

A detailed oil painting of Richard Wagner, showing him from the chest up. He has thick, wavy, grey hair and a serious, intense expression. He is wearing a dark blue or black coat over a white shirt and a vibrant red cravat. He is seated and writing in a large, open book with a quill pen. The background is dark and indistinct.

RICHARD
WAGNER

BEEETHOVEN

Richard Wagner

Beethoven

Tradução do alemão e notas:

Anna Hartmann Cavalcanti

Departamento de Filosofia e Ciências Sociais/UniRio



Coleção ESTÉTICAS

direção: Roberto Machado

Observações sobre “Édipo”
Observações sobre “Antígona”
precedido de
Hölderlin e Sófocles
Friedrich Hölderlin
Jean Beaufret

Francis Bacon: Lógica da Sensação
Gilles Deleuze

Sacher-Masoch: o frio e o cruel
Gilles Deleuze

Sobre o teatro
Gilles Deleuze

Deleuze, a arte e a filosofia
Roberto Machado

O Nascimento do Trágico
Roberto Machado

Nietzsche e a Polêmica sobre
“O Nascimento da Tragédia”
Roberto Machado (org.)

Introdução à Tragédia de Sófocles
Friedrich Nietzsche

Wagner em Bayreuth
Friedrich Nietzsche

Kallias ou Sobre a Beleza
Friedrich Schiller

Shakespeare, o Gênio Original

Pedro Süsserkind

Ensaio sobre o Trágico

Peter Szondi

Beethoven

Richard Wagner

Sumário

Prefácio

Beethoven

Créditos

*Prefácio*¹

O autor do presente trabalho sentiu-se no dever de contribuir para a celebração do centenário de nascimento de nosso grande Beethoven e, visto que nenhuma outra oportunidade digna de tal celebração lhe foi oferecida, decidiu usar a forma escrita para expressar seus pensamentos sobre a significação da música de Beethoven tal como a compreende. A forma desta dissertação surgiu da ideia de que teria sido convidado a proferir um discurso solene em uma comemoração imaginária em honra do grande músico. Mas, como tal discurso não era na realidade para ser proferido, o autor teve a vantagem de poder desenvolver seus pensamentos mais detalhadamente do que lhe teria sido permitido diante de uma plateia verdadeira. Foi-lhe, possível dessa forma, guiar o leitor através de um exame aprofundado da essência da música, bem como oferecer à reflexão das pessoas verdadeiramente cultas uma contribuição sobre a filosofia da música; de um lado, é assim que o presente trabalho deve ser considerado, de outro, a suposição de que tivesse realmente sido proferido, como discurso, diante de um auditório alemão, em um certo dia de um ano tão singular e significativo, sugere uma viva relação com os graves acontecimentos dessa época.² Assim como o autor pôde esboçar e desenvolver seu trabalho sob a impressão imediata de tais acontecimentos, teria satisfação de possibilitar ao sentimento alemão, em estado de grande tensão, esse contato mais íntimo com a profundidade do espírito alemão que a penosa vida nacional cotidiana não permite.

¹ Os escritos teóricos de Wagner ficaram conhecidos pelo estilo rebuscado, formado por frases e parágrafos longos, mas também por passagens de grande beleza literária. Procurei, nesta tradução, acompanhar essas características e essa alternância do estilo wagneriano. Cf. a respeito D. Borchmeyer, “Nachwort” in, R. Wagner, *Richard Wagner Dichtungen und Schriften*. Jubiläumsausgabe in zehn Bänden, vol.I, Insel Verlag, 1983, p.188. (N.T.)

² Wagner escreveu este ensaio sobre Beethoven no verão de 1870, quando estourou a Guerra Franco-Prussiana que teve como resultado a vitória alemã e a consolidação do projeto implementado por Bismarck de unificação da Alemanha. (N.T.)

Beethoven

SE PARECE DIFÍCIL DAR UMA EXPLICAÇÃO satisfatória acerca da verdadeira relação de um grande artista com sua nação, tal dificuldade é elevada ao máximo quando o homem sensato se vê diante da tarefa de considerar não o poeta ou o artista plástico, mas o músico.

Que o poeta ou o artista plástico, no modo como concebem os acontecimentos ou as formas do mundo, sejam antes de tudo influenciados pela particularidade da nação à qual pertencem, é algo sempre levado em consideração quando os apreciamos. Se, para o poeta, a língua na qual escreve é determinante para as intuições que procura expressar, certamente não é menos evidente e significativo que a natureza do país e do povo sejam decisivas para as formas e cores do artista plástico. Quanto ao músico, este não está ligado a seu país ou a seu povo nem através da língua, nem através de alguma forma perceptível aos olhos. Admite-se, por conseguinte, que a linguagem dos sons é comum a toda a humanidade e que a melodia é a língua absoluta pela qual o músico fala aos corações. Se examinarmos a questão mais de perto, iremos reconhecer a possibilidade de abordar a diferença entre a música alemã e a italiana. Nessa abordagem deve ser levado em consideração um traço fisiológico nacional, a saber, a grande predileção dos italianos pelo canto, o que foi decisivo para a formação de sua música, ao passo que os alemães, privados dessa particularidade, foram impelidos ao domínio musical que lhes era próprio e peculiar. Mas, como essa diferença não afeta de maneira alguma o essencial da linguagem sonora, pois toda melodia, seja ela de origem italiana ou alemã, será igualmente compreendida, esse elemento, completamente exterior, não pode ser pensado como exercendo uma influência comparável à da língua no caso do poeta ou à da particularidade fisiognômica do país no caso do artista plástico – pois em tais casos reconhecemos, de novo, as diferenças exteriores como favorecimentos ou negligências da natureza, o que não significa que não possuam validade no que diz respeito ao conteúdo espiritual do organismo artístico.

O traço característico pelo qual o músico é reconhecido como parte de uma nação deve, em todo caso, ter um fundamento mais profundo do que os traços que nos levam a reconhecer Goethe e Schiller como alemães, Rubens e Rembrandt como holandeses, ainda que devamos admitir um motivo comum para tal origem. Investigar em seus pormenores tal motivo deve parecer tão atraente quanto examinar a fundo a essência da própria música. O que até aqui pode ter parecido inacessível a uma consideração dialética irá, por sua vez, se

abrir mais facilmente à nossa apreciação se nos colocarmos a tarefa mais precisa de uma investigação da relação do grande músico cujo centenário de aniversário estamos comemorando com a nação alemã, nação esta que ainda recentemente nos deu grandes demonstrações de seu valor.

Se em nossa investigação dessa relação partirmos de uma perspectiva exterior, logo veremos que não será fácil escapar de uma ilusão das aparências. Se já é tão difícil explicar um poeta, e se temos de tolerar de um famoso historiador da literatura alemão afirmações tão insensatas sobre o desenvolvimento do gênio de Shakespeare,¹ não devemos nos surpreender ao nos depararmos com extravagâncias ainda maiores quando um músico como Beethoven é tomado como objeto de estudo. Podemos, com maior segurança, observar o desenvolvimento de Goethe e Schiller, na medida em que estes nos deixaram claras indicações por meio de suas considerações conscientes – mas também elas nos revelam apenas o processo de sua formação estética, processo este que acompanha mais do que conduz sua criação artística; sobre a base real da criação, especialmente sobre a escolha da matéria poética, sabemos apenas que, no fundo, reina aqui muito mais o acaso do que a intenção, sendo muito difícil identificar uma tendência efetiva, relacionada com o curso do mundo exterior ou com a história do povo. Quanto às impressões de vida de caráter pessoal que influenciaram na escolha e formação da matéria poética, deve-se, no caso de tais poetas, ter um grande cuidado ao se tirar conclusões. Não se pode ignorar que estas jamais se manifestam diretamente, mas somente em um sentido indireto, o que torna inadmissível a comprovação segura de sua influência sobre a autêntica criação poética. Em compensação, nossas pesquisas a esse respeito permitem, justamente, concluir com segurança que uma tal evolução é própria somente dos poetas alemães, especialmente dos grandes poetas do nobre período do renascimento alemão.

O que poderíamos concluir, entretanto, das cartas de Beethoven que foram conservadas e das extraordinariamente poucas informações que nos chegaram dos acontecimentos externos, ou mesmo das relações internas da vida de nosso grande músico e de suas conexões com a criação sonora e com sua evolução? Se possuíssemos todas as indicações possíveis sobre os processos conscientes relativos a esse tema, até uma evidência microscópica, estes não poderiam nos fornecer nada mais preciso do que aquilo que nos diz o relato segundo o qual o mestre concebera inicialmente a Sinfonia *Heroica* como uma homenagem ao jovem general Bonaparte e, tendo escrito esse nome na primeira página da partitura, riscou-o algum tempo depois, quando soube que Bonaparte se autoproclamara imperador.² Jamais um de nossos poetas caracterizou, com tanta

clareza, a tendência de uma de suas mais importantes obras: e o que retiramos dessa anotação tão clara para a avaliação de uma das mais maravilhosas de todas as obras musicais? Poderíamos a partir dela esclarecer mesmo que fosse apenas um compasso dessa partitura? Não nos pareceria um puro delírio a ousadia de tentar seriamente elaborar uma tal explicação?

Creio que o mais certo que podemos saber sobre o homem Beethoven estará, na melhor das hipóteses, para o músico Beethoven assim como o general Bonaparte para a Sinfonia *Heroica*. Observado pela perspectiva desse lado da consciência, o grande músico continuará a ser para nós um mistério absoluto. Para penetrar de certo modo esse mistério, é preciso trilhar um caminho bastante diferente daquele que nos permite, ao menos até certo ponto, acompanhar a criação de Goethe e Schiller: esse ponto se tornará confuso justamente onde se dá a passagem de uma criação consciente a uma inconsciente, ou seja, onde o artista não mais determina a forma estética, mas essa é determinada por sua intuição interior da própria ideia. Entretanto, é justamente sobre essa intuição da ideia que se baseia por sua vez a total diferença entre o poeta e o músico. Para alcançar alguma clareza sobre esse aspecto, é preciso que façamos, antes, uma investigação mais profunda e minuciosa do problema que acabamos de mencionar.

A diferença que caracteriza o artista plástico, anteriormente mencionada, surge de modo bastante evidente quando o comparamos ao músico. Entre os dois se situa o poeta que, com sua produção consciente de formas, se aproxima do artista plástico, ao passo que no domínio sombrio de seu inconsciente se assemelha ao músico. Em Goethe, era tão forte a inclinação consciente para as artes plásticas que, em um importante período de sua vida, decidiu-se claramente por sua prática e considerou, em certo sentido, sua criação artística como uma espécie de expediente que visava a compensar a profissão malograda de pintor³ – ele era, do ponto de vista da consciência, um amante das belas-artes, inteiramente voltado para o mundo plástico das formas. Schiller era, ao contrário, mais fortemente atraído pela investigação do substrato da consciência interior, essa “coisa em si” da filosofia kantiana, afastada por inteiro da intuição, cujo estudo o absorveu por completo no período mais importante de sua trajetória. O duradouro encontro entre esses dois grandes espíritos reside precisamente onde, a partir de cada extremo, o poeta depara-se com sua autoconsciência. Ambos encontram-se, ainda, no pressentimento da *essência da música*; mas em Schiller esse pressentimento era acompanhado de uma visão mais profunda⁴ do que em Goethe, que nela apreendia, em conformidade com a tendência que lhe era peculiar, apenas os elementos agradáveis, plasticamente

simétricos, através do qual a arte musical admite, por analogia, uma semelhança com a arquitetura. Schiller concebeu mais profundamente o problema aqui tratado a partir da visão, apoiada por Goethe, de que a epopeia se aproxima das artes plásticas, ao passo que o drama se aproxima da música.⁵ E isso confirma nossa opinião, apresentada anteriormente, sobre os dois poetas: enquanto no drama propriamente dito Schiller foi mais feliz que Goethe, este se dedicou com inegável predileção às formas épicas.

Mas foi Schopenhauer o primeiro a reconhecer e definir, com clareza filosófica, a posição da música em relação às demais artes ao lhe atribuir uma natureza inteiramente distinta daquela que caracteriza a poesia e as artes plásticas. Toma como ponto de partida o fato surpreendente de que a música fala uma linguagem imediatamente compreendida por todos, sem necessidade da mediação de conceitos, o que justamente a diferencia por completo da poesia, cujo único material são os conceitos empregados para tornar clara a *ideia*. De acordo com essa tão luminosa definição do filósofo, as ideias do mundo e seus fenômenos essenciais são, no sentido de Platão, o objeto das belas-artes em geral. Enquanto o poeta torna as ideias inteligíveis à consciência intuitiva através do emprego, peculiar à sua arte, de conceitos em si racionais, Schopenhauer acredita reconhecer *na própria música uma ideia do mundo*, pois aquele que pudesse esclarecê-la completamente por meio de conceitos, teria criado uma filosofia capaz de iluminar o mundo. Se Schopenhauer apresenta essa concepção hipotética da música como um paradoxo, uma vez que a música não pode propriamente ser elucidada através de conceitos, ele nos fornece por outro lado o único material fecundo para demonstrar a exatidão de sua profunda concepção.⁶ E se ele não prosseguiu nessa demonstração foi talvez pelo fato de, como leigo, não dominar ou não estar suficientemente familiarizado com a música. Além disso, seu conhecimento dessa arte não lhe permitia ainda um estudo preciso daquele músico cuja obra revelou ao mundo, pela primeira vez, o mais profundo segredo da música. Pois, de fato, a própria obra de Beethoven não pode ser analisada a fundo sem que antes seja corretamente esclarecido e solucionado o profundo paradoxo que Schopenhauer apresentou ao conhecimento filosófico.

Na utilização do material que o filósofo nos proporciona, creio proceder do modo mais adequado tomar-se como ponto de partida uma de suas observações, segundo a qual a ideia proveniente do conhecimento das relações não é vista como essência da coisa em si, mas antes de tudo como revelação do caráter objetivo das coisas, portanto apenas como seu fenômeno.⁷ “E até mesmo esse caráter” – assim prossegue Schopenhauer na passagem em questão – “não nos seria compreensível se a essência íntima das coisas, ao menos obscuramente e

em nosso sentimento, não pudesse ser conhecida de outra forma. Pois essa essência não pode ser compreendida através das ideias ou mesmo, em geral, através de um conhecimento meramente *objetivo*; por conseguinte, ela permaneceria eternamente um mistério se não pudéssemos ter acesso a ela por um outro lado de todo distinto. Só na medida em que todo sujeito que conhece é, ao mesmo tempo, indivíduo e parte da natureza, só nessa medida é que permanece aberto para ele o acesso ao íntimo da natureza em sua própria autoconsciência, onde essa natureza íntima pode manifestar-se do modo mais imediato e, portanto, como vontade.”⁸

Se considerarmos, nesse ponto, a condição que Schopenhauer estabelece para a entrada da ideia em nossa consciência, isto é, “uma predominância temporária do intelecto sobre a vontade ou, do ponto de vista fisiológico, uma forte excitação da atividade intuitiva do cérebro sem qualquer excitação das inclinações ou dos afetos”⁹, resta-nos apenas examinar apuradamente a explicação, que de imediato se segue, segundo a qual nossa consciência tem dois lados: em parte ela é consciência de nosso *próprio si mesmo*, isto é, da vontade; em parte ela é consciência *de outras coisas* e, como tal, conhecimento *intuitivo* do mundo exterior, apreensão dos objetos. “Quanto mais um dos lados do conjunto da consciência avança, tanto mais o outro cede.”¹⁰

A partir do exame preciso de tais passagens da obra principal de Schopenhauer, torna-se claro para nós que a concepção musical, não tendo nada em comum com a concepção da ideia (pois esta está inteiramente ligada ao conhecimento intuitivo do mundo), só pode ter sua origem naquele lado da consciência que, segundo Schopenhauer, está voltado para o interior. Se esse lado deve se retrair inteiramente por certo tempo para facilitar a entrada do puro sujeito do conhecimento em suas funções (isto é, a apreensão das ideias), de outra parte é somente a partir desse lado da consciência voltado para o interior que pode ser esclarecida a capacidade do intelecto para a apreensão do caráter das coisas. Mas se essa consciência é a consciência do próprio si mesmo, ou seja, da vontade, é preciso admitir que o seu apagamento é indispensável para a pureza da consciência intuitiva dirigida para o exterior, ao passo que a essência da coisa em si, inapreensível ao conhecimento intuitivo, somente se torna possível à consciência voltada para o interior se esta alcança a capacidade de ver tão claro interiormente quanto aquela é capaz de ver exteriormente ao apreender as ideias no conhecimento intuitivo.

Para prosseguir nesse caminho, partiremos das direções precisas indicadas por Schopenhauer em sua profunda hipótese, relacionada ao tema aqui em questão, acerca do fenômeno fisiológico da clarividência e da teoria do sonho

nela fundada.¹¹ Pois, se nesse fenômeno a consciência voltada para o interior chega a uma verdadeira clarividência, ou seja, à capacidade de ver lá onde nossa consciência desperta, à luz do dia, sente apenas obscuramente os poderosos motivos dos afetos de nossa vontade, é possível que dessa noite possa brotar o som capaz de penetrar na percepção realmente desperta como manifestação imediata da vontade. O sonho sempre confirma a experiência de que, ao lado do mundo intuído, a partir das funções do cérebro em estado de vigília, existe um segundo, igual a este em clareza e não menos inteligível em sua manifestação, que não pode, entretanto, estar situado como objeto fora de nós.

Esse segundo mundo deve, por conseguinte, ser levado ao conhecimento da consciência por uma função do cérebro voltada para o interior, uma forma de percepção própria apenas ao cérebro que Schopenhauer denomina o órgão do sonho. Ora, uma experiência não menos precisa mostra-nos que ao lado do mundo que se apresenta como visível, na vigília ou no sonho, existe para nossa consciência um segundo mundo, perceptível somente pelo ouvido, que se manifesta através do som; muito particularmente um *mundo do som* ao lado de um *mundo da luz*, dos quais podemos dizer que o primeiro se comporta em relação ao segundo como o sonho em relação à vigília: este é para nós tão claro quanto aquele, mesmo se devemos reconhecer que é completamente diferente.¹² Assim como o mundo intuitivo do sonho só pode tomar forma através de uma atividade particular do cérebro, também a música só penetra em nossa consciência através de uma atividade análoga do cérebro; mas esta é tão diferente da atividade dirigida pela *visão*, quanto o órgão do sonho existente no cérebro se distingue da função cerebral estimulada, no estado de vigília, por impressões exteriores.

Como a atividade do órgão do sonho não pode ser estimulada por impressões exteriores, para as quais, no momento, o cérebro está completamente fechado, isso se dá através de processos, no organismo interno, que só se manifestam à consciência em estado de vigília na forma de sentimentos vagos e imprecisos. Ora, é por meio dessa vida íntima que nos aparentamos de modo imediato à natureza inteira, participando de tal modo da essência das coisas que nessa relação deixa de ter sentido o emprego das formas do conhecimento exterior, o tempo e o espaço; a partir daí Schopenhauer deduz, de modo muito convincente, a formação de sonhos fatídicos premonitórios que tornam perceptível o mais distante e, em casos raros e extremos, o surgimento da clarividência sonambúlica.¹³ Dos mais inquietantes desses sonhos, acordamos com um *grito* no qual se expressa de modo imediato a vontade angustiada que, por meio do grito, aproxima e penetra claramente o mundo dos sons para se manifestar

exteriormente. Se quisermos representar esse grito, nos diversos graus de suavização de sua força até o doce lamento do desejo, como o elemento fundamental de toda manifestação humana que se dirige ao ouvido, e se não podemos deixar de considerar que ele é a manifestação mais imediata da vontade, que se dirige com maior rapidez e segurança ao exterior, o que deve então nos surpreender não é tanto sua compreensão imediata, mas que desse elemento uma *arte* possa nascer. Torna-se evidente, por outro lado, que é somente quando a consciência se afasta das excitações da vontade que tanto a criação quanto a intuição artísticas podem surgir.

Para tornar inteligível esse milagre, devemos nos lembrar antes da profunda observação de nosso filósofo, anteriormente mencionada. Segundo tal observação, não poderíamos compreender as ideias, cuja natureza é apreensível somente por meio da intuição objetiva, ou seja, livre da vontade, se não tivéssemos uma outra forma de acesso à essência das coisas que constitui seu fundamento, a saber, a consciência imediata de nós mesmos. Somente a partir de tal consciência somos capazes de compreender também a essência íntima das coisas exteriores, nelas reconhecendo a mesma essência fundamental que se manifesta em nossa consciência como algo que nos é próprio. Toda ilusão a esse respeito provém da *visão* de um mundo fora de nós que, sob a aparência da luz, percebemos como algo totalmente diferente de nós: somente através da observação (espiritual) das ideias e, portanto, através de um remoto intermediário é que atingimos um grau mais próximo da desilusão ao reconhecermos não mais as coisas isoladas, separadas no espaço e no tempo, mas seu caráter em si; e este se expressa com suprema clareza nas criações das artes plásticas, cuja particularidade é servir-se da aparência enganosa do mundo, que se estende diante de nós através da luz, por meio de um jogo engenhoso pelo qual se manifesta a ideia do mundo que se dissimula na aparência. Eis por que a visão dos objetos em si nos deixa frios e indiferentes, ao passo que as excitações dos afetos surgem somente a partir da percepção das relações dos objetos observados com nossa vontade; deve valer, portanto, como primeiro princípio estético para essa arte, o afastamento completo em relação a nossa vontade individual, nas representações das artes plásticas, a fim de dar à visão aquela calma na qual unicamente se torna possível a pura intuição dos objetos segundo seu caráter próprio. Mas o que permanece ativo nesse caso é a *aparência* das coisas e em sua contemplação, libertos da vontade, nos entregamos momentaneamente à intuição estética. Essa calma no puro prazer da aparência, como efeito peculiar às artes plásticas que foi transposto para todas as artes, constituiu-se como exigência do prazer estético em geral e fez nascer o *conceito de beleza*, que, em nossa língua, segundo a raiz da palavra, relaciona-se

claramente com a aparência (como objeto) e com a contemplação (como sujeito).¹⁴

A consciência, a única a nos possibilitar na contemplação da aparência a apreensão da ideia que nela se manifesta, poderia, enfim, ser obrigada a exclamar como Fausto: “Que espetáculo! Mas – ai de mim – só um espetáculo! Por onde te agarrarei, natureza infinita?”

Quem responde a esse apelo com maior segurança é a *música*. Aqui o mundo exterior nos fala de um modo incomparavelmente claro, pois faz chegar ao nosso ouvido, por meio da impressão sonora, justamente o que pedimos a ele do mais profundo de nós mesmos. O objeto do som que escutamos coincide de modo imediato com o sujeito do som que proferimos: compreendemos sem a mediação do conceito o que nos diz o grito de socorro, de lamento ou de alegria e a ele retribuímos imediatamente. Se o grito, a queixa ou o som de prazer que emitimos é a exteriorização mais imediata do afeto da vontade, assim compreendemos o som análogo que chega premente a nosso ouvido como a incontestável exteriorização do mesmo afeto; e aquela ilusão, como a da aparência da luz, de que a essência fundamental do mundo fora de nós não é inteiramente idêntica à nossa, não é possível aqui, de modo que aquele abismo visível a nosso olhar desaparece de imediato.

Se dessa consciência imediata da unidade de nossa essência íntima com o mundo exterior vemos nascer uma arte, parece em princípio evidente que esta arte deve estar sujeita a leis estéticas inteiramente distintas das que regem as demais artes. Sempre pareceu chocante aos estudiosos de estética que uma arte verdadeira pudesse nascer de um elemento que lhes parece puramente patológico, o que os levou a conferir validade apenas aos produtos de arte que se apresentavam sob uma aparência fria, peculiar às formas das artes plásticas.¹⁵ Contudo, admitir que o simples elemento dessa arte, como uma ideia do mundo, não fosse mais por nós contemplado, mas experimentado com a mais profunda consciência, foi o que Schopenhauer nos ensinou de modo tão fecundo. Essa ideia é por nós compreendida como uma revelação imediata da unidade da vontade que se apresenta imperiosamente à nossa consciência a partir da unidade da essência humana e, também, como unidade com a natureza, o que é por nós igualmente reconhecido através do som.

Por mais difícil que seja esclarecer a questão da essência da música como arte, julgamos que o caminho mais seguro é o de investigarmos o músico inspirado em seu processo de criação. Em muitos aspectos, esse processo de criação é fundamentalmente distinto daquele dos demais artistas. No que diz respeito à criação destes últimos, é preciso admitir que deve ser precedida pela

pura intuição do objeto, livre da vontade, que é de novo produzida por meio do efeito da obra de arte no observador. Ora, um tal objeto, elevado à ideia através da pura intuição, não se coloca de forma alguma para o músico; pois a própria música é uma ideia do mundo, nela o mundo manifesta imediatamente sua essência, ao passo que nas demais artes esta essência só *se torna* representação quando mediada pelo conhecimento. O único aspecto a considerar é que a vontade *individual*, emudecida no artista plástico pela pura intuição, desperta no músico como vontade *universal* e, indo além de toda intuição, se reconhece propriamente como consciente de si. Daí resultam não apenas os estados bastante diferentes do músico que concebe e do artista plástico que projeta, mas também o efeito fundamentalmente diferente produzido pela música e pela pintura.¹⁶ Aqui a mais profunda tranquilidade, lá a mais forte excitação da vontade: isso não significa outra coisa senão que, no caso do artista plástico, a vontade aprisionada é pensada no indivíduo como tal, isto é, na ilusão de sua diferença em relação à essência das coisas que lhe são exteriores, e somente se eleva sobre seus limites através da intuição pura e desinteressada do objeto. No caso do músico, ao contrário, a vontade vive, além de todos os limites da individualidade, um sentimento de unidade: por meio do ouvido abre-se para ela a porta por onde o mundo penetra, assim como ela no mundo. Esse extraordinário transbordamento de todos os limites da aparência deve despertar necessariamente, no músico inspirado, um encantamento que não pode ser comparado a nenhum outro – nesse caso, a vontade se reconhece como vontade todo-poderosa em geral. Não guarda silêncio diante da intuição, mas anuncia a si mesma, em alta voz, como ideia consciente do mundo. Somente um estado pode superar o desse artista: o do santo – por ser precisamente duradouro e imperturbável, ao passo que a clarividência extasiada do músico deve ser periodicamente alternada com estados de consciência individual tanto mais lastimáveis quanto mais alto, além de todos os limites da individualidade, se elevar o estado de inspiração. Por esses momentos de sofrimento, com os quais ele paga seu estado de inspiração e o indescritível encanto que nos proporciona, deveríamos considerar o músico mais digno de veneração do que qualquer outro artista, quase como um direito à reverência. Pois sua arte se relaciona com o conjunto das demais artes, na verdade, como a *religião* para a *igreja*.

Vimos que, se nas outras artes a vontade aspira tornar-se inteiramente conhecimento, isso só é possível na medida em que permanecer em silêncio no mais profundo de sua alma: é como se esperasse de fora uma mensagem libertadora sobre si própria; mas se isso não lhe basta, chegará por si mesma a um estado de clarividência, no qual se reconhece fora dos limites do espaço e do tempo, identificada com o Um e o Todo do mundo. O que ela viu aqui não pode

ser comunicado por nenhuma linguagem; assim como o sonho do mais profundo sono só pode passar à consciência desperta depois de ter sido traduzido na linguagem de um segundo sonho – que precede imediatamente o despertar e que chamaremos de sonho alegórico –, também a vontade produz, para a imagem imediata de sua contemplação de si, um segundo órgão de comunicação que, se de um lado está voltado para a contemplação interior, de outro se relaciona com o mundo exterior, que no estado desperto se torna de novo evidente, por meio da expressão sedutora e imediata do som. Ela chama e se reconhece, de novo, no eco do seu chamado – assim o chamado e seu eco tornam-se, enfim, um consolador e deslumbrante jogo consigo própria.

Uma vez, em uma noite de insônia, fui à varanda de minha janela que dava para o grande canal de Veneza. Como em um sonho profundo, a cidade fantástica das lagunas se estendia envolta em sombras diante de mim. De repente, do silêncio mais completo elevou-se potente e rude o lamento de um gondoleiro que acabara de despertar em sua embarcação. Em breves intervalos, ao longo da noite, ele repetiu o seu lamento, até que, do mais distante, um grito semelhante respondeu através do canal, no escuro: reconheci a antiga e melancólica frase melódica que, em seu tempo, deu expressão musical aos conhecidos versos de Tasso, mas que em si é tão antiga quanto os canais de Veneza e sua população. Depois de pausas solenes, o diálogo sonoro foi enfim se intensificando e pareceu fundir-se em um som único, até que, tanto de perto quanto de longe, o som foi se extinguindo suavemente como no sono. O que poderia me dizer uma Veneza diurna, iluminada pelo sol, atravessada por coloridos diversos, que aquele sonho musical noturno não pudesse trazer à minha consciência de um modo imediato e infinitamente mais profundo? Em outra ocasião, eu atravessava a sublime solidão de um vale montanhoso na região de Uri. Era dia claro quando escutei, vindo das pastagens alpinas, o grito agudo e jubiloso de um pastor que ressoava pelas vastas dimensões do vale, convidando para a dança de roda; lá de longe, através do imenso silêncio, logo escutei o grito de um pastor retribuindo alegremente o chamado; nesse momento o eco dos altivos rochedos se misturava e em meio à disputa o silencioso e solene vale soava prazerosamente. Assim a criança acorda no meio da noite, e com um grito de angústia, no colo da mãe, a carícia materna é como uma resposta que lhe traz calma; assim o jovem nostálgico compreende o canto sedutor do pássaro da floresta, assim fala o lamento dos animais, o lamento do ar, o furioso bramido do furacão ao homem meditativo. E este, tomado então pelo estado onírico, percebe por meio do ouvido que, diferentemente da visão que o manteve na ilusão das coisas dispersas, sua essência íntima e a essência íntima de tudo o que é percebido se tornam uma e que somente *nessa* percepção

também a essência das coisas fora dele pode realmente ser conhecida.

Esse estado de sonho, no qual aquelas impressões nos fazem mergulhar por meio de uma audição simpática,¹⁷ e que nos revela aquele outro mundo do qual o músico nos fala, nós o reconhecemos de imediato por meio de uma experiência acessível a todos: o efeito da música sobre nós produz uma tal despotencialização¹⁸ da visão que, com os olhos abertos, não conseguimos ver com a mesma intensidade. Fazemos essa experiência em qualquer sala de concertos ao escutar uma peça musical que verdadeiramente nos comove, enquanto se desenrola diante de nós um espetáculo que é em si o mais dispersivo e o mais insignificante, e que, intensivamente observado, nos desviaria inteiramente da música e nos pareceria até mesmo ridículo. Isso sem falar da impressão muito trivial que nos provoca a visão do auditório, a movimentação mecânica dos músicos e o funcionamento bastante peculiar dos mecanismos auxiliares de uma produção orquestral. Que esse espetáculo, que ocupa apenas aquele que não está tomado pela música, terminará por não incomodar mais aquele que nela está mergulhado, nos mostra claramente o fato de que não o percebemos mais com a consciência, mas, ao contrário, com os olhos abertos, somos tomados por um estado que se assemelha, essencialmente, à clarividência sonambúlica. E é, na verdade, somente nesse estado que passamos a pertencer de forma imediata ao mundo do músico. É nesse mundo impossível de descrever que o músico, pela forma como combina os sons, estende sobre nós sua rede ou derrama sobre nossa capacidade de percepção as gotas mágicas de seus sons, de tal maneira que enfraquece, como por encantamento, qualquer outra percepção que não seja a do nosso próprio mundo interior.

Se quisermos compreender melhor esse modo de proceder, o melhor caminho é o de retomar a analogia existente entre ele e o processo interno através do qual, segundo a luminosa hipótese de Schopenhauer, o sonho ligado às camadas profundas do sono, inteiramente desligado da consciência cerebral em estado de vigília, é traduzido por assim dizer para uma espécie mais leve de sonho, o sonho alegórico, que antecede imediatamente o despertar.¹⁹ Considerada também por analogia, a faculdade da linguagem desdobra-se, no músico, do grito de horror até o exercício do jogo consolador dos sons harmoniosos. Do mesmo modo que, ao empregar as inúmeras modulações existentes, ele é levado, por assim dizer, pela necessidade de comunicar de forma inteligível a imagem do sonho mais íntimo, assim ele se aproxima, tal como aquele segundo sonho, o sonho alegórico, das representações do cérebro em estado de vigília, a partir das quais este consegue enfim fixar para si a imagem sonhada. Mas nessa aproximação, ele entra em contato apenas com a representação do *tempo*, que é o

elemento extremo de sua comunicação, enquanto envolve a representação do espaço em um véu impenetrável, cuja revelação a imagem contemplada de seu sonho deve manter oculta. Enquanto a *harmonia* dos sons não pertence nem ao espaço nem ao tempo e permanece o elemento mais específico da música, o músico criador estende, por meio da sucessão *rítmica* de suas manifestações, uma mão conciliatória ao mundo desperto dos fenômenos.²⁰ Assim também o sonho alegórico está de tal modo ligado às representações habituais do indivíduo que a consciência, em estado de vigília, voltada para o mundo exterior, pode reter aquela imagem sonhada, sem deixar, contudo, de reconhecer a grande diferença que existe entre essa imagem e os acontecimentos da vida real. Assim, através da disposição *rítmica* de seus sons, o músico entra em contato com o mundo plástico intuitivo em virtude precisamente da semelhança das leis segundo as quais o movimento de corpos visíveis se manifesta de modo inteligível à nossa intuição. O gesto humano que procura, na dança, tornar-se compreensível por meio de um movimento expressivo que se alterna segundo leis parece ser, para a música, o que por sua vez são os corpos para a luz, pois, assim como sem refração esta não poderia iluminar, podemos dizer que sem o ritmo a música não seria perceptível. É justamente aqui, no ponto de encontro entre a plástica e a harmonia, que é possível perceber, com toda clareza e em toda sua dimensão, a diferença entre a essência da música, perceptível apenas por meio da analogia do sonho, e a essência das artes plásticas; assim como esta última deixa à intuição reflexiva a tarefa de completar o movimento dos gestos que ela fixa no espaço, a música expressa a essência mais íntima dos gestos de um modo tão imediatamente inteligível que, quando estamos inteiramente tomados pela música, até mesmo nossa capacidade de perceber intensivamente os gestos perde a sua força até que, enfim, somos capazes de compreender sem realmente ver. Assim, a música atrai para o domínio dos sonhos, como o denominamos, os elementos do mundo fenomenal com os quais tem maior afinidade, possibilitando, desse modo, que o conhecimento intuitivo, através de uma transformação prodigiosa, se volte para o interior, tornando-se capaz agora de apreender a essência das coisas em sua manifestação mais imediata, de interpretar, por assim dizer, a imagem sonhada que o próprio músico viu em seu mais profundo sono.

É impossível dizer, no que diz respeito à relação da música com as formas plásticas do mundo fenomenal e aos conceitos inferidos das próprias coisas, algo mais luminoso do que tudo o que foi dito por Schopenhauer nas passagens de sua obra voltadas para esse tema. Seria, portanto, desnecessário insistirmos nesse aspecto e retomaremos, a seguir, a tarefa específica dessa investigação, a saber, o estudo da natureza do próprio músico.

Mas, antes de prosseguir, devemos nos deter em uma questão crucial no que diz respeito ao juízo estético da música como arte. Constatamos que a partir das formas pelas quais a música parece ligar-se ao fenômeno exterior, deduziu-se um princípio inteiramente absurdo e errôneo quanto ao caráter de suas manifestações. Como anteriormente mencionado, foram atribuídos à música pontos de vista que dizem respeito unicamente à apreciação das artes plásticas. A razão dessa confusão deve estar, em todo caso, na aproximação exterior, a qual nos referimos, entre a música e o aspecto intuitivo do mundo e seus fenômenos. Neste sentido, a arte musical sofreu uma evolução que a expôs a um tão grande mal-entendido quanto a seu verdadeiro caráter que dela se exigiu um efeito semelhante ao das obras das artes plásticas, ou seja, o de suscitar *prazer nas belas formas*.²¹ E como isso coincidiu com uma crescente deterioração do juízo acerca das artes plásticas, não é difícil avaliar o profundo aviltamento da música diante da exigência de renunciar à essência que lhe é mais própria para, enfatizando seu aspecto mais exterior, despertar nosso deleite.

A música que, a partir de sua linguagem, dá vida ao conceito mais geral e em si obscuro de sentimento, em todas as modulações imagináveis e com a maior clareza e precisão, só pode ser julgada, em si e para si, segundo a categoria do *sublime*, pois, ao se apoderar de nós, desperta o supremo êxtase da consciência do ilimitado. Nas artes plásticas, ao contrário, isso só ocorre *em virtude de* uma longa e profunda intuição da obra, ou seja, quando, ao dissolvermos todas as relações do objeto intuído com nossa vontade individual, finalmente alcançamos (temporariamente) a libertação do intelecto do domínio da vontade, alcançando, portanto, o efeito da beleza sobre a alma. Este efeito, a música o exerce *de modo imediato*, ao desviar o intelecto da apreensão das coisas exteriores e ao privar-nos, como forma pura, liberta de toda objetividade, do mundo exterior, permitindo-nos olhar no interior de nós mesmos como na essência íntima de todas as coisas. Por conseguinte, qualquer julgamento sobre uma obra musical deveria apoiar-se no conhecimento dessas leis que nos permitem passar do efeito da bela aparência, que constitui a primeira impressão de uma simples manifestação musical, à revelação de seu caráter mais próprio que se expressa no efeito do sublime. Em contrapartida, o caráter de uma música que não tivesse nada de especial a dizer, que se limitasse ao jogo prismático de efeitos de sua primeira manifestação, seria, por conseguinte, o de nos restringir às relações que constituem seu aspecto mais exterior, a partir do qual a música se volta para o mundo intuitivo.

No que diz respeito a esse aspecto em particular, a música tem tido, de fato, um desenvolvimento contínuo, especialmente por meio de uma estrutura

sistemática na construção de seu período rítmico, o que permitiu não somente que ela fosse comparada à arquitetura, mas lhe deu um caráter superficial que a expôs ao falso julgamento acerca de sua semelhança com as artes plásticas. Era nesse domínio, de sua limitação mais exterior a formas e convenções banais, que Goethe, por exemplo, a considerava útil e favorável como elemento normativo nas concepções poéticas. Poder contar nessas formas convencionais com a extraordinária potência da música, de modo a evitar o seu efeito mais autêntico, a revelação da essência íntima das coisas, como um perigo avassalador, foi durante muito tempo considerado pelos estetas o único resultado verdadeiro e satisfatório na constituição da arte musical. Mas penetrar de tal modo, através dessas formas, na essência mais íntima da música, e, a partir dessa perspectiva, ser capaz de conduzir a luz interior da clarividência de novo para fora, a fim de nos revelar a significação mais íntima dessas formas, tal foi a obra de nosso grande Beethoven, que devemos por conseguinte considerar como o verdadeiro ápice da música.

Se, prosseguindo na analogia do sonho alegórico, mencionada inúmeras vezes, quisermos considerar que a música, suscitada pela mais íntima visão, é levada a comunicar essa visão para o exterior, devemos supor um órgão particular para esse propósito, análogo ao órgão do sonho, uma capacidade cerebral que permita ao músico perceber o em si íntimo, inacessível a toda forma de conhecimento, por meio de um tipo de olho interior que, dirigido para o exterior, converte-se em ouvido. Se quisermos apresentar, em sua reprodução mais fiel, a imagem íntima (de sonho) do mundo percebida pelo músico, podemos fazê-lo do modo mais impregnado de sentimento ao escutarmos uma daquelas célebres composições eclesiásticas de *Palestrina*.²² Aqui o ritmo só se torna perceptível devido à alternância da sucessão harmônica dos acordes, ao passo que sem esta última, como sucessão simétrica no tempo, para si, o ritmo não poderia de forma alguma existir; por conseguinte, a sucessão temporal encontra-se ainda tão ligada à essência da harmonia, independente em si de tempo e espaço, que não é possível recorrer às leis temporais para compreender uma tal música. A sucessão temporal de uma tal peça musical manifesta-se quase unicamente nas variações mais delicadas de uma cor fundamental, que nos apresenta as mais diversas transições na conservação de sua vasta afinidade, sem que possamos perceber nessa alternância as linhas do desenho. Porém, considerando que a própria cor não aparece no espaço, recebemos uma imagem quase sem tempo ou espaço, uma revelação inteiramente espiritual, que nos invade de uma emoção indescritível ao trazer à nossa consciência, de um modo muito mais claro do que qualquer outro, a essência mais íntima da religião, livre de toda ficção e conceito dogmáticos.

Se agora imaginarmos, ao contrário, um trecho de música de dança, um movimento sinfônico de orquestra desenvolvido conforme um motivo de dança ou, enfim, uma verdadeira cena de ópera, perceberemos que nossa fantasia é, de imediato, cativada pela disposição regular da repetição dos períodos rítmicos, através dos quais a capacidade de penetração da melodia é definida, sobretudo, em virtude de sua plasticidade. A música formada desse modo foi denominada, com muita propriedade, “mundana” em oposição à “espiritual”. Sobre o princípio dessa formação, já tive oportunidade de me pronunciar com suficiente clareza em outro trabalho,²³ de modo que tratarei aqui dessa tendência apenas no sentido, abordado anteriormente, da analogia com o sonho alegórico. De acordo com essa analogia, tudo se passa como se o olho do músico, agora desperto, aderisse de tal modo aos fenômenos do mundo exterior que estes se tornam imediatamente compreensíveis segundo sua essência interior. As leis exteriores segundo as quais se consuma tal adesão aos gestos, enfim, a todo processo impregnado de movimento da vida, transformam-se para ele em leis do ritmo, mediante as quais constrói períodos que se opõem e retornam. Quanto mais esses períodos são tomados pelo espírito singular da música, tanto menos seus sinais arquitetônicos desviarão nossa atenção da pura impressão que a música produz. Em contrapartida, sempre que esse espírito interno da música, já suficientemente descrito, enfraquece a manifestação que lhe é mais peculiar em proveito dessa ordem arquitetônica das partes rítmicas, nos sentiremos presos unicamente por aquela regularidade exterior e necessariamente diminuiremos nossa expectativa em relação à música, ao nos relacionarmos com ela apenas através daquela regularidade. A música abandona aqui o estado de sua sublime inocência; perde a força de nos libertar do pecado do fenômeno, ou seja, não é mais a anunciadora da essência das coisas, mas é ela própria enredada na ilusão da aparência das coisas fora de nós. Pois *nesta* música quer-se agora *ver* algo e este algo para *ver* torna-se o principal, como bem o mostra a ópera, onde o espetáculo, o balé etc. constituem o elemento mais sedutor e cativante, o que evidencia claramente a degradação da música empregada neste sentido.²⁴

PROCURAREMOS AGORA ESCLARECER o que foi dito até aqui a partir de uma análise mais detalhada do *desenvolvimento do gênio de Beethoven*, dando início, para sair do caráter geral de nosso estudo, a uma consideração do modo pelo qual se constituiu praticamente o estilo particular do mestre.

A aptidão e determinação de um músico para sua arte só se evidenciam através do efeito que a música à sua volta exerce sobre ele. De que maneira sua

faculdade de visão interior, a clarividência do mais profundo sonho do mundo, foi despertada só nos é revelada quando ele atinge inteiramente os fins de seu desenvolvimento próprio; pois até esse momento, ele obedece às leis da ação de impressões exteriores, e para um músico tais impressões provêm, principalmente, das obras musicais dos mestres de seu tempo. E percebemos, quanto a esse ponto, terem sido as obras de ópera as que menos impressionaram Beethoven, ao passo que a música de igreja exerceu sobre ele um efeito maior. Mas foi o ofício de pianista, que ele precisou exercer “para ser alguma coisa” na profissão, que o colocou em contato permanente e mais íntimo com as composições para piano dos mestres de seu tempo. Nessa época a “sonata” se constituíra como forma-padrão.²⁵ Pode-se dizer que Beethoven foi e permaneceu um compositor de sonatas, pois, na maior parte e nas mais eminentes de suas composições instrumentais, a forma fundamental da sonata foi o véu através do qual vislumbrou o reino dos sons ou o meio através do qual nos falou a partir desse reino; as demais formas, especialmente aquelas que misturam a voz humana e a música, foram praticadas por ele apenas temporariamente, de modo experimental, apesar dos grandes resultados alcançados.

A regularidade da forma-sonata foi estabelecida e perpetuada por Emanuel Bach, Haydn e Mozart, tendo sido o resultado do compromisso firmado entre o espírito musical alemão e o italiano. Seu caráter exterior lhe foi conferido pelo seu modo de emprego: com a sonata, o pianista apresentava-se ao público, ao qual devia deleitar com sua virtuosidade e, ao mesmo tempo, entreter agradavelmente como músico. Já não era este o caso de Sebastian Bach, que reunia a comunidade diante do órgão de uma igreja ou convocava os músicos e companheiros para um torneio; um grande abismo separava o extraordinário mestre da fuga dos cultores da sonata. A arte da fuga foi aprendida por estes como um meio de consolidação do estudo da música, mas o seu emprego na sonata foi apenas um artifício: as sequências irregulares do contraponto puro cederam lugar ao prazer em uma estável eurritmia; cumprir com o esquema estabelecido no sentido de uma eufonia italiana parecia ser o único meio de corresponder às exigências da música. Na música instrumental de Haydn temos a impressão de ver o *daimon*²⁶ aprisionado da música brincar diante de nós com a puerilidade de um velho que volta à infância. Não sem razão considera-se que os primeiros trabalhos de Beethoven tiveram sua origem, sobretudo, no modelo de Haydn, e mesmo no período de maturidade de seu gênio acredita-se poder atribuir uma maior afinidade de sua obra com Haydn do que com Mozart. Mas quanto à natureza particular dessa afinidade, é possível esclarecê-la levando em consideração um traço notável da atitude de Beethoven em relação a Haydn, a de se recusar terminantemente a reconhecê-lo como mestre, quando era tido como

tal, assim como se permitir até mesmo, em sua ousadia de juventude, algumas palavras ofensivas a seu respeito.²⁷ É como se ele se sentisse ligado a Haydn como o homem que nasceu adulto em relação ao velho de espírito pueril. Muito além da semelhança formal com seu mestre, o *daimon* indomável de sua música interior, sob aquela forma aprisionada, o impelia à exteriorização de sua força e esta, como toda atitude do prodigioso músico, só podia se manifestar com incompreensível aspereza. Conta-se que, bem jovem ainda, em seu encontro com Mozart, depois de ter tocado por sugestão do mestre uma sonata, saltou exaltado do piano e, a fim de mostrar todo o seu talento, pediu permissão para improvisar; com isso produziu uma tal impressão sobre Mozart que este teria dito a seus amigos: “deste que aí está o mundo há de ouvir alguma coisa”. Esta teria sido a opinião de Mozart em uma época em que este chegava com clara consciência ao pleno amadurecimento de seu gênio interior, impedido até então de seguir sua própria inclinação em razão dos inacreditáveis desvios provocados por uma carreira musical penosa e lastimável. Sabemos como ele enfrentou a aproximação de sua morte prematura com a consciência amarga de mal ter podido mostrar ao mundo tudo aquilo de que era capaz como músico.

Em contrapartida, vemos o jovem Beethoven confrontar-se de imediato com o mundo com aquele comportamento altivo que no curso de sua existência o manteve em um estado quase selvagem de independência. Seu orgulho desmedido, sustentado por uma altivez de caráter, o levou a defender-se, a todo momento, das exigências frívolas que o mundo ávido de prazer mantinha em relação à música. Contra a impertinência de um gosto deteriorado queria preservar um tesouro de riqueza incomensurável. No interior dessas mesmas formas, nas quais a música devia aparecer somente como arte agradável, cabia-lhe anunciar profeticamente a mais íntima visão do mundo sonoro, de modo que se assemelhava a um verdadeiro possesso, valendo para ele o que Schopenhauer dizia em geral a respeito do músico: ele expressa a suprema sabedoria numa linguagem que sua razão não compreende.²⁸

A “razão” de sua arte ele a encontrava unicamente no espírito que delineara a construção formal da estrutura exterior. Mas era uma razão muito pobre que lhe falava através desses períodos arquitetonicamente construídos, quando ele percebeu o quanto os grandes mestres de seu tempo orientavam-se segundo repetições banais de frases e floreios, contrastes rigorosamente distribuídos de forte e de suave, prescrições para introduções solenes de tantos e tantos compassos, passagens inevitáveis de tantas e tantas semiconclusões até o alvoroço redentor de suas cadências finais. Foi esta razão que construíra a ária de ópera, estabelecera a sucessão de cenas operísticas em virtude das quais Haydn

obrigou o seu gênio a desfiar as contas de seu rosário. Pois, com a música de Palestrina, também a religião havia desaparecido da igreja, dando lugar ao formalismo artificial da prática jesuítica, à contrarreforma não só na religião, mas também na música. Assim, o mesmo estilo arquitetônico dos jesuítas, nos dois últimos séculos, esconde do espectador sensato a nobre e venerável Roma; assim, a gloriosa pintura italiana torna-se efeminada e edulcorada, assim, nasce, sob a mesma orientação, a poesia “clássica” francesa. Em tais leis, destruidoras do espírito, podemos descobrir uma expressiva analogia com as leis de construção da ária de ópera e da sonata.

Sabemos que foi o “espírito alemão”, tão temido e odiado “além das montanhas”, que enfrentou em toda parte, e também no domínio da arte, de forma libertadora, tal corrupção artificialmente conduzida do espírito dos povos europeus. Se, em outros domínios, Lessing, Goethe, Schiller foram celebrados como aqueles que nos salvaram, impedindo nossa queda naquela corrupção, então é preciso mostrar agora que foi através deste músico, Beethoven, que fala a mais pura linguagem de todos os povos, que o espírito alemão salvou o espírito humano de seu profundo opróbrio. Pois, ao elevar a música, rebaixada à mera condição de arte agradável, de sua essência mais íntima à altura de sua sublime missão, ele nos revelou um modo de compreensão desta arte que torna o mundo tão nitidamente claro à consciência quanto a mais profunda filosofia é capaz de esclarecê-lo ao pensador versado em conceitos. *E é nisto, unicamente, que se baseia a relação do grande Beethoven com a nação alemã.* É essa relação que tentaremos agora examinar mais detalhadamente, ao considerarmos os traços peculiares de sua vida e de sua criação.

A respeito do processo de criação artística e de sua relação com a construção racional de conceitos, não se pode apresentar melhor esclarecimento do que uma fiel exposição do procedimento adotado por Beethoven no desenvolvimento de seu gênio musical. Tal procedimento teria sido racional se ele tivesse modificado ou mesmo revolucionado conscientemente as formas exteriores da música; disto, porém, não encontramos o menor sinal. Decerto, jamais houve um artista que meditasse tão pouco sobre sua arte quanto Beethoven. Em contrapartida, a brusca impetuosidade de sua natureza, à qual já nos referimos, mostra-nos que ele experimentou a sujeição que essas formas impunham a seu gênio como um sofrimento pessoal e quase tão diretamente quanto as demais pressões da convenção. Sua reação, nesse caso, consistiu unicamente em dar livre curso a seu gênio interior, com todo entusiasmo, sem que nada o detivesse e sem se deixar limitar por aquelas formas. Ele jamais modificou fundamentalmente uma forma já constituída da música instrumental; em suas últimas sonatas, quartetos,

sinfonias, encontramos inequivocamente a mesma estrutura que nas primeiras. Mas comparando essas obras umas com as outras, confrontando, por exemplo, a Sinfonia n.8 em fá maior e a Sinfonia n.2 em ré, qualquer de nós ficaria surpreso ao ver um mundo inteiramente novo surgir sob uma forma quase idêntica!

Aqui nos deparamos novamente com a particularidade da natureza alemã, dotada de tal profundidade e riqueza interior que sabe imprimir em cada forma a sua essência, ao transformá-la e renová-la de dentro, preservando-se, assim, da necessidade de uma mudança exterior. Neste sentido, o alemão não é revolucionário, mas reformador; ele sabe por fim conservar, para a expressão de sua essência interior, uma riqueza de formas de que não dispõe nenhuma outra nação. Essa fonte íntima e profunda parece de fato esgotada entre os franceses, razão pela qual mostram-se inquietos com a forma exterior de sua situação no Estado e na arte, achando-se no dever de empreender imediatamente uma total destruição, pois supõem, de certa maneira, que uma forma nova e mais agradável possa surgir por si própria. Assim, sua revolta é sempre estranhamente dirigida contra seu próprio elemento natural, e este jamais se mostra tão profundamente do que quando se expressa naquela forma de inquietação. O desenvolvimento do espírito alemão, em contrapartida, não foi prejudicado quando a nossa literatura poética da Idade Média alimentou-se da adaptação de poemas cavaleirescos franceses: a profundidade interior de um Wolfram von Eschenbach²⁹ formou tipos eternos de poesia a partir da mesma matéria, conservada entre nós, em sua forma originária, como uma simples curiosidade. Assim, acolhemos a forma clássica da cultura romana e grega, imitamos sua linguagem e seus versos, soubemos nos apropriar da intuição antiga, mas somente na medida em que expressamos, através delas, nosso próprio espírito, nosso espírito mais íntimo. Assim também recebemos dos italianos a música em todas as suas formas e o que dela fizemos temos agora diante de nós nas obras incomensuráveis do gênio de Beethoven.

Tentar explicar tais obras seria uma empresa insensata. Mas ao apresentá-las segundo sua ordem de sucessão, nela percebemos com nitidez cada vez maior a penetração do gênio da música nas formas musicais. É como se tivéssemos visto nas obras de seus predecessores uma imagem transparente pintada à luz do dia, como se tivéssemos diante de nós em linhas e cores uma obra que, evidentemente, não se pode comparar com a de um autêntico pintor, uma obra que pertence a um gênero totalmente inferior, sendo vista pelo conhecedor de arte com desprezo, como uma pseudo-obra de arte: esta era destinada a enfeitar festas, banquetes de príncipes, distrair sociedades elegantes, enquanto o virtuose empregava sua habilidade como algo que servia para iluminar, como uma vela,

que era colocada na frente, não atrás. Agora, porém, Beethoven coloca essa imagem no silêncio da noite, entre o mundo dos fenômenos e a profundidade interior da essência de todas as coisas, conduzindo a luz da clarividência para trás da imagem: eis que esta renasce de uma forma maravilhosa diante de nós e vemos surgir um segundo mundo que nem mesmo a grande obra de Rafael nos teria feito imaginar.

Não se pode representar aqui o poder do músico a não ser pela ideia de encantamento. De fato, mergulhamos em um estado de encantamento quando ouvimos uma verdadeira obra musical de Beethoven, quando em cada parte da peça – na qual reconheceríamos, com os sentidos sóbrios, somente uma espécie de técnica apropriada à composição da forma – percebemos uma vivacidade imaterial, uma agitação ora delicada, ora terrível, sentimos pulsar vibração, alegria, ânsia, inquietação, lamento e deslumbramento, que por sua vez parecem nascer e adquirir movimento do mais profundo de nosso íntimo. Pois o elemento importante para a história da arte na configuração musical de Beethoven consiste no fato de que cada acidente³⁰ técnico da arte, cada convenção observada pelo artista a fim de se tornar inteligível para o mundo exterior, é elevado à suprema significação de uma expansão imediata dos sentimentos. Como já tive oportunidade de observar, nada mais há aqui de acessório, nenhum enquadramento da melodia, pois tudo, cada voz de acompanhamento, cada notação rítmica e até mesmo a pausa, se transforma em melodia.

Como é de todo impossível pretender comentar a essência própria da música beethoveniana sem imediatamente cair em um tom de arrebatamento e dado que, levados pela mão do filósofo, procuramos esclarecer, detalhadamente, a verdadeira essência da música em geral (buscando com isso compreender a música de Beethoven em particular), será preciso, se quisermos evitar o impossível, ater-nos de início à personalidade do mestre como o foco de irradiação luminosa que parte de seu mundo maravilhoso.

Examinemos, em primeiro lugar, de onde Beethoven retira sua força; ou, antes, já que o mistério dos dons da natureza deve permanecer oculto e que devemos, diante de seus efeitos, admitir a existência incontestável dessa força, procuremos esclarecer através de que peculiaridade do caráter pessoal e através de quais impulsos morais desse mesmo caráter o grande músico tornou possível a concentração de tal força sobre esse efeito único e extraordinário que constitui sua realização artística. Vimos que deveríamos excluir qualquer hipótese de um conhecimento racional que tivesse orientado a formação de seu impulso artístico. Devemos, portanto, considerar unicamente a força viril de seu caráter, cuja influência sobre o desenvolvimento do gênio interno do mestre já tivemos

anteriormente oportunidade de assinalar.

Estabeleceremos, de início, uma comparação de Beethoven com Haydn e Mozart. Considerando a vida dos dois últimos, confrontando uma com a outra, veremos que Mozart constitui uma transição entre Haydn e Beethoven, sobretudo no que diz respeito às circunstâncias exteriores que determinaram suas vidas. Haydn foi e permaneceu um servidor de príncipes, tendo de se ocupar, como músico, com o entretenimento de seus opulentos senhores; interrupções temporárias, como suas viagens a Londres, pouco modificaram o modo de exercitar sua arte, pois também nessas situações ele era o músico recomendado a pessoas importantes que pagavam por seu serviço. Submisso e dedicado, conservou a paz de um espírito benfeitor e sereno até uma idade avançada, embora o olhar que dirige a nós em seu retrato esteja cheio de uma suave melancolia. A vida de Mozart foi, em contrapartida, *uma* luta incessante para assegurar uma existência pacífica, embora alcançá-la sempre lhe tenha sido particularmente difícil. Mimado quando criança, em suas viagens pela metade da Europa, enfrentou quando jovem, para satisfazer a vivacidade e intensidade de suas inclinações, situações de aflição e de grandes dificuldades. A partir da idade adulta a doença o consome, lastimavelmente, levando-o a uma morte prematura. A prestação de serviços a um príncipe, como músico, lhe parecia intolerável – procurou ganhar sua vida dos aplausos do grande público, dando concertos e academias;³¹ os lucros efêmeros eram sacrificados pelos prazeres da vida. Se o *príncipe* de Haydn exigia sempre uma nova distração, Mozart também tinha que providenciar, dia após dia, novidades para atrair seu *público*; rapidez na concepção e na realização, segundo uma rotina adquirida, é uma das principais explicações para o caráter de sua obra. As verdadeiras obras-primas de Haydn foram escritas na velhice, quando ele gozava de uma situação confortável, assegurada, também, pela sua fama no exterior. Mozart, porém, nunca chegou a uma tal situação: suas mais belas obras foram esboçadas entre a alegria do momento e a angústia da hora seguinte. Assim surgiu, novamente, a aspiração a serviço bem-retribuído de um príncipe que lhe permitisse realizar o desejo de uma existência mais favorável à produção artística. O que o seu imperador lhe recusa, um rei da Prússia lhe oferece; ele permanece fiel a “seu imperador”, caindo pouco a pouco na miséria.

Se Beethoven tivesse feito sua escolha de vida de acordo com uma fria consideração racional, esta não poderia, em comparação com seus dois grandes predecessores, guiá-lo com mais segurança do que o fez, na verdade, aquela expressão ingênua de seu caráter. É surpreendente ver como, no seu caso, tudo foi decidido pelo poderoso instinto da natureza. É esse instinto que fala com total

clareza na aversão de Beethoven a uma forma de vida como a de Haydn. Um rápido olhar lançado sobre o jovem Beethoven bastaria para dissuadir qualquer príncipe de torná-lo seu mestre de capela. Em compensação, a sua compleição e as particularidades de seu caráter mostram-se mais fortemente naqueles traços que o preservaram de um destino como o de Mozart. Exposto como este, sem fortuna, a um mundo em que só o útil tem valor, em que o belo só é recompensado quando lisonjeia os sentidos, enquanto o sublime permanece sempre sem resposta, Beethoven sentia-se a princípio impedido de conciliar o mundo com a beleza. Seus traços fisionômicos indicavam, com impressionante clareza, que beleza e brandura eram para ele o mesmo. O mundo da aparência quase não tinha acesso a ele. Seu olhar penetrante, quase terrível, só via no mundo exterior perturbações que afetavam seu mundo interior, e é possível dizer que mantê-las à distância constituiu sua única relação com o mundo exterior. Assim, seu rosto adquiriu uma expressão contraída; tal expressão, própria de sua obstinação, mantém seu nariz e sua boca em um estado de tensão que se desprende não em um sorriso, mas em uma enorme gargalhada. No caso de aptidão espiritual elevada pode ser considerado válido, como axioma fisiológico, que um grande cérebro deve estar contido em uma fina e delicada caixa craniana que lhe facilite o conhecimento imediato das coisas exteriores; mas constatou-se, ao contrário, em exame de seus restos mortais, realizado há alguns anos, que, em concordância com uma robustez extraordinária de toda a ossatura, a caixa craniana era excepcionalmente firme e compacta. Assim, a natureza protegia nele um cérebro de excessiva delicadeza, de modo que pudesse olhar apenas para seu interior e exercitar com sossego e tranquilidade a visão de mundo de um grande coração. O que essa força terrível e vigorosa envolvia e preservava era um mundo interior de uma ternura tão luminosa que, abandonado sem proteção ao contato das coisas exteriores, se teria desfeito e desaparecido – como o gênio frágil de Mozart, feito de luz e amor.

Imagine-se agora como um tal ser poderia olhar o mundo do interior de seu imponente invólucro! De certo, os afetos da vontade desse homem jamais poderiam, ou poderiam apenas de modo impreciso, determinar sua concepção do mundo exterior; eram muito impetuosos e, ao mesmo tempo, delicados para se prenderem aos fenômenos que seu olhar tocava rápida e timidamente, enfim, com aquela suspeita de um homem constantemente insatisfeito. Nada o impelia, nesse caso, à efêmera ilusão que conseguira tirar Mozart de seu mundo interior e atraí-lo para a busca de prazeres exteriores. O prazer pueril com as distrações de uma grande cidade viva e movimentada pouco afetava Beethoven, pois os impulsos de sua vontade eram fortes o suficiente para que ele pudesse encontrar a menor satisfação nessa atividade diversificada, mas superficial. Se tal atitude

alimentava sua tendência à solidão, coincidia também com sua necessidade de independência. Um instinto surpreendentemente seguro o guiou nessa direção, tornando-se o motivo principal das manifestações de seu caráter. Nenhum conhecimento racional teria podido orientá-lo com maior clareza do que esta imperiosa inclinação de seu instinto. O que levou à consciência de Spinoza a decisão de ganhar a vida polindo vidros de ótica, o que deu a nosso Schopenhauer a preocupação de guardar intacto seu pequeno patrimônio – determinando toda sua vida exterior, assim como traços inexplicáveis de seu caráter – foi a noção de que a sinceridade de toda pesquisa filosófica é seriamente posta em perigo pela dependência da necessidade de ganhar a vida com trabalhos científicos: o mesmo determinou em Beethoven sua atitude desafiadora em relação ao mundo, sua propensão à solidão, suas inclinações quase rudes que se traduziram na escolha de seu modo de viver.

Na verdade, Beethoven também precisava ganhar a vida com o rendimento de seus trabalhos musicais. Mas se nada o estimulava a assegurar sua existência com um conforto aprazível, também não se sentia coagido a elaborar trabalhos rápidos e superficiais ou a fazer concessões a um gosto que só se alcança por meio do que é agradável. Quanto mais perdia contato com o mundo exterior, tanto mais puro era o olhar dirigido a seu mundo interior. Quanto mais confiante sentia-se na gestão de sua riqueza interior, mais conscientemente colocava suas exigências ao mundo exterior, solicitando a seus protetores que não pagassem mais pelos seus trabalhos, mas cuidassem para que ele pudesse, despreocupado com o mundo, trabalhar para si. E de fato aconteceu, pela primeira vez na vida de um músico, que algumas pessoas benevolentes, de alta posição, estivessem dispostas a assegurar a independência econômica que ele reivindicara.³² Em um momento semelhante de crise em sua vida, Mozart, chegando muito cedo a um estado de esgotamento, acabou sucumbindo. Esse grande benefício conferido a Beethoven, mesmo que ele não o tenha recebido de forma integral e ininterrupta, foi a base da peculiar harmonia que, apesar de estranhamente estruturada, se expressou na vida do mestre. Ele se sentia como um vencedor e sabia que não poderia pertencer ao mundo senão como homem livre.³³ O mundo teve de aceitá-lo como ele era. Tratou como um déspota seus protetores da alta nobreza, que nada conseguiam obter dele senão o que estava disposto, no momento oportuno, a conceder.

Mas ele nunca e nada desejava a não ser o que sempre o ocupava inteiramente: o jogo do mágico com as figuras de seu mundo interior. Pois agora o mundo exterior desaparecera completamente para ele, não porque uma cegueira tivesse lhe roubado o espetáculo, mas porque a *surdez* afastara, enfim, o

mundo de seu ouvido. O ouvido era o único órgão através do qual o mundo ainda o alcançava e perturbava: para seus olhos o mundo estava morto há muito tempo. O que *via* o sonhador encantado quando caminhava pelo burburinho colorido das ruas de Viena com os olhos abertos e fixos, animados unicamente pelo despertar de seu mundo sonoro interior? O surgimento e desenvolvimento de sua surdez causaram-lhe um terrível sofrimento e o predispuseram a uma profunda melancolia; mas quando a surdez tornou-se completa, com a perda da capacidade de escutar as execuções musicais, não se ouviu nenhuma queixa de sua parte; somente a relação com as pessoas tornou-se muito difícil para ele, que em si não se sentia atraído por ela, evitando-a a partir de então enfaticamente.

Um músico que ensurdece! É possível imaginar um pintor que ficasse cego?

Mas conhecemos o *vidente* que fica cego. Tirésias, para o qual o mundo da aparência se fechou, e que começa a perceber com seu olho interior o fundo de toda aparência – a ele se assemelha agora o músico que ensurdeceu, o qual, não podendo mais ser perturbado pelos ruídos da vida, ouve somente as harmonias de seu interior, e é unicamente de sua profundidade que ele fala a um mundo que nada mais tem a lhe dizer. Eis agora o gênio livre de tudo que é exterior a si, inteiramente em casa, consigo e em si. Quem outrora viu Beethoven com os olhos de Tirésias, que maravilha deve ter descoberto: um mundo caminhando entre os homens – o em si do mundo como um homem caminhando!

E agora o olhar do músico se iluminou interiormente. Agora, ele lançou o seu olhar também sobre a aparência que, iluminada por sua luz interior, em um maravilhoso reflexo se comunica de novo com o seu íntimo. Agora, é a essência das coisas que lhe fala e que lhe é revelada na calma luz da beleza. Agora compreende a floresta, o riacho, os prados, o céu azul, a multidão alegre, o casal apaixonado, o canto dos pássaros, o movimento das nuvens, o bramido da tempestade, o enlevo da paz terna e bem-aventurada. E tudo o que ele vê e dá forma é atravessado por essa maravilhosa serenidade que a música adquire somente a partir dele. Até mesmo o lamento, tão intimamente próprio a toda sonoridade, se atenua em um sorriso: o mundo reconquista a inocência da criança. “Hoje estarás comigo no paraíso” – quem não ouviu essa palavra do Redentor ao escutar a Sinfonia *Pastoral*?³⁴

Agora aumenta essa força que dá forma ao insondável, ao nunca visto, ao nunca experimentado, convertendo-os na experiência mais imediata, da mais clara inteligibilidade. A alegria de exercer essa força transforma-se em humor: toda a dor da existência desaparece diante do prazer extraordinário com esse jogo; o criador do mundo, Brahma, ri de si mesmo ao reconhecer sua própria ilusão; a inocência restaurada joga e graceja com o aguilhão de seu pecado

reparado, a consciência agora livre zomba do tormento que sofreu.

Jamais uma arte havia criado algo tão sereno quanto essas sinfonias em lá maior e em fá maior, como todas as obras do mestre que lhe são intimamente aparentadas, provenientes dessa época divina de sua completa surdez. A impressão sobre o ouvinte é, justamente, a de uma libertação de todo pecado, como o efeito que se segue ao sentimento do paraíso perdido com o qual retornamos de novo ao mundo do fenômeno. Assim, essas obras maravilhosas exaltam a contrição e o arrependimento no sentido mais profundo de uma revelação divina.

Só se pode evocar aqui o conceito estético do *sublime* – pois justamente a impressão de serenidade vai além de toda satisfação com a beleza. Toda a obstinação da razão orgulhosa de seu conhecimento converte-se imediatamente no encanto que domina toda nossa natureza; o conhecimento afasta-se com a confissão de seu erro e experimentamos a imensa alegria dessa confissão no fundo de nossa alma, mesmo que de modo solene a expressão fascinada dos ouvintes revele espanto diante da impotência de nossa visão e pensamento face ao mais verdadeiro de todos os mundos.

O que da essência humana do gênio que prescinde do mundo poderia ainda restar para a consideração do mundo? O que o olhar do homem habituado com o mundo poderia ainda nele perceber quando o observava? Decerto, nada além de mal-entendidos, assim como o próprio Beethoven relacionou-se com esse mundo somente através de mal-entendidos, diante dos quais ele, em virtude de sua generosidade ingênua, encontrava-se em contínua contradição consigo próprio, contradição que só podia de novo alcançar um acordo harmonioso no solo mais sublime da arte. Pois, à medida que sua razão tentava apreender o mundo, sua alma sentia-se tranquilizada antes de tudo pela visão otimista que caracterizava as exaltadas tendências humanitárias do século anterior, no qual se formara, unidas em torno dos princípios universais do mundo religioso-burguês. Toda a dúvida oportuna que surgia das experiências de vida contra a veracidade de tal doutrina era combatida por ele a partir da ostensiva demonstração de máximas religiosas. Seu íntimo lhe dizia: o amor é Deus. E ele então decretava: Deus é o amor. Somente os poetas que estavam ligados enfaticamente a tais dogmas recebiam sua aprovação; *Fausto* sempre o fascinou fortemente, mas sentia uma admiração especial por Klopstock³⁵ e por muitos pregadores humanistas superficiais. Sua moral era de tipo severo, estritamente burguesa; qualquer estado de espírito frívolo o enfurecia. Decerto, ele não demonstrava, ao mais atento círculo, o menor traço de liberalidade e, apesar das efusivas fantasias de Bettina sobre Beethoven, Goethe deve ter tido em suas conversas com ele

motivo de inquietação.³⁶ Mas, sem a menor necessidade de luxo, moderado, preservando cuidadosamente seus rendimentos, o que o levava quase à avareza, Beethoven expressava em tais traços, como também em sua rigorosa moralidade religiosa, o mais seguro instinto, em cuja força ele se apoiou para conservar contra a influência opressiva do mundo o que tinha de mais nobre: a liberdade de seu gênio.

Viveu em Viena e conhecia apenas Viena: isso diz o bastante.

Os austríacos, que depois de terem extirpado qualquer vestígio do protestantismo alemão foram educados na escola dos jesuítas romanos, haviam perdido até mesmo o sotaque próprio de sua língua que, como os nomes clássicos do mundo antigo, era pronunciada de forma mista, não alemã. O espírito alemão, o caráter e os costumes alemães lhes eram explicados por meio de manuais de origem espanhola e italiana; tendo como base uma história falsificada, uma ciência falsificada e uma religião falsificada, uma população disposta por natureza à alegria e ao prazer foi levada a um ceticismo que, visto que toda a adesão ao verdadeiro, autêntico e livre devia ser desacreditada, só podia manifestar-se sob a forma de uma completa frivolidade.

Foi o mesmo espírito que conferiu à única arte cultivada na Áustria, a música, aquela forma de desenvolvimento e, na verdade, aquela tendência aviltante sobre a qual nos pronunciamos anteriormente. Vimos como Beethoven, através da poderosa disposição de sua natureza, manteve-se distante de tal tendência, assim como podemos agora constatar que a mesma força agiu poderosamente para afastar qualquer tendência frívola de vida ou pensamento. Batizado e educado na religião católica, Beethoven viveu inteiramente, de acordo com essa mentalidade, o espírito do protestantismo alemão. E este o guiou também como artista, indicando-lhe o caminho no qual devia encontrar o único companheiro de sua arte, que tratava com veneração, acolhendo-o como revelação do mais profundo segredo de sua própria natureza. Se Haydn foi seu mestre na juventude, foi o grande Sebastian Bach que se tornou seu guia, na maturidade, para o desdobramento poderoso de sua vida artística.

A obra maravilhosa de Bach tornou-se sua bíblia; ao lê-la, esquecia o mundo dos sons que já não podia escutar. Nela encontrara a chave do enigma de seu sonho mais profundo, o símbolo eterno que o pobre *Kantor* de Leipzig deixara escrito para um mundo novo e diferente.³⁷ Foram as mesmas linhas entrelaçadas e enigmáticas, os mesmos signos estranhamente emaranhados que revelaram ao grande Albrecht Dürer o segredo do mundo iluminado pela luz e suas formas, o livro mágico do necromante que faz brilhar a luz do macrocosmo sobre o microcosmo. O que só o olhar do espírito alemão podia ver, o que só o *seu*

ouvido podia escutar, o que o impulsionava do fundo de sua percepção a um protesto irresistível contra o que lhe era imposto do exterior, foi o que Beethoven leu clara e nitidamente em seu santíssimo livro – tornando-se ele próprio um santo.

Mas como deveria esse santo comportar-se, na vida, diante de sua própria santidade, se em sua inspiração era levado a “expressar a mais profunda sabedoria em uma linguagem que sua razão não compreendia”?³⁸ Não deveria sua relação com o mundo expressar o estado daquele que desperta de um profundo sono e se esforça penosamente em recordar o sonho arrebatador vindo do mais íntimo de si próprio? Podemos supor um estado semelhante no santo religioso que, impelido pelas necessidades inevitáveis da vida, acaba voltando a se dedicar, em certa medida, às atividades da vida comum; mas se este santo reconhece claramente nas tribulações da vida a penitência para uma existência de pecados e compreende a paciente capacidade de suportá-las, até mesmo com entusiasmo, como o meio de salvação, o santo vidente não concebe o sentido da penitência senão como um tormento e expia com seu sofrimento o pecado de existir. O erro do otimista, em contrapartida, tem agora como consequência a intensificação de seu sofrimento e de sua sensibilidade. Qualquer ato de insensibilidade com o qual se depara, qualquer sinal de egoísmo e de dureza que ele volta sempre a observar o revoltam como uma corrupção incompreensível da bondade original do homem, arraigada em sua concepção como uma crença religiosa. Assim, do paraíso de sua harmonia interior ele volta sempre a cair no inferno da existência terrivelmente discordante, e somente como artista pode, finalmente, resolvê-la de modo harmônico.

Se quiséssemos apresentar a imagem de um dia na vida de nosso santo, uma de suas maravilhosas peças musicais poderia nos oferecer a melhor representação; mas, para não nos equivocarmos, devemos seguir o procedimento adotado ao relacionarmos o fenômeno do sonho com a gênese da música como arte, ou seja, o de partir de uma analogia, sem identificar diretamente um com o outro. Assim escolho, para ilustrar um autêntico dia beethoveniano, em seus processos mais interiores, o grande Quarteto em dó sustenido menor. Se estivéssemos escutando a peça, essa experiência seria quase impossível, pois, ao ouvi-la, nos sentiríamos forçados a abandonar qualquer comparação precisa e só perceberíamos a revelação direta que nos vem de um outro mundo. Entretanto, tal experiência se torna possível, até certo ponto, se nos limitarmos a despertar em nós a lembrança desse poema musical. Mas, nesse caso, devo deixar inteiramente à imaginação do leitor a tarefa de dar vida à imagem em cada um de seus traços, e para auxiliá-lo apresentarei, apenas, um esquema bastante geral.³⁹

O longo adágio da introdução, talvez o mais melancólico já traduzido em sons, me parece poder indicar o despertar na manhã do dia “em cujo longo transcurso nenhum desejo deve ser realizado, nenhum desejo”.⁴⁰ Mas, ao mesmo tempo, ele é um ato de contrição, uma comunhão com Deus na crença do Bem eterno. O olhar voltado para o interior percebe a aparição consoladora que só ele pode reconhecer (*Allegro 6/8*), na qual o desejo converte-se em um melancólico e doce jogo consigo próprio: a imagem de sonho mais íntima desperta a mais terna das lembranças. É como se o mestre (no curto *Allegro moderato* de transição), consciente de sua arte, preparasse sua obra de magia; emprega agora a força intensificada dessa magia que lhe é própria (*Andante 2/4*) para edificar uma graciosa figura e extasiar-se incansavelmente diante desse bem-aventurado testemunho da mais íntima inocência em sempre novas, inauditas transformações através das refrações da luz eterna que sobre ela deixa incidir. Acreditamos, então, vê-lo, tomado por uma profunda felicidade, dirigir um olhar indescritivelmente alegre para o mundo exterior (*Presto 2/2*): o mundo está de novo diante dele, como na Sinfonia *Pastoral*. Tudo é iluminado por sua felicidade interior; é como se escutasse os próprios sons dos fenômenos que, ora flutuantes, ora compactos, se movessem diante dele em uma dança ritmada. Ele olha para a vida e parece (*Poco adagio 3/4*) perguntar a si como poderia tocar uma música para que a vida dançasse; segue-se uma breve, mas obscura meditação, como se mergulhasse no mais profundo sonho de sua alma. Um olhar lhe mostra, novamente, o íntimo do mundo; ele desperta e dedilha, então, em suas cordas um motivo de dança como o mundo jamais escutou (*Allegro finale*). É a dança do próprio mundo: prazer selvagem, lamento de dor, êxtase de amor, supremo enlevo, desamparo, furor, volúpia e sofrimento; tudo brilha como os relâmpagos, troveja como as tempestades; o extraordinário músico, que tudo subjuga e encanta, orgulhoso e seguro, tudo conduz do redemoinho ao turbilhão e ao abismo. Ele sorri para si mesmo, pois toda essa magia era somente um jogo. A noite o chama agora. Seu dia está terminando.

Não é possível tecer qualquer consideração a respeito do homem Beethoven, sem de novo recorrer ao maravilhoso músico Beethoven.

Vimos como a tendência instintiva de sua vida coincide com a tendência de emancipar a sua arte; como ele próprio jamais esteve a serviço do luxo, assim deveria também sua música estar livre de todos os traços de sujeição a um gosto frívolo. Até que ponto, além disso, sua crença religiosa otimista ia lado a lado com a tendência instintiva de ampliar a esfera de sua arte é o que nos mostra, com sublime ingenuidade, a Sinfonia n.9, coral, cuja gênese devemos examinar agora com maiores detalhes, a fim de elucidar a fantástica coesão das tendências

fundamentais da natureza de nosso santo.

O mesmo impulso que levou o conhecimento racional de Beethoven a criar para si o homem *bom*, também o guiou na produção da *melodia* desse homem bom. Ele quer restituir à melodia a mais pura inocência que esta havia perdido nas mãos dos músicos de arte. Pense-se na melodia italiana de ópera do século passado e se verá como esse fantasma sonoro, estranho e frívolo, estava sujeito à moda e às suas finalidades; foi através da moda e de seus usos que a música foi rebaixada a tal ponto que o gosto ávido sempre exigia dela novidades, pois considerava que a melodia de ontem não era mais para ser ouvida hoje. Mas nossa música instrumental vivia, antes de tudo, dessa melodia que estava, como já comentado, a serviço de uma vida social inteiramente desprovida de nobreza.

Foi Haydn, justamente, o primeiro a recorrer ao motivo vivo e agradável da dança popular e foi buscá-lo muitas vezes, como se sabe, nas danças camponesas húngaras que lhe eram mais próximas; ele permaneceu, nesse caso, em um ambiente inferior, fortemente marcado por um estreito caráter local. Mas de que ambiente deveria provir essa melodia da natureza para adquirir um caráter mais nobre, um caráter de eternidade? Porque tais danças camponesas de Haydn agradavam muito mais como uma curiosidade picante do que como um tipo puramente humano de arte, destinado a todos os tempos. Seria impossível, entretanto, encontrar tal melodia nas esferas superiores de nossa sociedade, visto que aí reina justamente a melodia branda, florida, que abriga todo o vício, do cantor de ópera e do dançarino de balé. Beethoven também seguiu o caminho de Haydn; porém, não utilizou a melodia das danças populares para distrair o banquete dos príncipes, tocando-a antes, em um sentido ideal, para o próprio povo. Ora era uma canção popular da Escócia, ora da Rússia, ora um antigo tema da França, na qual reconhecia a inocente nobreza com a qual sonhava e que desejava homenagear com toda sua arte. Mas foi com uma dança camponesa da Hungria (no último movimento de sua Sinfonia em lá maior⁴¹) que ele tocou para toda a natureza. E se alguém pudesse vê-la dançar ao som dessa música, acreditaria ver nascer um novo planeta diante de seus olhos em um imenso turbilhão.

Era, porém, necessário encontrar o tipo original da inocência, o “ bom homem” ideal em que acreditava para juntá-lo a seu “Deus é amor”. Quase podemos reconhecer o mestre seguindo esses vestígios em sua Sinfonia *Heroica* – o tema excepcionalmente simples do último movimento, que ele utilizou também em outra composição, parecia-lhe servir como estrutura básica para seus fins; mas a melodia encantadora que ele construiu a partir de tal estrutura, embora desenvolvida e ampliada de modo original, está ainda muito ligada ao

*cantabile*⁴² sentimental de Mozart para que se possa considerá-la uma conquista no sentido usual. Aquele vestígio aparece mais claramente no final jubiloso da Sinfonia em dó menor⁴³, no qual a simples melodia de marcha, movendo-se quase exclusivamente na tônica e na dominante, na escala natural dos cornos e trompetes, seduz principalmente por sua grande ingenuidade, enquanto a sinfonia anterior parece agora apenas prepará-la, de modo vibrante, de maneira semelhante às nuvens agitadas ora pela tempestade, ora pelo sopro delicado do vento de onde irrompesse o sol com poderosos raios.

Ao mesmo tempo (e essa digressão é de grande importância para nosso estudo) a Sinfonia em dó menor nos atrai como uma das raras composições do mestre em que a paixão dolorosamente expressada, a nota fundamental da parte inicial, eleva-se gradualmente do consolo, da exaltação, até a explosão de uma alegria em que há certeza de vitória. Aqui o *pathos* lírico quase penetra o terreno de uma arte dramática ideal em sentido mais determinado e, embora possa parecer que nesse caminho a concepção musical é perturbada em sua pureza – pois é instigada e atraída por representações que parecem inteiramente estranhas ao espírito da música –, por outro lado não se pode deixar de reconhecer que o mestre não foi, nesse caso, de forma alguma, guiado por uma especulação estética equivocada, mas unicamente por um instinto que brotou do terreno mais próprio à música, um instinto inteiramente ideal. Esse instinto coincide, como mostramos no início da última análise, com o esforço de salvar, ou talvez de recuperar para a consciência, a crença na bondade original da natureza humana contra todas as objeções da experiência de vida voltadas para a mera aparência. Tais concepções do mestre, quase sempre brotadas do espírito da mais sublime serenidade, pertencem, sobretudo, como já vimos, ao período daquele abençoado isolamento que, desde o momento de sua surdez completa, parece tê-lo afastado totalmente do mundo do sofrimento. Apesar do tom doloroso que reaparece em algumas das mais importantes composições de Beethoven, talvez não seja preciso levantar a hipótese de diminuição daquela serenidade interior, pois certamente seria um erro acreditar que o artista pode criar, em geral, de outro modo que não em estado de profunda serenidade interior da alma. Pois, o estado de alma que se expressa na concepção deve pertencer a própria ideia do mundo que o artista apreende e torna sensível na obra de arte. Mas como já admitimos, claramente, que é na música que a própria ideia do mundo se revela, assim o músico inspirado está, ele mesmo, contido nessa ideia, e o que ele expressa não é sua visão do mundo, mas o próprio mundo no qual se alternam sofrimento e alegria, felicidade e dor. Também a dúvida consciente do homem Beethoven estava contida nesse mundo; é, portanto, diretamente que ela fala, e não como objeto de sua reflexão, quando dá ao mundo uma tal forma, como em sua

Sinfonia n.9, que nos mostra, no primeiro movimento, a ideia do mundo sob a luz mais terrível. Mas, por outro lado, não se pode negar que domina, nessa obra, justamente a vontade ponderada e ordenadora de seu criador; sentimos sua expressão imediata quando, do frenesi de desespero que renasce sempre de novo após cada calmaria, ele responde, como o homem que grita de angústia ao despertar de um sonho terrível, com aquela palavra real cujo sentido ideal só pode ser: “e, *no entanto*, o homem é bom!”

Sempre foi um motivo de escândalo não apenas para os críticos, mas para o sentimento ingênuo ver subitamente o mestre deixar, por assim dizer, o domínio da música, como se saísse do círculo mágico por ele mesmo criado, para recorrer a uma faculdade de representação completamente diversa da concepção musical.⁴⁴ Na verdade, esse processo artístico singular assemelha-se ao súbito despertar de um sonho; porém sentimos, ao mesmo tempo, o efeito benéfico desse despertar sobre um homem que vivencia em seu sonho a mais extrema angústia, pois jamais um músico nos tinha feito vivenciar com tanto horror o tormento infinito do mundo. Foi, de fato, num salto de desespero que o mestre divinamente ingênuo, possuído de seu encanto mágico, entrou em um mundo novo de luz em cujo solo florescia, em sua pura inocência, divina e doce, a melodia humana há tanto procurada.

Pois mesmo que a vontade ordenadora, à qual nos referimos há pouco, o conduza a essa melodia, o mestre não deixa de abarcar, na música, a ideia do mundo; na verdade não é o sentido da palavra o que nos seduz na voz humana, mas o próprio caráter dessa voz humana. Já não são os pensamentos contidos nos versos de Schiller que agora nos ocupam, mas a sonoridade familiar do canto coral que nos leva a cantar junto e a querer participar, como comunidade, desse serviço divino ideal, como acontecia nas grandes paixões de Bach no momento da entrada do coro. É evidente que, no que diz respeito à melodia principal, as palavras de Schiller foram colocadas sob a música de um modo insuficiente e com pouca destreza; pois em si mesma e acompanhada apenas por instrumentos, essa melodia desenvolveu-se, pela primeira vez, diante de nós em toda sua extensão e encheu-nos de uma indescritível emoção de alegria como se entrássemos no paraíso.⁴⁵

A mais suprema das artes nunca produzira algo artisticamente mais simples do que essa melodia, cuja inocência infantil, quando escutamos o tema em um sussurro contínuo do contrabaixo da orquestra de corda em uníssono, provoca em nós um tremor sagrado. Ela torna-se agora o *Cantus firmus*, o coral da nova comunidade, em torno do qual, como no coral de igreja de Bach, as vozes harmônicas, à medida que entram, reúnem-se em contraponto: nada se compara

à doce intensidade pela qual cada nova voz que entra dá vida a essa melodia originária, da mais pura inocência, até que cada adorno, cada resplendor da emoção intensificada vão unir-se a ela e junto dela, como o mundo que respira em torno de um dogma enfim revelado do mais puro amor.

Se examinarmos o avanço que, do ponto de vista da história da arte, a música alcançou com Beethoven, podemos atribuir decididamente a ele a conquista de uma faculdade que anteriormente fora negada à música: foi em virtude de tal aquisição, que vai muito além da região do belo estético e penetra na esfera do inteiramente sublime, que ela se libertou de toda limitação das formas tradicionais ou convencionais, ao penetrar e dar vida a essas formas, com toda plenitude, a partir do mais íntimo espírito da música. Essa conquista mostra-se, de imediato, a cada espírito humano através do caráter dado por Beethoven à forma principal de toda música, à *melodia*, pela qual é reconquistada agora a mais elevada simplicidade da natureza, a fonte na qual a melodia se renova a cada necessidade e em todos os tempos, nutrindo-se da mais elevada e da mais rica diversidade. E isso deve ser resumido em uma noção compreensível por todos: a melodia foi emancipada por Beethoven da influência da moda e do gosto efêmero para ser elevada ao tipo eternamente válido, puramente humano. A música de Beethoven será compreendida em todos os tempos, ao passo que a música de seus antecessores só nos será compreensível, em sua maior parte, por intermédio de uma reflexão sobre a história da arte.

Mas é possível identificar, ainda, um outro progresso, de importância decisiva, no caminho em que Beethoven alcançou esse enobrecimento da melodia: a significação nova que hoje a *música vocal* adquire em suas relações com a música instrumental pura.

Essa significação era, até então, desconhecida para a forma mista de música vocal e instrumental, e esta forma mista, que só era encontrada nas composições sacras, pode ser considerada, sem hesitação, uma música vocal deteriorada, na medida em que a orquestra é empregada apenas como reforço ou acompanhamento das vozes do cântico. As grandes composições sacras de Bach só podem ser compreendidas através do canto coral, sendo que este era tratado já com a liberdade e a mobilidade de uma orquestra instrumental, o que sugeria, naturalmente, a introdução da orquestra para fortalecê-lo e apoiá-lo. Encontramos, paralelamente ao gradual declínio da música sacra, a mistura do canto italiano de ópera com acompanhamento de orquestra segundo preferências que variavam conforme a época. Estava reservado ao gênio de Beethoven tratar o complexo artístico que se formava a partir dessa mistura unicamente no sentido de uma orquestra com possibilidades intensificadas. Na grande *Missa*

solemnis temos, diante de nós, uma pura obra sinfônica do mais genuíno espírito beethoveniano.⁴⁶ As vozes do cântico são tratadas, inteiramente, como instrumentos humanos, no sentido em que Schopenhauer, muito acertadamente, pretendeu ter-lhes atribuído; nessas grandes composições sacras, o texto que subjaz ao canto não é compreendido por nós segundo seu significado conceitual, mas serve, no sentido da obra de arte musical, unicamente como material para o coro de vozes, e só não se comporta de modo perturbador para nossa sensação determinada musicalmente porque não suscita em nós, de forma alguma, representações racionais, mas nos comove, por seu caráter religioso, com fórmulas de fé bem conhecidas e simbólicas.

A constatação de que a música nada perde de seu caráter quando serve de suporte a textos muito diferentes mostra-nos, por outro lado, o caráter inteiramente ilusório da relação entre a música e a *poesia* – pois, quando se canta juntamente com uma música, o que apreendemos não é o pensamento poético, que especialmente nos cantos corais não é perceptível de forma articulada, mas, quando muito, o que esse pensamento despertou no músico, como algo musical ou que pode se tornar música.⁴⁷ Uma união da música e da poesia deve, por conseguinte, resultar em uma tal posição subordinada desta última que nos surpreendemos ao ver como também nossos grandes poetas alemães sempre voltaram a se ocupar e a até mesmo a tentar resolver o problema da união dessas duas artes. Eles foram, evidentemente, instigados pelo efeito da música na ópera; e, de fato, este parecia ser o único campo no qual era possível uma solução para o problema. As expectativas de nossos poetas ligavam-se, de um lado, à exatidão formal da estrutura da música, de outro, a seu efeito profundamente vivo e acolhedor, permanecendo evidente que a única possibilidade que vislumbravam era a de se servir dos aparentemente poderosos recursos musicais para darem à intenção poética uma expressão mais precisa, profunda e penetrante. Talvez pensassem que a música lhes prestaria de bom grado esse serviço, se colocassem à sua disposição em vez de um tema ou de um texto trivial de ópera uma concepção poética elaborada com seriedade. O que talvez os impedisse de realizar uma séria tentativa nesse sentido era o receio obscuro, porém legítimo, de que a poesia, como tal, em sua atuação conjunta com a música, não fosse em geral despertar muita atenção. Pensando mais cuidadosamente, eles não deviam ignorar o fato de que na ópera, além da música, o que prende a atenção é a ação cênica e não o pensamento poético que a explica; que em particular a ópera dirige para si, alternadamente, o *escutar algo* ou *olhar para*. Que nenhuma dessas faculdades receptivas possa encontrar uma perfeita satisfação estética resulta do fato de que a música de ópera, como foi dito anteriormente, não pode nos conduzir e harmonizar com aquele estado de recolhimento – o único

apropriado à música – no qual a força da visão fica tão enfraquecida [*deponenziert*] que os olhos não veem mais os objetos com a intensidade habitual; nesse caso, ao contrário, devemos considerar que somos tocados pela música de forma superficial, que somos mais excitados do que preenchidos por ela, somos levados a *ver* algo, – mas, de forma alguma, a *pensar*; pois somos inteiramente privados da capacidade de pensamento em virtude desse desejo antagônico de entretenimento, de uma distração que, por razões profundas, luta contra o tédio.

A partir das considerações anteriores foi possível nos aproximarmos suficientemente da natureza particular de Beethoven para compreender, de imediato, a atitude do mestre em relação à *ópera*, o fato de se recusar, da forma mais categórica, a compor um texto de ópera de tendência frívola. Fazer música para balé, procissões, fogos de artifício, voluptuosas intrigas amorosas, era algo que ele procurava afastar de si, com horror. Sua música deveria poder impregnar o todo de uma ação com nobreza e paixão. Que poeta seria capaz de lhe estender a mão? Uma única tentativa neste sentido o colocou em contato com uma situação dramática que, ao menos, nada tinha daquela frivolidade que ele detestava e que, além disso, ao enaltecer a fidelidade feminina, correspondia bem ao dogma humanitário que o guiava. E, no entanto, esse tema de ópera continha tantos elementos estranhos à música e inassimiláveis que, de fato, somente a partir da grande abertura *Leonore* tornou-se realmente claro como o drama teria sido compreendido por Beethoven.⁴⁸ Quem poderá escutar essa peça arrebatadora sem ser tomado pela convicção de que a música encerra em si o *drama* mais completo? Que outra coisa será a ação dramática do texto, na ópera *Leonore [Fidélío]*, senão um aviltamento quase repulsivo do drama vivido na abertura, algo como um enfadonho comentário de Gervinus de uma cena de Shakespeare?⁴⁹

Mas essa impressão que se impõe ao sentimento de cada um pode tornar-se perfeitamente clara a nosso conhecimento, se retomarmos a explanação filosófica da própria música.

A música, que não representa as ideias contidas no mundo dos fenômenos, mas, ao contrário, é ela mesma uma ideia do mundo, e uma ideia da maior amplitude, compreende naturalmente em si o drama, enquanto esse, por sua vez, expressa a única ideia do mundo adequada à música. O drama ultrapassa os limites da arte poética do mesmo modo que a música ultrapassa os limites de todas as demais artes, particularmente os das artes plásticas, pelo fato de seu efeito residir unicamente no domínio do sublime. Assim como o drama não descreve os caracteres humanos, mas faz com que eles se representem a si

mesmos, diretamente, também a música nos apresenta em seus motivos o caráter de todos os fenômenos do mundo segundo seu em si, seu núcleo mais íntimo. O movimento, formação e transformação desses motivos não são apenas aparentados e análogos ao drama, mas o próprio drama e a ideia nele contida só podem ser compreendidos com perfeita clareza por meio daqueles motivos da música que se movimentam, se formam e se transformam. Não estaremos, pois, errados, se reconhecermos na música o que torna o homem a priori capaz de dar forma ao drama em geral. Assim como construímos o mundo dos fenômenos através do emprego das leis do espaço e do tempo, prefiguradas de modo a priori em nosso cérebro, assim essa representação consciente da ideia do mundo no drama seria, por sua vez, prefigurada nas leis internas da música, leis estas que se impõem tão inconscientemente ao dramaturgo quanto as leis da causalidade para a a percepção do mundo dos fenômenos.

Foi o pressentimento desse fato que ocorreu a nossos grandes poetas alemães; e talvez tenham, ao mesmo tempo, indicado em tal pressentimento a razão secreta do que, apesar de tantas hipóteses, permanecia inexplicável em Shakespeare. Esse extraordinário dramaturgo não podia realmente ser compreendido a partir de analogias com qualquer outro poeta, razão pela qual qualquer juízo estético a seu respeito continuou sem fundamento. Seus dramas aparecem como uma reprodução tão imediata do mundo que a intervenção da arte na representação da ideia não é absolutamente perceptível, assim como não pode ser demonstrada por meio da crítica. Por essa razão, esses dramas foram admirados como produtos de um gênio sobre-humano e tornaram-se para nossos grandes poetas, de maneira semelhante às maravilhas da natureza, um objeto de estudo para a descoberta das leis de sua criação.

A primazia de Shakespeare em relação ao poeta propriamente dito aparece na extraordinária sinceridade de cada traço de sua representação, em sua expressão rude, como, por exemplo, quando o poeta, na cena da disputa entre Brutus e Cassius, em *Júlio César*, é claramente tratado como um tolo; quanto ao pretense “poeta” Shakespeare, não o encontramos senão no caráter mais íntimo dos personagens que, em seus dramas, se movem diante de nós. Assim, Shakespeare permaneceu acima de qualquer comparação até que o gênio alemão criou, na figura de Beethoven, um ser que apenas por meio de sua analogia podia ser compreendido. Se tomarmos a impressão de conjunto produzida pelo mundo complexo das figuras shakespearianas sobre nossa mais íntima sensação – com toda a extraordinária precisão de caracteres que ele contém e que nele se movimentam – e o compararmos ao conjunto semelhante de motivos beethovenianos em seu poder irresistível de penetração e precisão, veremos que

cada um desses mundos coincide completamente com o outro, de modo que, embora pareçam mover-se em esferas absolutamente diferentes, um está contido no outro.

Para esclarecer essa representação tomemos, como exemplo, a Abertura *Coriolano*,⁵⁰ na qual Beethoven compartilha com Shakespeare o mesmo tema. Concentremo-nos na lembrança da impressão produzida em nós pela figura de Coriolano no drama de Shakespeare e, de todos os detalhes da complexa ação, conservemos apenas o que mais nos impressionou em relação a esse personagem principal. Vemos então surgir, de toda essa confusão, a figura do altivo Coriolano em conflito com sua voz interior que, a partir de sua mãe, fala mais alto e de modo mais persuasivo a seu orgulho, e ressaltamos do desenvolvimento dramático apenas a vitória dessa voz sobre o orgulho, a quebra da altivez de uma natureza cuja força ultrapassa a medida comum. Beethoven escolhe, para seu drama, apenas esses dois motivos principais que, mais claramente do que qualquer representação conceitual, comunicam a nosso sentimento a essência mais íntima desses dois caracteres. Se seguirmos, agora, atentamente, o movimento que se desenvolve a partir da contraposição entre esses dois motivos, em estrito acordo com seu caráter musical, e se deixarmos agir sobre nós o detalhe puramente musical que abarca em si as gradações, encontros, afastamentos e crescendos de tais motivos, seguiremos, ao mesmo tempo, um drama que, na singularidade de sua expressão, contém tudo o que na obra do dramaturgo atraía nosso interesse sob a forma de uma ação complexa e da adição de personagens menos importantes. O que no drama era apresentado como ação imediata, quase vivenciada por nós, aqui apreendemos como o núcleo mais íntimo da ação; pois se no drama a ação era determinada pelos caracteres agindo como forças da natureza, aqui ela é definida pelos motivos do músico, idênticos, em sua essência mais íntima, aos motivos que agem sobre os caracteres. Mas se nesta esfera predominam *estas*, naquela esfera predominam *aquelas* leis da extensão e do movimento.

Se designarmos a música como a revelação da imagem mais íntima de sonho da essência do mundo, podemos considerar Shakespeare como um Beethoven que, desperto, continua sonhando. O que mantém separadas as duas esferas são as condições formais das leis da apercepção válidas para cada uma. A forma de arte mais perfeita deveria, por conseguinte, surgir a partir do ponto-limite em que fosse possível o encontro dessas leis. O que torna Shakespeare tão indefinível e incomparável são as formas do drama; essas formas, que ainda imprimiram às peças do grande Calderon uma frieza convencional, tornando-as obras de um artista em particular, foram por Shakespeare impregnadas de tanta

vida que nos parecem brotadas inteiramente da natureza – já não vemos, diante de nós, homens artificialmente criados, mas homens verdadeiros; em contrapartida, eles estão tão incrivelmente distantes de nós que devemos considerar um contato real tão impossível quanto se estivéssemos diante de aparições. Se também Beethoven em sua atitude em relação às leis formais de sua arte, e na ação libertadora em relação a elas, pode ser igualado a Shakespeare, talvez possamos caracterizar, do modo mais claro, o ponto-limite ou ponto de passagem entre as duas esferas mencionadas, tomando ainda uma vez nosso filósofo como guia e retomando o ponto principal de sua teoria hipotética do sonho: a explicação das aparições de espíritos.⁵¹

Não se trataria, aqui, de um esclarecimento metafísico, mas fisiológico do que chamamos de “segunda visão”. Na primeira parte de nossa exposição, vimos como o órgão do sonho funcionaria em uma parte do cérebro estimulada por impressões de um organismo mergulhado em profundo sono, ocupado com seus assuntos internos, do mesmo modo que a parte do cérebro, agora em completo repouso, voltada para o exterior e diretamente ligada aos órgãos do sentido, seria estimulada, em estado de vigília, por impressões recebidas do mundo exterior. A mensagem do sonho concebida graças a esse órgão interno só pode ser transmitida por um segundo sonho, imediatamente anterior ao despertar, que não é capaz de comunicar o verdadeiro conteúdo do primeiro senão em forma alegórica, visto que, nesse caso, no momento em que se prepara e, enfim, ocorre o inteiro despertar do cérebro para o exterior já se faz necessário aplicar as formas do conhecimento do mundo dos fenômenos segundo o espaço e o tempo e, por conseguinte, construir uma imagem que se assemelhe às experiências comuns da vida. Podemos comparar, então, a obra do músico à visão do sonâmbulo que se torna clarividente, à reprodução imediata do verdadeiro sonho, do sonho mais íntimo, por ele contemplado, que, no estado de suprema exaltação da clarividência, manifesta-se no exterior, e nessa manifestação encontraremos o caminho para o nascimento e formação do mundo dos sons. Prosseguindo em nossa analogia, acrescentemos agora ao fenômeno fisiológico da clarividência sonambúlica o da visão de espíritos, empregando, em nossa análise, mais uma vez, a explicação hipotética de Schopenhauer segundo a qual se trataria aqui de uma clarividência do cérebro em estado de vigília; esta se produziria em virtude de uma despotencialização da visão em estado de vigília, cujos olhos obscurecidos empregariam, agora, o impulso interior para entrar em contato com a consciência imediatamente anterior ao despertar com vistas a revelar, nitidamente, a figura contemplada no verdadeiro e mais íntimo sonho. Essa figura, projetada do interior para diante dos olhos, não pertence em absoluto ao mundo real dos fenômenos, mas vive, apesar disso, para o vidente com todos os

caracteres de um ser real. A projeção da imagem contemplada unicamente pela vontade interna diante dos olhos do indivíduo desperto – ato que a vontade só consegue realizar em casos extraordinários e raros – pode ser agora comparada à obra de Shakespeare; nela encontraremos o vidente e o encantador que faz aparecer, em virtude de sua intuição mais profunda, diante de seus olhos despertos e dos nossos, figuras humanas de todos os tempos que parecem viver realmente diante de nós.

Quando compreendermos essa analogia em todas as suas consequências, poderemos designar Beethoven, que comparamos ao sonâmbulo clarividente, como o substrato que faz agir o vidente Shakespeare: o que faz brotar as melodias de Beethoven projeta também as figuras do espírito de Shakespeare; e ambas irão se unir em um mesmo ser quando deixarmos que o músico penetre no mundo dos sons e, ao mesmo tempo, no mundo da luz. Isso aconteceria de um modo análogo ao processo fisiológico que, de um lado, é o fundamento da visão de espíritos e, de outro, produz a clarividência sonambúlica. Em ambos devemos supor que um estímulo interno penetra o cérebro, em um movimento inverso ao do estímulo externo em estado de vigília, ou seja, do interior para o exterior, onde encontra, enfim, os órgãos dos sentidos e os faz perceber exteriormente o que como objeto é projetado do interior. Confirmamos, agora, o fato incontestável de que a escuta profunda de uma música enfraquece a visão de uma tal maneira que os objetos não são mais percebidos com intensidade: este seria, por conseguinte, o estado suscitado pelo mundo mais íntimo do sonho que, enfraquecendo [*Depotenzierung*] a visão, tornaria possível a aparição da figura do espírito.

Se empregarmos essa explicação hipotética do processo fisiológico, que de outro modo permaneceria inexplicável, para esclarecer, em seus diferentes aspectos, o problema artístico com o qual nos defrontamos, chegaremos ao mesmo resultado. As figuras do espírito de Shakespeare, com o inteiro despertar do órgão interno da música, se transformariam em sons ou, ainda, os motivos de Beethoven inspirariam a visão enfraquecida [*depotenziert*] a perceber em toda sua clareza essas figuras que, assim materializadas, iriam se mover diante de nossos olhos que se tornaram clarividentes. Em ambos os casos, em si essencialmente idênticos, a força prodigiosa que se moveria de dentro para fora na formação de aparições, contra a ordem das leis da natureza, deve ter sido engendrada pela mais profunda tribulação. Essa tribulação seria, provavelmente, a mesma que no curso comum da vida provoca o grito de angústia do homem que, mergulhado em um profundo sono, desperta subitamente da visão de um sonho terrível. Mas aqui, nesse caso extraordinário, prodigioso, que dá forma à

vida do gênio da humanidade, a tribulação conduz a um mundo novo, do mais claro conhecimento e suprema capacidade, mundo este que só pode ser revelado no despertar.

Esse despertar de uma profunda tribulação foi vivenciado naquele notável salto da música instrumental para a música vocal que tanto chocou os críticos de arte⁵² e cuja explicação, desenvolvida na passagem em que tratamos da Sinfonia n.9 de Beethoven, suscitou esta longa pesquisa. O que aqui sentimos é uma superabundância, uma necessidade violenta de descarga para o exterior, comparável em tudo ao impulso que nos leva a despertar de um sonho profundamente angustiante; e o significativo para o gênio da arte da humanidade é que esse impulso produz um ato artístico pelo qual esse gênio recebe um novo poder – a capacidade de engendrar a suprema obra de arte.

A respeito dessa obra de arte pode-se apenas concluir que ela deve ser o *drama mais perfeito*, uma obra situada muito acima da arte poética propriamente dita. Devemos, pois, tendo reconhecido a identidade dos dramas shakespearianos e beethovenianos, admitir que tais dramas estão para a ópera como uma peça de Shakespeare está para um drama literário e uma sinfonia de Beethoven para a música de ópera.

O fato de Beethoven, em sua Sinfonia n.9, ter simplesmente voltado à forma da cantata coral com orquestra não deve nos induzir em erro ao avaliar o notável salto da música instrumental para a música vocal; já avaliamos, anteriormente, a significação dessa parte coral da sinfonia e reconhecemos que ela pertence ao terreno mais próprio da música: além do enobrecimento da melodia, ao qual havíamos nos referido, não há nada, quanto ao aspecto formal, que possa nos surpreender. É uma cantata com palavras, com a qual a música se relaciona da mesma forma que com qualquer outro texto cantado. Sabemos que não são os versos de um poeta, seja ele Goethe ou Schiller, que determinam a música: somente o *drama* possui tal poder – não o poema dramático, mas o drama que se movimenta realmente diante de nossos olhos, como a imagem correspondente e visível da música, no qual a palavra e o discurso pertencem somente à ação e não mais ao pensamento poético.

Não é, pois, a *obra* de Beethoven, mas o extraordinário ato artístico nela contido que devemos considerar o ponto alto do desenvolvimento de seu gênio, assim como afirmamos que a obra de arte que recebeu desse ato toda vida e toda forma deve apresentar, também, a mais perfeita forma artística, justamente aquela forma na qual, para o drama e, especialmente, para a música, todo caráter convencional deveria ser inteiramente suprimido. Esta seria, ao mesmo tempo, a única forma artística nova que corresponderia àquele espírito alemão

vigorosamente individualizado em nosso grande Beethoven, uma forma humana pura criada por ele, mas que lhe pertencia originalmente, e que até hoje falta ao mundo moderno quando comparado ao antigo.

AQUELE QUE SE DEIXAR CONVENCER pelos pontos de vista aqui apresentados acerca da música de Beethoven será certamente acusado de fantasioso e extravagante; e essa censura não lhe será feita unicamente por nossos músicos atuais, cultos e incultos, que em grande parte só experimentaram a visão de sonho da música, segundo nossa concepção, sob a forma que Bottom a teve em *Sonho de uma noite de verão*.⁵³ A censura virá, também, de nossos poetas literários e dos próprios artistas plásticos, na medida em que estes só se preocupam, em geral, com questões que parecem escapar totalmente de seu domínio. Mas é preciso estar convencido de que se deve aceitar com paciência essa censura, mesmo se ela for feita em tom de desprezo, de modo ofensivo e com a clara intenção de nos desconsiderar; pois essa atitude deixa claro que são incapazes de apreender o que nós conhecemos, e que, no melhor dos casos, chegam a perceber somente o necessário para justificar sua própria improdutividade: o fato de recuarem com horror diante desse conhecimento não deve ser para nós difícil de compreender.

Se examinarmos o caráter de nosso atual público literário e artístico, constataremos uma transformação curiosa que ocorreu no período aproximado de uma geração. Aqui todos parecem ter não apenas a expectativa, mas, em certo sentido, a certeza de que o grande período do renascimento alemão, com Goethe e Schiller, começa a ser visto com desdém, ainda que moderado. Essa situação era bastante diferente na geração anterior: o caráter de nossa época era tido, com toda franqueza, como essencialmente crítico; o espírito da época era caracterizado como um espírito “de papel”⁵⁴, e atribuía-se às artes plásticas, na combinação e utilização de tipos tradicionais, uma mera função reprodutora, certamente despida de toda originalidade. Devemos, porém, reconhecer que naquela época costumava-se ver com maior clareza e se exprimir mais lealmente do que nos dias de hoje. Assim, apesar da atitude de confiança de nossos literatos e educadores literários, empreendedores e demais artistas que lidam com o espírito público, poderíamos esperar melhor compreensão dos que partilham ainda hoje da opinião de outrora em nossa tentativa de apresentar, em sua luz própria, o significado incomparável que a música adquiriu para o desenvolvimento de nossa cultura. Tendo em vista essa meta, em vez de mergulharmos sem cessar no mundo interior, como fizemos em nossas

investigações anteriores, nos voltaremos para uma consideração do mundo exterior, no qual vivemos, sob a pressão do qual aquela essência íntima adquiriu a força, que agora lhe é própria, para reagir exteriormente.

A fim de não nos enredarmos na teia enganosa da história da cultura, tecida há longo tempo, assinalemos a seguir um traço característico do espírito público de nosso presente imediato.

Enquanto as tropas alemãs avançam vitoriosas em direção ao centro da civilização francesa, somos tomados, de súbito, pelo sentimento de vergonha diante de nossa dependência em relação àquela civilização, e tal sentimento se manifesta, publicamente, como um apelo para abandonar o uso de roupas feitas à moda parisiense. Ao sentimento patriótico tornou-se, por fim, escandaloso o que para o sentido estético de decoro da nação foi durante muito tempo não apenas tolerado sem nenhum protesto, mas desejado pelo espírito público até mesmo com ânsia e avidez. O que um olhar sobre nossa vida pública diria, de fato, a um desenhista? Forneceria, por um lado, apenas matéria para caricaturas em nossos jornais humorísticos, enquanto, por outro, nossos poetas continuariam, tranquilamente, a celebrar a “mulher alemã”. Achamos que sobre esse fenômeno, tão particularmente complicado, não devemos poupar nenhuma palavra de esclarecimento. Mas talvez esse fenômeno possa ser considerado como um mal passageiro: poderíamos esperar que o sangue de nossos filhos, irmãos e maridos – derramado em campos de batalha que, segundo o pensamento mais sublime do espírito alemão, foram os mais sangrentos da história – devesse, ao menos, corar as faces de nossas filhas, irmãs e esposas, e, de súbito, essa nobre tribulação despertasse nelas o orgulho de não se apresentarem a seus homens como caricaturas do tipo mais ridículo. Para a honra das mulheres alemãs gostaríamos, também, de acreditar que, quanto a esse aspecto, é um sentimento digno que as move; e, no entanto, todos devem ter sorriso diante do apelo de que as mulheres vestissem um novo traje. Quem não veria aqui apenas uma nova e inábil mascarada? Pois não é meramente fortuito que, em nossa vida pública, estejamos sob o domínio da moda, dado que também na história da civilização moderna os caprichos do gosto parisiense ditaram as leis da moda. Com efeito, o gosto francês, ou seja, o espírito de Paris e Versailles tem sido, há duzentos anos, o único fermento produtivo da formação europeia; enquanto o espírito de nenhuma outra nação era capaz de formar tipos artísticos, o espírito francês produzia, ao menos, as formas exteriores da sociedade e, até nossos dias, os trajes da moda.

Embora esses fenômenos pareçam agora indignos, correspondem de modo original ao espírito francês; eles o expressam tão definitivamente e o tornam tão

rapidamente reconhecível como os italianos da Renascença, os romanos, os gregos, os egípcios e os assírios expressaram seu espírito em seus tipos de arte; não há melhor demonstração do predomínio dos franceses na civilização atual do que o sentimento de ridículo que se apossa de nós diante da simples ideia de nos emancipar de sua moda. É preciso admitir que contrapor à moda francesa uma “moda alemã” seria totalmente absurdo, e, visto que nosso sentimento se revolta contra esse domínio, só nos resta reconhecer que caímos em uma verdadeira maldição, da qual somente um renascimento, infinito e profundo, poderia nos libertar. Seria necessária uma mudança fundamental em nosso ser para que o próprio *conceito de moda* perdesse todo o sentido e não fosse mais capaz de dar forma a nossa vida exterior.

Em que deveria consistir esse renascimento, isso só poderemos avaliar e, com toda prudência, chegar a conclusões após ter investigado as razões do profundo declínio do gosto artístico do público. Como o uso de analogias, no que diz respeito ao principal objeto de nosso estudo, nos levou com certa felicidade a conclusões difíceis de obter por outros meios, tentaremos, mais uma vez, nos dedicar a um campo de investigação aparentemente distante, mas a partir do qual esperamos, em todo caso, alcançar um ponto de vista mais completo sobre o caráter plástico de nossa vida pública.

Se quisermos imaginar um verdadeiro paraíso de produtividade do espírito humano devemos nos transportar para a época anterior à invenção da *escrita* e a seu registro no pergaminho ou no papel. Devemos admitir que então nasceu toda vida cultural que hoje se conserva apenas como objeto de reflexão ou de emprego conforme a fins. A *poesia* era apenas uma verdadeira invenção de mitos, isto é, de acontecimentos ideais, nos quais os diferentes caracteres da vida humana se refletiam com realidade objetiva, tal como as aparições imediatas de espíritos. Essa faculdade é própria a cada povo de origem nobre até o momento em que descobre o uso da escrita. A partir daí sua força poética diminui; a língua, que até então, segundo um desenvolvimento natural constante, adquiria uma forma viva, entra em um processo de cristalização e se paralisa; a poesia passa a ser a arte de embelezamento dos velhos mitos que já não podem ser inventados e termina por transformar-se em retórica e dialética. Imaginemos agora o salto da escrita para a arte de impressão de livros. Enquanto o chefe da família lia alto para seus convidados os preciosos manuscritos, agora cada um lê, em silêncio, para si mesmo, o livro impresso, e é para esses leitores que o escritor escreve. É preciso lembrar das seitas religiosas do tempo da Reforma, suas discussões e tratados piedosos, para se ter uma ideia da loucura desenfreada que se apoderou daquelas cabeças obcecadas pela letra. Pode-se admitir que

somente o magnífico coral de Lutero pode salvar a saúde espiritual da Reforma ao dosar o sentimento e curar, desse modo, os cérebros da doença da letra. Se o gênio de um povo ainda foi capaz de se entender com o impressor, ainda que essa relação tenha sido difícil, com a invenção do jornal, com o total desenvolvimento das revistas, esse bom espírito do povo foi obrigado a se afastar por completo da vida. Pois, agora, reinam somente opiniões, e precisamente as “públicas”, as que podem ser adquiridas com dinheiro, como as prostitutas:⁵⁵ quem compra regularmente jornal compra, também, além da maculatura,⁵⁶ sua opinião; não precisa mais pensar ou refletir, porque ali está, preto no branco, o que outros pensaram por ele sobre Deus e sobre o mundo. Assim o jornal parisiense de moda diz à “mulher alemã” como ela deve se vestir, pois em tais assuntos, os franceses adquiriram pleno direito de nos dizer o que é certo, elevando-se a autênticos ilustradores a cor de nosso mundo de papel de jornal.

Se colocarmos, lado a lado, a transformação do mundo poético em um mundo de literatura jornalística e a transformação que o mundo experimentou em sua forma e cor, chegaremos a um resultado bastante semelhante.

Quem seria presunçoso a ponto de afirmar ser capaz de formar um verdadeiro conceito da grandeza e da divina sublimidade do mundo plástico da antiguidade grega? O mais rápido olhar sobre um único fragmento das ruínas que foram conservadas provoca em nós arrepio, pois estamos em presença de uma vida cujo julgamento nos escapa por não podermos encontrar sequer o princípio da medida. Aquele mundo adquiriu o privilégio de nos ensinar, para todos os tempos, a partir de suas próprias ruínas, como o curso futuro da vida do mundo poderia ser modelado de forma suportável. Somos gratos aos grandes *italianos* por terem reavivado e transmitido generosamente esse ensinamento a nosso novo mundo. Vemos esse povo, de tão rica imaginação, consumir-se inteiramente no culto apaixonado daquele ensinamento. Depois de um século magnífico, ele sai da história como de um sonho, e essa história apodera-se a partir de agora, por engano, de um povo que parece semelhante para ver o que dele poderia extrair em matéria de forma e cor. Um brilhante estadista e príncipe da Igreja procurou inculcar a arte e a formação italianas no espírito do povo *francês* depois do completo extermínio do espírito protestante nesse meio: o povo viu cair as cabeças mais nobres, e tudo o que as núpcias sangrentas de Paris haviam poupado o fogo finalmente destruiu, cuidadosamente, até o último cepo. Com o restante da nação tentou-se proceder “artisticamente”, mas por falta de imaginação, ou porque esta havia se esgotado, a produtividade não se manifestou em lugar algum e a nação permaneceu incapaz de criar uma obra de arte. Foi

mais fácil fazer do próprio francês um homem artificial; a representação artística, sem poder acolher a imaginação, transformou-se em uma representação artificial do homem como um todo e em si mesmo. Talvez pareça uma ideia antiga considerar que o homem deve ser em si mesmo artista antes de criar obras de arte. Se um rei “galante” e venerado dá o exemplo correto de um comportamento altamente elegante em toda e cada uma das situações, seria fácil através da corte fazer esse clímax ir do alto para baixo até que, enfim, todo o povo adquirisse as maneiras galantes. Foi esse exemplo que permitiu aos franceses o cultivo de uma segunda natureza, considerando-se, enfim, superiores aos italianos da Renascença, pois, enquanto estes apenas criavam obras de arte, os franceses haviam se tornado eles próprios uma obra de arte.

Pode-se dizer que os franceses são o produto de uma arte especial de se expressar, se movimentar e se vestir. Sua lei é, nesse domínio, o “*gosto*” – uma palavra extraída da mais baixa função dos sentidos e aplicada a uma tendência do espírito. Com esse gosto ele se degusta a si mesmo, justamente da maneira como se preparou, como um molho delicioso. Aqui, incontestavelmente, ele chegou ao virtuosismo: é inteiramente “moderno”, e quando se oferece, assim, à imitação de todo o mundo civilizado, não é sua culpa se o resultado da imitação não seja bom, o que em contrapartida aumenta ainda mais sua lisonja, pois constata que somente ele é original em algo que os outros se sentem impelidos a imitar. Esse homem é, por inteiro, um *journal*; para ele as artes plásticas, como também a música, são um assunto de *feuilleton*.⁵⁷ Como homens inteiramente modernos, ajustaram a primeira do mesmo modo que o corte de suas roupas, procedendo unicamente segundo o princípio da novidade, isto é, segundo a perpétua mudança. O principal aqui é o mobiliário; para ele o arquiteto constrói a casa. A tendência que se desenvolvera anteriormente, até a grande revolução, era ainda original, no sentido de se adaptar ao caráter da classe dominante da sociedade como as roupas adaptam-se aos corpos e o penteado às cabeças. Desde aquela época, essa tendência foi decaindo à medida que as classes superiores se abstiveram, timidamente, de dar o tom à moda e deixaram a iniciativa às camadas maiores da população (nos referimos sempre a Paris), que crescia em importância. Agora o tom é dado pelo chamado *demi-monde* e por aqueles que o frequentam: a parisiense procura tornar-se atraente para seu marido imitando-lhe os costumes e trajes, pois aqui é tudo tão original que costumes e trajes se correspondem e se complementam. Desse ponto de vista, renunciaram a qualquer influência das artes plásticas que, finalmente, passaram ao domínio dos comerciantes de moda da arte, como quinquilharia e tapeçaria, quase como no estágio inicial das artes entre os povos nômades. A moda recorreu, pela constante necessidade de novidade, e pela incapacidade de produzir algo

realmente novo, à alternância entre extremos como único expediente; e, na verdade, essa é a tendência à qual enfim se aliaram nossos artistas plásticos, singularmente aconselhados a trazer de novo à luz formas nobres de arte que eles, naturalmente, não inventaram. Alternam-se, agora, o antigo e o rococó, o gótico e o renascentista; as fábricas entregam grupos de Laocoonte, porcelana chinesa, cópias de Rafael e Murillo, vasos etruscos, tapeçarias medievais; também móveis à Pompadour, estuques à Luís XIV; o arquiteto envolve tudo em estilo florentino e coloca sobre ele um grupo de Ariadne.

Agora a arte “moderna” torna-se um princípio novo também para os estetas: o que há de original é sua total ausência de originalidade e seu ganho inestimável consiste na troca entre todos os estilos artísticos que podem ser identificados pela observação mais comum e utilizados segundo o gosto de cada um. Mas aqui se reconhece, ainda, um novo princípio humanitário: a democratização do gosto artístico. A partir desse fenômeno, é possível ter esperanças na educação do povo, pois agora a arte e sua produção não existem apenas para o prazer das classes privilegiadas. O mais insignificante cidadão tem agora oportunidade de colocar sobre a lareira, diante de seus olhos, os mais nobres tipos de arte, e o próprio mendigo tem possibilidade de contemplá-los nas vitrines das lojas. Em todo caso, devemos ficar satisfeitos, pois diante da confusão que vivenciamos é francamente impossível conceber de que modo as cabeças mais talentosas conseguiriam inventar um estilo novo tanto nas artes plásticas quanto na literatura.

Podemos aprovar inteiramente esse ponto de vista, pois se trata aqui de um resultado da história e de uma consequência de nossa própria civilização. É possível que tais consequências se atenuem à medida que nossa civilização entre em declínio; o que seria uma possibilidade se toda a história sucumbisse em virtude de um comunismo social que se apoderasse do mundo moderno sob a forma de uma religião prática. Em todo caso, vivemos, em nossa civilização, o fim de toda verdadeira produtividade no que diz respeito à forma plástica e faríamos bem em nos habituar, nesse domínio, a nada mais esperar de semelhante a esse modelo inalcançável, representado pelo mundo antigo; em contrapartida, teríamos talvez de nos contentar com os estranhos resultados da civilização moderna, para muitos até mesmo dignos de louvor, com a mesma consciência com que reconhecemos o estabelecimento de uma nova moda além de roupa, especialmente para nossas mulheres, como uma tentativa vã de reação contra o espírito de nossa civilização.

Por mais longe que nossos *olhos* alcancem, é a *moda* que nos domina.

Mas, ao lado desse mundo da moda, ergue-se, ao mesmo tempo, um outro

mundo. Assim como sob a civilização romana universal surgiu o cristianismo, assim irrompe agora do caos da civilização moderna a *música*. Ambos declaram: “Nosso reino não é desse mundo.” E isso significa: nós viemos de dentro, vós vindes de fora; nossa origem é a essência, a vossa, a aparência das coisas.

Que cada um experimente por si mesmo, nesse mundo moderno da aparência que o cerca opressivamente por toda parte, como tudo parece subitamente desaparecer, do nada, ao soarem os primeiros compassos de uma dessas divinas sinfonias. Como seria possível, em uma de nossas salas de concerto (na qual turcos e zuavos se sentiriam, com certeza, à vontade!), ouvir com alguma devoção essa música se, como já observamos anteriormente, o ambiente visível não desaparecesse para nossos olhos? Mas é justamente esse, em seu mais solene sentido, o efeito da música sobre toda nossa civilização moderna: a música a faz desaparecer, como a luz do dia faz desaparecer a luz da lâmpada.⁵⁸

É difícil imaginar claramente de que maneira, em todos os tempos, a música manifestou seu poder extraordinário face ao mundo da aparência. Devemos admitir que a música dos helenos mergulhava profundamente no mundo da aparência, fundindo-se com as leis de sua perceptividade. É certo que os números de Pitágoras só podem ser vivamente compreendidos a partir da música; o arquiteto construía segundo as leis da euritmia; segundo as leis da harmonia, o escultor apreendia a figura humana; as regras da melodia faziam do poeta um cantor e a partir do canto coral o drama projetava-se no palco, de modo que vemos por toda parte a lei interior, que se torna inteligível somente a partir do espírito da música, determinar a lei exterior que ordena o mundo das formas plásticas. O autêntico Estado antigo dórico, que Platão tentou fixar conceitualmente a partir da filosofia, e até mesmo a organização da guerra, a batalha, eram guiados pelas leis da música com a mesma segurança com que a dança. Mas o paraíso se perdeu: a fonte original do movimento de um mundo secou. Como a esfera após o arremesso, o mundo movia-se no turbilhão de vibrações de seus raios, mas não era mais impulsionado por nenhuma alma; e o próprio movimento foi, enfim, paralisado até que a alma do mundo foi de novo despertada.

Foi o espírito do cristianismo que deu novamente vida à alma da música. Ela transfigurou o olhar do pintor italiano e impeliu sua força visual a penetrar na alma das coisas, através de sua aparência, e no espírito do cristianismo que se corrompia na Igreja. Quase todos esses grandes pintores eram músicos, e é o espírito da música que, ao mergulhar-nos na contemplação de seus santos e mártires, nos faz esquecer que nós *vemos*. Mas veio então o império da moda: assim como o espírito da Igreja foi submetido à educação artificial dos jesuítas, a

música tornou-se, juntamente com as artes da imagem, artificial e sem alma. Seguimos agora, a partir de nosso grande Beethoven, o maravilhoso processo de emancipação da melodia do domínio da moda e constatamos que, ao empregar de modo incomparavelmente original todo o material que seus magníficos antecessores haviam com muito esforço retirado da influência da moda, ele restituiu à melodia o seu tipo eterno e à própria música sua alma imortal. Com aquela ingenuidade divina, que o caracterizava de modo tão singular, nosso mestre imprimiu à sua vitória o selo da consciência plena com a qual a conquistou. No poema de Schiller, que musicou no extraordinário último movimento da Sinfonia n.9, o compositor reconheceu, sobretudo, a alegria da natureza liberta do domínio da “moda”. Observemos a notável significação que ele confere às palavras do poeta:

Teu encanto une de novo
O que a moda rigorosamente separou⁵⁹

Como já observamos, Beethoven coloca as palavras sob a melodia simplesmente como texto cantado, como um poema cujo caráter está em consonância com o espírito da melodia. O que se entende em geral por uma declamação correta, especialmente do ponto de vista dramático, é quase inteiramente desconsiderado por Beethoven: é assim que nas três primeiras estrofes do poema, ele faz com que o verso “o que a moda rigorosamente separou” seja cantado sem ênfase especial nas palavras. Em seguida, porém, depois de uma surpreendente intensificação do entusiasmo ditirâmico, ele imprime por fim às palavras desse verso uma forte emoção dramática e, ao repeti-las em um uníssono quase ameaçador, considera que a palavra “rigorosamente” já não basta para expressão de sua fúria.⁶⁰ É notável que esse termo, muito suave para designar a ação da moda, resultou de uma atenuação posterior por parte do poeta que, na primeira edição de sua “Ode à alegria”, afirmara:

O que a *espada* da moda separou!

Mas “espada” não pareceu a Beethoven a palavra certa; atribuí-la à moda seria, segundo ele, muito nobre e heroico. Assim, tomou a decisão de substituí-la pela palavra “*insolência*”, como cantamos agora:

O que a moda *insolentemente* separou!⁶¹

Pode haver algo mais expressivo do que esse ato artístico singular, da mais veemente paixão?⁶² Acreditamos ver, diante de nós, *Lutero* em sua cólera contra o papa!

Decerto parece-nos que nossa civilização, até onde ela também influi no homem artístico, só poderá adquirir de novo vida a partir do espírito de nossa música, da música que Beethoven libertou dos grilhões da moda. E a tarefa de levar a essa civilização nova e mais expressiva, que talvez nascerá daqui, a nova religião que irá constituí-la, tal tarefa só poderá caber evidentemente ao espírito alemão, espírito que só aprenderemos a compreender corretamente se repudiarmos toda falsa tendência que lhe é atribuída.

Constatamos hoje, para nosso verdadeiro terror, diante de nossos vizinhos franceses até aqui tão poderosos, como é difícil a toda uma nação o justo conhecimento de si mesma: devemos retirar desse exemplo uma séria oportunidade para um exame de si próprio, em vista do qual temos felizmente a possibilidade de retomar os sérios esforços de nossos grandes poetas alemães, cuja aspiração fundamental era, consciente ou inconscientemente, esse autoexame.

Deve ter-lhes parecido questionável que a natureza alemã, constituindo-se de modo tão desajeitado e pesado, pudesse afirmar-se vantajosamente perante seus vizinhos de origem romana, de formas tão graciosas e leves. Mas como, por outro lado, o espírito alemão distinguia-se pela inegável qualidade, que lhe era própria, de conceber profunda e intimamente o mundo e seus fenômenos, a questão era saber como essa qualidade conduziria a uma formação auspiciosa do caráter nacional e, a partir daí, a uma influência favorável sobre o espírito e o caráter dos povos vizinhos, considerando que até aquele momento era evidente que as influências desse tipo, vindas de fora, haviam agido de modo mais prejudicial do que propícia sobre nós.

Se compreendermos, agora, corretamente as duas tendências poéticas fundamentais que atravessam, como grandes artérias, a vida de nosso maior poeta, encontraremos o melhor guia para o exame desse problema que se apresentou ao mais livre homem alemão logo no início de sua incomparável carreira poética. Sabemos que a concepção do *Fausto* e do *Wilhelm Meister* ocorre justamente na época do primeiro e completo desabrochar do gênio poético de Goethe. O mais profundo ardor do pensamento o impeliu, a princípio, para o desenvolvimento do primeiro esboço do *Fausto*; porém, espantado, por assim dizer, com o caráter gigantesco de sua própria concepção, substituiu provisoriamente o grandioso projeto pela forma mais tranquila de abordagem do problema em *Wilhelm Meister*. Foi no período de maturidade que ele elaborou

esse romance leve e fluente. Seu herói é um jovem burguês alemão em busca de uma situação estável e agradável que, passando pelo teatro e pela sociedade aristocrática, é levado a um cosmopolitismo proveitoso; a ele se une um gênio que ele compreende apenas superficialmente – assim como Goethe outrora compreendia a música, Wilhelm Meister conhece Mignon. O poeta nos faz claramente sentir que um crime revoltante é cometido contra Mignon; entretanto, faz seu herói superar tal sentimento, a fim de proporcionar-lhe, em uma esfera livre de toda violência e excentricidade trágica, uma bela formação. Ele o deixa em uma galeria para que possa contemplar quadros. Compõe-se música na ocasião da morte de Mignon, e tal música foi realmente composta mais tarde por Robert Schumann. Parece que Schiller ficou revoltado com o último livro de *Wilhelm Meister*; não soube, entretanto, como ajudar seu grande amigo a corrigir seu estranho erro. Isso por julgar que Goethe, ao criar Mignon e dar vida com essa criação a um maravilhoso mundo novo, mergulhara profundamente em um estado de dispersão do qual o amigo não poderia despertá-lo. Somente Goethe poderia despertar de tal estado – e despertou, pois em idade avançada compôs o seu *Fausto*. Tudo o que o dispersara é agora reunido no protótipo da beleza: a própria Helena, o ideal antigo, em sua plenitude e totalidade, é por ele afastada do reino das sombras para desposar o seu Fausto. Mas não é possível reter a sombra; ela se dissolve em uma bela nuvem que se distancia e que Fausto segue com o olhar melancólico e meditativo, mas sem tristeza. Somente Gretchen podia redimi-lo; do mundo dos bem-aventurados aquela que foi sacrificada, mas que sem ser percebida continuou eternamente a viver nele, em seu mais profundo íntimo, lhe estende a mão. E se assim como recorreremos ao longo de nossa investigação a imagens analógicas, a partir da filosofia e da fisiologia, fosse possível dar agora à mais profunda obra poética uma interpretação significativa para nós, veríamos na frase “Todo o efêmero é somente uma alegoria” o espírito das artes plásticas que Goethe buscou durante tanto tempo e com tanta intensidade. E na frase “O eterno feminino nos atrai” veríamos o espírito da música que, se elevando da profunda consciência do artista, paira agora sobre ele e o guia no caminho da redenção.

É nesse caminho, a partir daquela profunda vivência íntima, que o espírito alemão deve guiar o seu povo se quiser, como é sua missão, tornar os povos abençoados. Não importa que zombem de nós por darmos uma imensa importância à música alemã; não nos deixemos enganar, do mesmo modo que o povo alemão não se deixou enganar quando seus inimigos tentaram ofendê-lo pondo em dúvida, de um modo bem-calculado, sua unânime capacidade. Nosso grande poeta sabia disso quando, procurando um consolo para o fato de os alemães parecerem tão pueris e vazios em seu mau jeito de imitar maneiras e

gestos, observou: “*O alemão é bravo.*” E isso é alguma coisa!

Que o povo alemão seja bravo também na paz, preservando seu verdadeiro valor e afastando de si a falsa aparência; que ele jamais queira passar por aquilo que não é, procurando, ao contrário, encontrar aquilo em que é único. A ele foi recusada a arte do que é agradável, mas seus verdadeiros feitos e criações são efusivos e sublimes. E nada poderá ser colocado, de maneira mais elevada, nesse maravilhoso ano de 1870, ao lado das vitórias de sua bravura senão a memória do nosso grande Beethoven, que nasceu há precisamente 100 anos para o povo alemão. Lá onde penetram agora nossas armas, na sede de origem da “moda insolente”, seu gênio já iniciou a mais nobre conquista; o que nossos pensadores, nossos poetas transmitiram com esforço e imprecisamente, como em um balbucio, a sinfonia de Beethoven soube despertar em seu íntimo mais profundo: a nova religião, a anunciação da redenção do mundo da mais sublime inocência pode ser a partir dela compreendida como em nós mesmos.

Festejemos, pois, o grande precursor no deserto de um paraíso desacreditado! Mas devemos festejá-lo dignamente, não menos dignamente do que a vitória da bravura alemã, pois o benfeitor do mundo pode reivindicar distinção ainda mais alta do que os conquistadores do mundo!

¹ Trata-se de Georg Gottfried Gervinus (1805-1871), escritor alemão e historiador da literatura, autor do livro *Händel und Shakespeare: zur Ästhetik der Tonkunst* (Händel e Shakespeare: para uma estética da música). Leipzig, Engelmann, 1868. Ver, também, a nota 49 abaixo. (N.T.)

² Sinfonia n.3, mi bemol maior, op.55 (1803). Beethoven a considerava, juntamente com a Sinfonia n.9, sua melhor sinfonia. Em 1789, inscrito na Universidade de Bonn e tendo como professor Euloge Schneider, fervoroso partidário da Revolução Francesa, Beethoven torna-se um entusiasta das aspirações revolucionárias, às quais permanece ligado durante toda a vida. Porém quando Napoleão, proclamado imperador, distancia-se dos ideais republicanos, Beethoven modifica o título de sua sinfonia, originalmente Sinfonia *Bonaparte*, para Sinfonia *Heroica*. (N.T.)

³ Wagner refere-se à indecisão de Goethe entre a pintura e a poesia, comentada em sua autobiografia *Dichtung und Wahrheit*, Parte III, Livro 13 (ed. bras.: *Memórias: poesia e verdade*. Tradução de Leonel Vallandro. Brasília, UnB/Hucitec, 1986). (N.T.)

⁴ Em uma carta a Goethe, de 18 de março de 1796, Schiller associa a criação poética a um estado de alma musical: “Inicialmente a sensação não tem, em mim, objeto definido e claro; este só se forma depois. Primeiro vem uma certa predisposição musical, e só depois é que se segue a ideia poética.” Cf. J.W. Goethe e F. Schiller, *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in drei Bänden*, Band I: 1794-97. Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1955. (N.T.)

⁵ Sobre a distinção entre epopeia e drama, ver a correspondência entre Schiller e Goethe. Parte dessa correspondência encontra-se traduzida na coletânea *Goethe e Schiller: companheiros de viagem*. Tradução de Cláudia Cavalcanti. São Paulo, Nova Alexandria, 1993. (N.T.)

⁶ Em todo esse parágrafo, Wagner refere-se ao capítulo 52 de *O mundo como vontade e representação*, de Schopenhauer. Com relação à “concepção hipotética da música” refere-se à afirmação do filósofo de que sua explanação sobre a essência da música “é do tipo que não pode ser comprovada, pois leva em conta

uma relação da música, como uma representação, com algo que essencialmente nunca pode ser representação, pretendendo assim ver na música a cópia de um modelo que nunca pode ser representado imediatamente”. Cf. *O mundo como vontade e representação*. Tradução de Jair Barboza. São Paulo, Unesp, 2005, p.338. (N.T.)

⁷ Na passagem seguinte Wagner fará referência ao cap.29 de *O mundo como vontade e representação*, vol.2, no qual Schopenhauer reflete sobre a ideia e suas condições de conhecimento. Cf. A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, in *Sämtliche Werke*, org. V. Löhneysen, vol.2, Stuttgart/Frankfurt am Main, Cotta-Insel, 1962, p.471. (N.T.)

⁸ *Die Welt als Wille und Vorstellung*, II, op.cit., p.415.

⁹ Referência ao capítulo 30 de *O mundo como vontade e representação* Cf. A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, op.cit., p.474. (N.T.)

¹⁰ *Die Welt als Wille und Vorstellung*, op.cit., p.418.

¹¹ Wagner refere-se ao ensaio *Versuch über das Geistersehn* (Ensaio sobre a vidência), de 1851, no qual Schopenhauer refuta a teoria espírita acerca dos sonhos premonitórios e da vidência a fim de mostrar que o sonho é uma atividade e função do cérebro e, em última instância, da vontade. Cf. A. Schopenhauer, *Parerga und Paralipomena*, in *Sämtliche Werke*, vol.4, op.cit., p.275-7. (N.T.)

¹² Wagner e Nietzsche conhecem-se em novembro de 1868, iniciando um período de intensa amizade e diálogo, dos quais encontram-se sinais nesse trabalho, *Beethoven*, publicado pelo compositor em 1870, e em *O nascimento da tragédia*, publicado no final do ano seguinte pelo filósofo. Em seus cadernos de 1870, Nietzsche desenvolve um paralelo entre as formas e o dia, o som e a noite: “O que aparece, o que brilha, a luz, a cor. As coisas individuais relacionam-se à vontade, como as belas coisas às coisas individuais. O som provém da noite – o mundo da *aparência* mantém a individuação. O mundo do som opera as ligações recíprocas: ele deve ser mais aparentado à vontade. O som, voz que seduz em favor da existência. Voz de dor quando a existência está em perigo.” Fragmento Póstumo 3(37), inverno de 1869-primavera de 1870, in F. Nietzsche, *Sämtliche Werke*, org. G. Colli e M. Montinari. Berlim, Walter de Gruyter, 1988, vol.7. (N.T.)

¹³ Schopenhauer, em *Versuch über das Geistersehn*, observa que nossa intuição do mundo exterior não é apenas sensual, mas, sobretudo, intelectual. Os sentidos não fornecem nada além da sensação, uma matéria altamente precária, a partir da qual o entendimento constrói o mundo corpóreo por meio do emprego das leis da causalidade e das formas do espaço e do tempo que lhe constituem a priori. Em estados de vigília, o estímulo para esse ato da intuição parte dos sentidos, mas “seria necessário considerar, ainda, a hipótese de uma excitação que partisse não de fora, mas de dentro do organismo e, comunicando-se com o cérebro, produzisse imagens”. Cf. *Parerga und Paralipomena*, op.cit., p.276. (N.T.)

¹⁴ Wagner refere-se à palavra alemã “*Schönheit*”, beleza, relacionada, em sua raiz, a *Schein*, aparência, e *Schauen*, contemplação, intuição, visão. (N.T.)

¹⁵ Referência ao crítico musical vienense Eduard Hanslick, partidário de uma estética musical formalista e do princípio da autonomia da música em relação às demais artes. Hanslick valorizava a música puramente instrumental, sem o acompanhamento de texto, como na ópera por exemplo, enfatizando que o objetivo da reflexão estética era investigar não os conteúdos de sentimento, suscitados pela música, mas a especificidade da forma musical e sua dinâmica. E. Hanslick, *Do belo musical*. Tradução de Nicolino Simone Neto. Campinas, Unicamp, 1989. (N.T.)

¹⁶ “A música de modo algum é semelhante às outras artes, ou seja, cópia de Ideias, mas *cópia da vontade mesma*, cuja objetividade também são as Ideias. Justamente por isso o efeito da música é tão mais poderoso e penetrante que o das outras artes, já que estas falam apenas de sombras, enquanto aquela fala da essência.” A. Schopenhauer, *O mundo como vontade e representação*, op.cit., cap.52, p.338-9. (N.T.)

¹⁷ Wagner usa aqui a expressão “*sympathische Gehör*”, audição simpática, referindo-se ao sentido da palavra grega “*sympátheia*”, “participação em, ou sensibilidade ao sofrimento do outro”, assim como à influência que duas coisas produzem reciprocamente uma sobre a outra quando se aproximam. (N.T.)

¹⁸ Referência ao conceito *Depotenzieren* empregado por Schopenhauer para elucidar o fenômeno dos sonhos em estado de vigília e das visões sonambúlicas. Em tais estados, o órgão do sonho do cérebro

trabalharia “a partir de uma determinada despotencialização da consciência dos sentidos voltada para fora”. Wagner insere tal conceito em sua reflexão sobre a especificidade do efeito produzido pela música, procurando mostrar que a música despotencializa a realidade sensível, tornando possível a produção de imagens internas. (Cf. A. Schopenhauer, *Versuch über das Geistersehn*, op.cit., p.330.) Wagner emprega os termos “*depotenziert*” e “*Depotenzierung*” algumas vezes. Nas passagens em que não for possível traduzi-los de modo mais colado, indicaremos o uso do termo entre colchetes. (N.T.)

¹⁹ Sobre o sonho alegórico cf. A. Schopenhauer, *Versuch über das Geistersehn*, op.cit., p.310. (N.T.)

²⁰ Em *A visão dionisíaca de mundo*, redigido no verão de 1870, Nietzsche observa: “Mas a essência própria do som abriga-se na harmonia. Enquanto a rítmica e a dinâmica são de certo modo lados extrínsecos da vontade, a harmonia é o símbolo da pura essência da vontade. Na rítmica e na dinâmica o fenômeno individual deve ser caracterizado ainda como fenômeno; *desse lado a música pode ser aprimorada como arte da aparência.*” Cf. *A visão dionisíaca de mundo*. Tradução de Marcos Sinésio Fernandes e Maria Cristina de Souza. São Paulo, Martins Fontes, 2005, p.35-6. (N.T.)

²¹ Wagner faz aqui uma interpretação muito particular da estética de Hanslick, desenvolvida no ensaio *Do belo musical*, aludindo às noções de forma e de beleza relacionadas à música. Em seu ensaio, Hanslick procura delimitar o campo e os critérios próprios a uma estética musical: “A partir de agora devemos responder à questão sobre de que natureza é o belo da música. É um belo especificamente musical. Com isto, entendemos um belo que, sem depender de um conteúdo exterior, consiste unicamente nos sons e em sua ligação artística. As engenhosas combinações de sons encantadores, seu concordar-se e opor-se – é isto que, em formas livres, se apresenta à contemplação de nosso espírito e que dá prazer enquanto belo.” E. Hanslick, *Do belo musical*, op.cit., p.61. (N.T.)

²² Palestrina (1525-1594), compositor italiano, um dos grandes mestres do Renascimento, compôs inúmeras missas, entre elas a *Missa do papa Marcelo*, motetos e outras obras sacras, nas quais refinou as técnicas polifônicas de seus antecessores, constituindo-se no modelo clássico da polifonia renascentista. (N.T.)

²³ De fato, abordei esse tema, de modo breve e abrangente, na dissertação intitulada *Zukunftsmusik* (Música do futuro), publicada em Leipzig, há 12 anos, sem contudo ter merecido atenção; ela foi incluída no sétimo volume dessas obras completas, sendo aqui recomendada a leitura, sob nova perspectiva, desse trabalho.

²⁴ “Essa é a origem do canto com palavras e, por fim, da ópera – que justamente por isso nunca devem abandonar a sua posição subordinada para se tornarem a coisa principal, fazendo da música mero meio de expressão, o que se constitui num grande equívoco e numa absurdez perversa. ... Quando a música procura apegar-se em demasia às palavras e amoldar-se aos eventos, esforça-se por falar uma linguagem que não é a sua.” Cf. A. Schopenhauer, *O mundo como vontade e representação*, op.cit., cap.52, p.343-4. (N.T.)

²⁵ No final do século XVI, uma das palavras para designar peças instrumentais era “sonata”, derivada do italiano *sonare* (soar), em oposição a “cantata”, do italiano *cantare* (cantar). Sonata designa uma peça musical instrumental, composta em geral de vários movimentos. No período clássico, além dos instrumentos de cordas, a sonata passa a ser composta também para teclado, o que ganha importância especialmente nas obras de Haydn, Mozart e Beethoven. Ver, a esse respeito, Stanley Sadie (org.), *Dicionário Grove de música*. Rio de Janeiro, Zahar, 1994. (N.T.)

²⁶ Wagner emprega a palavra “*Dämon*”, proveniente do grego *daimónion*. (N.T.)

²⁷ Em 1792, Haydn visita Bonn e toma conhecimento das composições do jovem Beethoven, convidando-o para prosseguir seus estudos em Viena. No mesmo ano, Beethoven parte para Viena, tornando-se aluno de Haydn até 1794, quando seu mestre viaja para a Inglaterra. Após o retorno, inicia-se um período de relação instável entre os dois, havendo desacordo quanto ao valor das composições, período em que Beethoven teria afirmado que “nada aprendera” com Haydn. Cf. a respeito B. Cooper (org.), *Beethoven: um compêndio*. Rio de Janeiro, Zahar, 1996, p.53. (N.T.)

²⁸ “O compositor manifesta a essência mais íntima do mundo, expressa a sabedoria mais profunda, numa linguagem não compreensível por sua razão: como um sonâmbulo magnético fornece informações sobre coisas das quais, desperto, não tem conceito algum.” Como indica nota de Jair Barboza, “sonâmbulo magnético” era o termo usado para hipnose, pessoa hipnotizada. Cf. A. Schopenhauer, *O mundo como*

vontade e representação, op.cit., cap.52, p.342. (N.T.)

²⁹ Wolfram von Eschenbach (1170-1220), poeta alemão, autor de poemas épicos, sobretudo *Parzival*, e poemas líricos, como *Titarel*. (N.T.)

³⁰ Corresponde, na notação moderna, ao sinal colocado antes de uma nota para alterar em um ou dois semitons sua altura previamente determinada: suspenso, bemol, bequadro, dobrado-suspenso, dobrado-bemol. (N.T.)

³¹ Reuniões literárias e musicais muito apreciadas nos séculos XVIII e XIX. (N.T.)

³² No final de 1808, em graves dificuldades financeiras, Beethoven cogita aceitar o posto de mestre de capela de Jerônimo Bonaparte, rei da Vestfália, apesar da aversão que nutria pela França napoleônica. Diante de tal situação, personalidades da nobreza austríaca – o arquiduque Rodolfo, os príncipes Lobkowitz e Kinsky – assinam um contrato pelo qual asseguram ao compositor uma renda de 4 mil florins, sem dele exigirem nada além de sua permanência em Viena. Ainda que tal renda só lhe tenha sido paga de forma incompleta e irregular, mostra a conquista de uma autonomia para a criação artística rara entre os músicos da época. (N.T.)

³³ É possível que Wagner refira-se aqui ao desentendimento de Beethoven com o príncipe Lichnowski, seu principal mecenas durante os primeiros anos em Viena. Certa noite o príncipe quis obrigá-lo a tocar piano para seus convidados e inclusive mandou forçar a porta de seu quarto para constrangê-lo a apresentar-se, o que motivou a famosa carta de Beethoven: “Príncipe, o que você é, é por casualidade de nascimento; o que eu sou, sou por meio dos meus próprios esforços. Têm existido milhares de príncipes e existirão milhares mais; existe apenas um Beethoven!” Cf. B. Cooper (org.), *Beethoven: um compêndio*, op.cit., p.120. (N.T.)

³⁴ Referência à Sinfonia n.6, fá maior, op.68 (1808). Beethoven não introduziu, em geral, alterações significativas na forma externa de suas sinfonias, aderindo nesse aspecto ao modelo herdado de Haydn. A *Pastoral* constitui uma exceção, divergindo consideravelmente desse modelo. Em vez dos quatro movimentos usuais, tem cinco movimentos, e cada um possui um título, embora Beethoven tenha observado, quanto a esse aspecto, que não concebera a obra como “uma pintura musical, mas como uma expressão do sentimento”. O primeiro movimento, sobretudo, é destituído de tensão harmônica e transcorre em profunda serenidade, ao passo que o movimento “Tempestade”, onde entram pela primeira vez o trombone e as flautas, é bastante instável, contrastando com a estabilidade dos demais. Ver N. Marston, “Sinfonias”, in B. Cooper (org.), *Beethoven: um compêndio*, op.cit., p.235. (N.T.)

³⁵ Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803), poeta alemão, autor do *Messias*, epopeia bíblica. (N.T.)

³⁶ Em 1810, inicia-se uma estreita amizade entre Beethoven e a jovem Bettina Brentano. O sonho de Bettina, amiga de Goethe, o contemporâneo que Beethoven mais admirava, era fazer com que os dois grandes artistas se conhecessem. O encontro, que se realiza em 1812 na Boêmia, não resulta em um verdadeiro diálogo, apesar da admiração mútua, e termina sendo um fracasso. Goethe observou sobre Beethoven: “Causou-me espanto seu talento; infelizmente, é uma personalidade completamente indomada. Decerto tem razão de achar o mundo detestável, mas, na verdade, nada faz para torná-lo mais agradável para si e para os outros.” O compositor, por sua vez, observou: “Goethe sente-se bem demais na atmosfera da corte, muito mais do que convém a um poeta.” Cf. J. & B. Massin, *História da música ocidental*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1997, p.611. (N.T.)

³⁷ Bach assumiu, em 1723, o posto de *Kantor* da cidade de Leipzig, que correspondia na igreja luterana ao posto de diretor de música. (N.T.)

³⁸ Cf. nota 28 acima. (N.T.)

³⁹ Nicholas Marston chamou a atenção para a estreita relação entre a estética do primeiro romantismo alemão, para o qual o fragmento tornou-se uma importante forma literária, e a obra musical do período de maturidade de Beethoven. Na Sonata para piano em lá maior, op.101 (1816), a abertura do primeiro movimento é deliberadamente vaga, como se não fosse possível apreender ou como se ela não tivesse um início. E no Quarteto em dó suspenso menor, op.131 (1825), aqui mencionado por Wagner, o sentido da obra como uma série de movimentos distintos é enfraquecido, produzindo uma forte impressão de fragmentação, o que suscita no ouvinte uma ativa reflexão e a criação de sua própria interpretação. Cf. a

respeito “Tendências intelectuais: filosofia e estética”, in B. Cooper (org.), *Beethoven: um compêndio*, op.cit., p.74-5. (N.T.)

⁴⁰ Do *Fausto*, de Goethe. (N.T.)

⁴¹ Sinfonia n.7, lá maior, op.92 (1812). (N.T.)

⁴² Diz-se do que é cantável, em estilo cantado. (N.T.)

⁴³ Sinfonia n.5, dó menor, op.67 (1808). Um traço essencial do estilo sinfônico de Beethoven, que encontra talvez sua maior expressão nessa sinfonia, é o de despertar, pelo modo como concebe a dinâmica musical, a sensação de uma viagem psicológica ou de um processo de crescimento: a recorrência temática de um movimento para o outro, as transições entre passagens muito distantes, a brusca ruptura de um motivo no momento de uma nova exposição são procedimentos que levam o ouvinte a um itinerário de descoberta de si. Em sua famosa crítica da obra, de 1810, E.T.A. Hoffmann escreve sobre a “resplandescente e ofusca luz do sol que subitamente ilumina a noite escura”. Cf. a respeito B. Cooper (org.), *Beethoven: um compêndio*, op.cit., p.235. (N.T.)

⁴⁴ Wagner, no período em que escreveu *Ópera e drama* (1851), colocara em questão a primazia conferida pela estética clássica à música absoluta, puramente instrumental, tendo em vista a concepção de uma obra de arte total. Nesse período, Wagner interpretou a Sinfonia n.9, na qual Beethoven introduz na orquestra o canto coral, como uma confissão dos limites da música absoluta, desenvolvendo a concepção de um drama musical que realizasse plenamente aquilo que fora apenas sugerido pela *Nona*, ou seja, a união dos efeitos recíprocos da poesia e do canto, da palavra e da música sinfônica. No entanto, no presente ensaio, a partir da filosofia de Schopenhauer, Wagner modifica sua concepção, considerando a música o mais claro comentário de um acontecimento, capaz por isso de revelar a essência da ação dramática. (N.T.)

⁴⁵ Uma questão estética fundamental que caracteriza a reflexão de Nietzsche, desenvolvida em *O nascimento da tragédia* (1872), e de Wagner, elaborada no presente texto (1870), é a da relação entre música e palavra na tragédia antiga e na ópera moderna. Se Nietzsche prioriza o papel da música e do canto coral em sua interpretação da arte trágica, compartilhando com Wagner a concepção aqui desenvolvida da primazia da música, dele se distancia no que diz respeito à concepção da obra de arte total, na qual a música é compreendida como um simples meio a serviço da ação dramática. Cf. a esse respeito, A.H. Cavalcanti, *Símbolo e Alegoria: a gênese da concepção de linguagem em Nietzsche*, São Paulo/Rio de Janeiro, Annablume/Fapesp/DAAD, 2005, p.143-58. (N.T.)

⁴⁶ A *Missa solemnis*, op.123 (1823), é uma obra monumental e custou a Beethoven mais tempo e dedicação do que qualquer outra obra, exigindo quase dois anos para ser concebida. Os vários cadernos de esboço do compositor são expressão desse extenso trabalho, que resultou em uma obra de enorme complexidade temática e tonal, mas também simbólica. Beethoven fez o seguinte comentário sobre ela: “Meu principal objetivo quando compunha essa grandiosa missa era despertar e permanentemente instilar sentimentos religiosos não só nos cantores, mas também nos ouvintes.” Como observou Cooper, Beethoven alcançou esse objetivo “impregnando as palavras com música de excepcional vivacidade e intensidade”. Cf. B. Cooper (org.), *Beethoven: um compêndio*, op.cit., p.289. (N.T.)

⁴⁷ Com a reformulação de sua teoria da obra de arte total, motivada por sua afinidade com a filosofia de Schopenhauer, e defendendo a tese da primazia da música, Wagner termina por se aproximar, em certos aspectos, da concepção de Hanslick acerca da autonomia da música em relação ao conteúdo textual. Hanslick cita, a esse respeito, uma ária de Orfeu que emocionou milhares de pessoas em sua época, cujo texto era: “Perdi minha Eurídice, nada se compara à minha tristeza”, observando que essa melodia poderia se adaptar, igualmente, a palavras de sentido oposto: “Reencontrei minha Eurídice, nada se compara à minha alegria.” A música, em suas relações puras, representa somente um movimento apaixonado, e este pode ser associado tanto a estados de tristeza quanto de alegria. E. Hanslick, *Do belo musical*, op.cit., p.45. (N.T.)

⁴⁸ Wagner refere-se à abertura composta por Beethoven para a ópera *Fidélio*, a partir do libreto de J.N. Bouilly intitulado *Léonore ou L'Amour conjugal*, cuja trama consiste na libertação de um prisioneiro político de um cárcere em Sevilha, na Espanha, arquitetada por sua esposa, que se faz passar por um

homem, Fidélio, para ter acesso ao presídio. A ópera é encenada em Viena em 1805 e 1806 em diferentes versões; nos anos seguintes, Beethoven introduz diversas modificações na versão anterior da ópera, até que em 1814 compõe uma nova abertura que recebe o título de *Fidélio*. As aberturas que escreveu em 1805 e 1806 para essa ópera ficaram conhecidas como *Leonore*, para distingui-las da abertura de 1814. (N.T.)

⁴⁹ Cf. Georg Gottfried Gervinus, *Händel und Shakespeare: zur Ästhetik der Tonkunst*. Leipzig, Engelmann, 1868. Nietzsche refere-se, no capítulo 22 de *O nascimento da tragédia*, à interpretação de Gervinus da obra de Shakespeare como “um rastreio laborioso da justiça poética”. Cf. *O nascimento da tragédia*. Tradução de Jacó Guinsburg. São Paulo, Companhia das Letras, 1992, p.132. (N.T.)

⁵⁰ Wagner estabelece aqui um paralelo entre o drama *Coriolano* (1607), de Shakespeare, e a Abertura, op.62 (1807), composta por Beethoven para a peça do poeta austríaco H.J. von Collin. Embora a Abertura *Coriolano* tenha sido composta inicialmente para anteceder uma peça, tornou-se uma obra autônoma, apresentada em diversos concertos. (N.T.)

⁵¹ Ver a nota 11 acima. (N.T.)

⁵² Hanslick, que considerava problemática a introdução do coro de vozes na Sinfonia n.9, observou a esse respeito: “Não se pode deixar de mencionar que uma das mais geniais e grandiosas obras de todos os tempos contribui, com seu brilho, para essa mentira predileta da moderna crítica musical sobre ‘o impulso íntimo da música para a determinação da linguagem’.” E. Hanslick, *Do belo musical*, op.cit., p.175. (N.T.)

⁵³ Referência ao sonho de Bottom, personagem considerado o protótipo do pequeno burguês tacanho e limitado, que compreende o mundo sempre de acordo com seus interesses práticos: “Tive uma visão extraordinária. Tive um sonho que não há entendimento humano capaz de dizer que sonho foi. Parece-me que eu era... Não há quem seja capaz de dizer o que eu era. Vou pedir a Peter Quince que escreva uma balada a respeito desse sonho e a cantarei no final da peça, diante do duque.” Cf. Shakespeare, *Sonho de uma noite de verão*, Ato 4, Cena 1. (N.T.)

⁵⁴ Wagner emprega aqui o adjetivo “*papieren*”, que significa algo feito de papel e, ao mesmo tempo, algo complexo e difícil de entender. (N.T.)

⁵⁵ Para acentuar a comparação, Wagner combina a palavra “*Dirne*”, menina ou prostituta, com a palavra “*öffentliche*”, pública, formando: “moças ou prostitutas públicas” (“*öffentliche Dirnen*”). (N.T.)

⁵⁶ Wagner emprega o termo “*Makulatur*” que se refere às folhas mal-impressas, sujas, que se inutilizam durante a impressão. O termo tem, também, o sentido de um discurso vazio, no qual se diz apenas bobagens ou inutilidades. (N.T.)

⁵⁷ As palavras “*journal*” e “*feuilleton*”, ambas de origem francesa, foram incorporadas ao vocabulário alemão, significando respectivamente “revista” e “parte cultural de um jornal”. (N.T.)

⁵⁸ Nietzsche menciona essa passagem no capítulo 7 de *O nascimento da tragédia*, ao discorrer sobre o coro trágico: “O sátiro, esse ser natural fictício, está para o homem civilizado na mesma relação que a música dionisíaca está para a civilização. A respeito dessa última, diz Richard Wagner que ela é suspensa pela música, tal como a claridade de uma lâmpada o é pela luz do dia.” Cf. *O nascimento da tragédia*, op.cit., p.55. (N.T.)

⁵⁹ Cf. o início da “Ode à alegria” de Schiller: “Amigos, basta desses cantos!/ Entoemos um outro e mais agradecido:/ O cântico do júbilo!/ Alegria, brilhante centelha da divindade,/ Filha do Elísio,/ Adentramos, semblantes ardentes,/ Teu glorioso santuário! Teu encanto une de novo,/ O que a moda rigorosamente separou:/ Todos os homens tornam-se irmãos/ Onde a asa tua gentil pousou.” (N.T.)

⁶⁰ Wagner refere-se, como será explicitado a seguir, à mudança introduzida por Beethoven em uma das estrofes do poema de Schiller cantado na Sinfonia n.9 – no lugar de “o que a moda *rigorosamente* separou”, “o que a moda *insolentemente* separou”. (N.T.)

⁶¹ Na admirável edição das obras completas de Beethoven, organizada por Härtel, um membro do que chamei em outra ocasião de “Associação Musical da Mediocridade”, responsável pela supervisão “crítica” dessa edição, suprimiu esse tão expressivo traço da página 260 da partitura da Sinfonia n.9, colocando arbitrariamente, no lugar de “insolentemente”, da edição original de Schott, a decente e modesta

“rigorosamente”. Um puro acaso me fez descobrir essa falsificação, que nos leva a refletir sobre seus motivos e sentir um grave pressentimento em relação ao destino da obra de nosso grande Beethoven se ela, progressivamente, tiver de ser submetida a uma tal crítica.

⁶² Nietzsche faz uma alusão à “moda insolente” no capítulo 1 de *O nascimento da tragédia*: “Se se transmuta em pintura o jubiloso hino beethoveniano à alegria e se não se refreia a força da imaginação, quando milhões de seres vibrantes se convertem em pó, então é possível acercar-se do dionisíaco. Agora o escravo é homem livre, agora se rompem todas as rígidas e hostis barreiras que a necessidade, a arbitrariedade ou a ‘moda insolente’ estabeleceram entre os homens.” Tradução modificada de *O nascimento da tragédia*, op.cit., p.31. (N.T.)

Traduzido diretamente do alemão a partir da edição
Richard Wagner – Dichtungen und Schriften, Jubiläumausgabe, vol.9, publicada por Insel Verlag, de
Berlim, Alemanha.

Copyright das notas © 2010, Anna Hartmann Cavalcanti

Copyright desta edição © 2010:
Jorge Zahar Editor Ltda.
rua Marquês de São Vicente 99 – 1º
22451-041 Rio de Janeiro, RJ
tel (21) 2529-4750 / fax (21) 2529-4787
editora@zahar.com.br | www.zahar.com.br

Todos os direitos reservados.

A reprodução não autorizada desta publicação, no todo ou em parte, constitui violação de direitos autorais.
(Lei 9.610/98)

Grafia atualizada respeitando o novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa

Preparação: Geísa Pimentel Duque Estrada | Revisão: Joana Milli, Claudia Ajuz
Projeto gráfico: Carolina Falcão | Capa: Rita da Costa Aguiar
Imagem da capa: © The Art Archive/Corbis
ISBN: 9788537802601

Edição digital: junho 2012

Arquivo ePub produzido pela **Simplíssimo Livros**
