

BEETHOVEN E SCHILLER

Paulo Sérgio Malheiros dos Santos

Pianista, doutor em Literaturas de Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG), professor de História da Música e Música de Câmara da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Desde 2003, escreve regularmente os artigos sobre música da Revista da Academia de Letras de Minas Gerais e apresenta o programa semanal Recitais Brasileiros, pela rádio Inconfidência de Minas Gerais.

psergiomalheiros@gmail.com

Resumo

O ensaio considera a importância das *Cartas sobre a educação estética do homem*, de Schiller, para a formação ideológica de Beethoven, desde sua juventude em Bonn até a utilização da *Ode à Alegria* na Nona Sinfonia.

Palavras-chave: Estética; Beethoven; Schiller; arte e sociedade.

Há um consenso crítico de aspecto didático dividindo a obra de Beethoven em três grandes fases. Tal divisão foi adotada pelo primeiro biógrafo do compositor - J. Schlosser, em 1828 - e toma como referência o grande ciclo das 32 sonatas para piano. Embora mascare as evidentes conexões entre obras de diferentes períodos, essa divisão tripartida continua consagrada, apoiando-se muito em declarações do próprio compositor, que, em momentos cruciais de sua vida, manifestou-se insatisfeito com sua obra anterior e disposto a enveredar por novos caminhos.

Seguindo superficialmente essa divisão, o primeiro período corresponderia aos primeiros anos vienenses do compositor. Aos 22 anos, chegado de Bonn com uma boa bagagem musical, Beethoven torna-se aluno de Haydn, pois o sonho de estudar com Mozart perdera-se com a morte do “primeiro deus musical”, dez meses antes). O propósito do jovem músico era claro: ao dedicar a Haydn suas primeiras sonatas publicadas, Beethoven situa-se como legítimo herdeiro dos dois gênios que

mais admirava. É quase total a ausência de referências suas a outros compositores contemporâneos. E, por mais que ele próprio reconhecesse e declarasse sua dívida enorme para com Haydn e Mozart, não se via apenas como um talentoso imitador. Mesmo estudando com afinco a obra dos dois grandes modelos, Beethoven, desde o início, foi um artista original, corajosamente contemplando amplos horizontes. As obras do primeiro período apresentam o jovem pianista e compositor confiante em seu talento, conquistando a admiração de seus patronos e do público vienense. Culminam com a composição dos primeiros quartetos de cordas, *Opus 18*, e com as duas primeiras sinfonias, quando Beethoven tinha pouco mais de trinta anos.

A segunda fase criativa do compositor coincide com a primeira crise séria de surdez. Contemporâneo do *Werther*, de Goethe, Beethoven pensa em suicídio, mas resolve viver para a arte, conforme as declarações dramáticas contidas em seu *Testamento de Heiligenstadt*. Viver para sua música e dedicá-la ao crescimento espiritual da humanidade - esse seria o projeto ambicioso, capaz de mantê-lo vivo apesar de todas as dificuldades inerentes à contradição estabelecida entre a profissão e a doença incurável.

Beethoven iniciou, por essa época, o uso regular de seus cadernos de rascunhos, método de trabalho que compensava com o excesso de controle e supervisão a frustração provocada pela surdez. É a fase central de sua carreira, correspondente aos anos em que compôs suas obras mais conhecidas: as sinfonias, da terceira à oitava; os dois últimos concertos para piano e o concerto de violino; sua música para teatro, incluindo a única ópera; as mais célebres sonatas para piano - *Ao luar*, a *Waldstein* e *Apassionata*; os quartetos *Razumovsky*; a música de câmara com piano, incluindo as sonatas para violino *Opus 96* e a sonata para violoncelo *Opus 69*; e os três últimos trios.

Com essa segunda fase, Beethoven tornou-se, para os ouvintes, a partir de meados do século XIX, o centro do cânone da música ocidental. A sequência impressionante de obras tão importantes transformou suas inovações em procedimentos consagrados e estabeleceu “um novo padrão de perfeição intelectual e emocional que nunca mais se perdeu” (LOCKWOOD, 2004, p. 238). A força dessas obras tornou as anteriores inovações de Haydn e Mozart “clássicas” e dificultou a compreensão imediata das últimas realizações do próprio Beethoven.

O Romantismo trouxe para a música a ideia do artista genial, respeitado por sua originalidade. Anteriormente, embora os compositores tivessem consciência de seu valor, sua função social cumpria-se quase no anonimato; valorizava-se o bom músico como um bom artesão. A obra e a personalidade de Beethoven ligaram-se a essa mudança histórica. O músico de Bonn viveu livre das obrigações de um emprego

fixo e das ordens de patrões. Obteve o apoio de patronos, a renda da venda de partituras e o sucesso do reconhecimento público. Sua atitude em relação aos seus patronos e editores refletia o conflito da imperiosa necessidade de sucesso com uma obstinada busca de independência pessoal. Precisava do suporte dos patronos, mas exigia respeito; e seu temperamento impetuoso, explodia com frequência, criando situações socialmente embaraçosas. A pianista Von Bernhard, contemporânea vienense de Beethoven, assim se refere ao compositor em uma de suas cartas:

Não tinha maneiras educadas, nem nos gestos nem na conduta. Era muito arrogante. Eu mesma vi a condessa Thun (uma patrona de Haydn e de Mozart, sogra de Lichnowsky) se ajoelhar aos seus pés, implorando-lhe que tocasse alguma coisa. Mas Beethoven não tocou... Ainda lembro claramente de Haydn e Salieri, ambos cuidadosamente vestidos à maneira antiga, com perucas sapatos e meias de seda, enquanto Beethoven chegava vestido de maneira informal, quase mal vestido (LOCKWOOD, 2004, p. 101).

Beethoven tinha plena consciência de que compunha não apenas para seus contemporâneos, mas para a posteridade. A partir da segunda metade do século XVIII, com o advento da burguesia, do concerto pago, da venda de partituras, do aperfeiçoamento dos instrumentos e de seus recursos sonoros, os compositores começaram a preocuparem-se com indicações minuciosas para seus intérpretes, agora distantes do seu convívio direto. Nesse aspecto, Beethoven foi extremamente cuidadoso e esmerou-se em sua escrita.

Com o passar dos anos, a desproporção entre o trabalho musical minucioso e a desordem de sua vida aumentaram. Esboços e rascunhos testemunham que, enquanto sua música se tornava mais profunda e a escrita mais detalhada, sua vida reclusa desordenava-se em maiores excêntricas. A surdez progressiva intensificava seu isolamento, dificultando-lhe a comunicação social. A partir de 1812, as doenças crônicas se agravavam. O envolvimento afetivo com a família transformou-se em obsessão, com a luta pela tutela do sobrinho (1815). Afastou-se de muitos de seus velhos amigos e sua situação financeira abalou-se com a desvalorização da moeda austríaca e a morte ou falência de dois de seus patronos mais generosos.

Os biógrafos de Beethoven distinguem esses anos anteriores ao surpreendente período final como um tempo de grande sofrimento psicológico. O músico parecia conviver com uma queda de energia criativa e produzia obras de valor artístico duvidoso com o objetivo evidente de ganhar dinheiro. Ou, como no caso da *Vitória de Wellington*, sucumbe ao prazer do aplauso fácil que o consagrasse (mesmo demonstrando sua

habitual intolerância aos rituais da nobreza) como “o músico oficial” do Congresso de Viena (1814-1815). Mesmo as obras realmente valiosas daquele período não se apresentam particularmente inovadoras - constituem uma espécie de revisão de tudo que ele compusera anteriormente. Entre elas, o quarteto *Opus 95*, o trio *Arquedduque*, a sétima e a oitava sinfonias. Finalmente, escritas entre 1814 e 1816, as sonatas para piano *Opus 90 e 101*, as sonatas para violoncelo *Opus 102* e o ciclo de canções *Para a amada distante* anunciam as prodigiosas e surpreendentes concepções de sua última fase, frutos de um solitário silêncio.

Em 1824, em Viena, com a estreia da *Nona sinfonia*, Beethoven assinalava para o grande público mais uma mudança em sua obra. O programa do concerto, realizado no dia 7 de maio, anunciou a presença do compositor, cuja participação, na verdade, limitou-se à sua presença no palco, ao lado do maestro Ignaz Umlauf. A sinfonia alcançou grande sucesso, um triunfo de proporções extraordinárias. Ao final do concerto, Beethoven, surdo, permaneceu imóvel; uma cantora tomou-o pelo braço, virando-o e mostrando-lhe o público, para que ele pudesse ver com que entusiasmo era aplaudido. Três anos depois, há 180 anos, morria o compositor, aos 56 anos.

A apresentação da sinfonia interrompeu alguns anos de aparente escassez criativa, abrindo o último período de sua obra, o das últimas sonatas para piano e dos últimos quartetos de cordas. A floração foi lenta; dizia-se que Beethoven, surdo e mergulhado em problemas pessoais, tornou-se incapaz de compor. Mas, mesmo nesses últimos anos, o compositor sempre soube disciplinar seu trabalho, em contraste com a desordem e a turbulência do resto de sua vida diária. Desde 1815 apareceram em seus cadernos esboços para a nova sinfonia. Entretanto, o compositor só se dedicou inteiramente a ela após a criação de outras obras importantes como as últimas sonatas para piano, a *Missa solene*, as variações sobre uma valsa de Diabelli e as *Bagatelles*, *Opus 126*. Musicalmente, os apontamentos anteriores para a Nona não guardam relação direta com os temas definitivos. Entretanto, o tema do final da sinfonia já aparecera na *Fantasia para piano, coro e orquestra*, de 1808. E, durante a juventude, Beethoven muitas vezes pensou em musicar todos os versos da famosa *Ode à alegria*, de Schiller. Para a nova sinfonia, selecionou algumas estrofes relativas ao ideal humanitário de fraternidade, ao amor e à fé. Incapaz de conviver com seus próximos, o compositor busca uma solução para seu desejo de amar, juntando-se a toda a humanidade em uma utopia estética, na qual a arte substitui a religião no sentido de “religar” os membros de uma sociedade.

Provavelmente, foi da leitura da obra *Cartas sobre a educação estética do homem*, de Schiller, que Beethoven formou sua opinião sobre o poder da arte para instruir a sociedade e os indivíduos, conduzindo-os a níveis mais elevados de comportamento

e convivência. Para o filósofo alemão, a complexa natureza humana é dotada de sensibilidade e razão. A duplicidade entre essas duas frações, quando polarizada, acentua a separação entre o “homem selvagem” e o “homem bárbaro”. O primeiro deixa-se dominar pelos sentimentos, sobrepondo-os aos princípios racionais e morais. Assim, a natureza torna-se uma soberana dominadora para o homem selvagem. Já o “homem bárbaro”, com seus princípios racionalistas, despreza a natureza e tiraniza os afetos e sentimentos. Somente a educação estética poderia harmonizar as duas polaridades e desenvolver o “homem cultivado” pelo estímulo simultâneo das faculdades intelectuais e sensíveis.

A arte tem uma função pública, portanto, como força formadora do homem cultivado, elevando-o moralmente, não apenas pela imposição de princípios, mas pelo desenvolvimento de sua sensibilidade. Pois só o conhecimento da beleza pode levar à noção total de liberdade - o problema estético antecede o político. Com a última reflexão, Schiller faz uma crítica à ilustração do entendimento, frequentemente mais valorizada que a ilustração da sensibilidade. Para ele, só se aprende bem quando se aprende com o coração e, sem este, o esclarecimento pela razão mantém-se exterior ao homem. Os afetos interiorizam o conhecimento, transformando-o em vivência. A educação estética torna-se, assim, um complemento necessário à ilustração do entendimento, possibilitando a harmonia entre a razão e a sensibilidade. A arte permite a associação dos dois impulsos - o racional e o sensível - um terceiro, chamado impulso lúdico, capaz de integrar a dinâmica dos afetos às ideias da razão, unificando a natureza humana.

O jogo com a beleza proporciona um meio termo entre a moral e o interesse dos sentidos, a harmonização do homem reflexivo com o ativo, de forma que os princípios morais não agridam o gosto pela vida. Mas, por si só, a beleza não pode operar tal transformação. A humanização total do homem cabe a si próprio, reservando à experiência estética da beleza o papel de lhe demonstrar essa possibilidade. Schiller vislumbra uma possibilidade de harmonia social pela formação de um senso comum. O homem liberto, educado esteticamente, passaria a desejar a liberdade do mundo que o cerca (SCHILLER, 1995).

Em suas peças teatrais, Schiller proclamava a revolução social e a liberação individual. *Os ladrões*, drama sobre a revolução heróica contra as normas da sociedade, apresenta o protagonista transformado em líder de um bando de ladrões para lutar contra as injustiças por ele sofridas. O enorme sucesso da peça facilmente tornou-a um modelo estético para o jovem Beethoven, ansioso de ampliar o conteúdo emocional de suas obras. Segundo Lockwood,

todas as últimas peças de Schiller, incluindo Amor e intriga e Dom Carlos, apareceram durante a adolescência de Beethoven, e incorporavam os temas libertários a um enredo no qual um herói segue o seu destino, ainda que tragicamente, em nome da liberdade. Por isso, não surpreende que, na década de 1790, Beethoven tenha pensado em usar a Ode à alegria de Schiller - um apelo à fraternidade humana num estado ideal imaginário - projeto a que se aferrou durante toda a vida, até que finalmente o realizou, décadas mais tarde, na Nona Sinfonia. A longa gestação da Nona marca a subjacente persistência de seus ideais liberais (LOCKWOOD, 2004, p. 58).

O jovem Beethoven provavelmente conheceu a obra de Schiller pelas mãos de Christian Gottlob Neefe, um de seus professores em Bonn. Neefe era entusiasta dos assuntos intelectuais da época. Apresentou ao jovem músico o movimento literário alemão *Sturm und Drang* (nome de uma peça teatral, escrita em 1776, por Maximilian Klinger e que valorizava o sentimento natural e a originalidade sobre o formalismo clássico).

Mas, sobretudo, Neefe era grande admirador de Bach. E Beethoven, ainda criança, estudou toda a obra *Cravo bem temperado* - a coletânea de peças de Johann Sebastian Bach. Assim, buscando uma nova dimensão para sua obra, Beethoven realizou uma síntese de seus conhecimentos musicais. Inovando, permaneceu organicamente conectado a seu passado. Retomou as técnicas contrapontísticas bachianas, interessou-se pela música renascentista e pela harmonia modal. Roland Barthes observou que, com Beethoven, “pela primeira vez, um artista foi glorificado pelo fato de ter vários estilos sucessivos; foi-lhe reconhecido o direito de metamorfose; podia estar insatisfeito consigo mesmo, ou, de maneira mais profunda, ao longo da vida, podia mudar seus códigos” (BARTHES, 1984, p. 232).

O grande artista, nos anos finais, aparentemente áridos, reformulava lentamente sua visão musical. Serenamente desvencilhava-se da tendência ao retórico, libertava-se dos efeitos fáceis e buscava sua voz mais íntima e atemporal. Após o sucesso da estreia da *Nona sinfonia*, com sua declaração urgente e circunstancial de que todos os homens devem ser irmãos, as últimas obras de Beethoven permaneceram incompreendidas por seus contemporâneos. Mas realizaram uma complementação necessária e inevitável para sua trajetória, transformando-o em um artista universalmente compreendido e amado.



REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *O óbvio e o obtuso*. Tradução de Lea Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

LOCKWOOD, Lewis. *Beethoven, a música e a vida*. São Paulo: Códex, 2004.

ROSEN, Charles. *El estilo classico: Haydn, Mozart, Beethoven*. Madrid: Alianza, 1986.

SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. São Paulo: Iluminuras, 1995.

Beethoven and Schiller

Abstract:

This paper considers the importance of the *Letters upon the aesthetic education of man*, by Schiller for the ideological formation of Beethoven, from his youth in Bonn, until his *Ode to joy*, in the Ninth Symphony.

Keywords: Aesthetics; Beethoven; Schiller; art and society.