inglaterra): compositores e intérpretes (embora a moderna distinção entre as duas profissões quase não se aplicasse) eram em geral empregados pela Igreja, pela nobreza ou alguma instituição municipal. Não passavam de criados, empregados com tarefas específicas a realizar. Usavam uniforme, recebiam salário (com frequência insignificante) e viviam suas vidas bastante circunscritas sob ameaça de demissão imediata e sumária. Assim, durante seu emprego como Kapellmeister em Eszterháza, entre 1761 e 1790, exigia-se que Haydn se vestisse e se comportasse de maneira apropriada, compusesse música como era requerida pelo príncipe e fosse responsável pela música e pelos instrumentos musicais da casa. Uma condição notável de seu cargo (e da maioria dos músicos empregados de forma semelhante) é que lhe era proibido compor para outras pessoas sem permissão.

Tais termos e condições de emprego provavelmente parecem ao músico moderno insuportavelmente opressivos e humilhantes. Nem eram de forma alguma totalmente aceitáveis para os do século XVIII: é bem conhecido o ódio de Mozart a sua servidão, subordinado ao arcebispo Colloredo de Salzburgo, assim como sua raiva por ser colocado à mesa, segundo sua posição, abaixo dos criados mas acima dos cozinheiros. Muito deve ter dependido das personalidades do empregador e do empregado, e das condições de trabalho especiais que este obtinha. Em contraste com Mozart, Haydn claramente desfrutava de uma relação muito favorável com o príncipe Esterházy, e conseguiu alcançar uma posição de relativa independência e poder (o finale da Sinfonia "Les adieux" certamente deve permanecer como a peça de negociação mais impressionante e esteticamente mais compensadora da história, em nome dos direitos dos trabalhadores).

Por mais desagradável que o regime possa ter sido, proporcionava aos músicos mais segurança do que provavelmente encontrariam se tentassem estabelecer uma carreira independente (como atesta a situação econômica cada vez mais difícil de Mozart após sua saída