

2020-2 ET 05

20 O COMPOSITOR LIBERTO

PA 405-412

Nem Mozart nem Beethoven se consideraram como um novo tipo de compositor, um especialista trabalhando fora do sistema normal de patrocínio palaciano ou eclesiástico. Mozart, embora sua atitude para com uma nomeação oficial pareça ter sido ambivalente, passou a vida esperando por uma nomeação oficial digna do seu talento e por ocasião de sua morte era compositor palaciano do imperador — cargo que lhe implicava mínimos deveres, mas lhe rendia um salário anual de 800 *gulden* — e foi nomeado assistente de *Kapellmeister* da Catedral de Santo Estêvão, a seu pedido, na esperança do cargo de *Kapellmeister* quando vagasse. Beethoven, quando em 1808 a surdez o impossibilitou de ganhar a vida como concertista, embora tentasse reger suas obras, ao que parece estava disposto a aceitar o cargo de *Kapellmeister* a ele oferecido por Jérôme Bonaparte; a oferta mostra um singular lapso no senso de realidade de ambos os homens, mas Beethoven só recusou o cargo quando obteve com certeza um contrato com força legal do arquiduque Rodolfo, príncipe Kinsky e príncipe Lobkowitz para lhe pagarem a anuidade que lhe sugeriam. Não foi culpa de ninguém que a guerra e suas conseqüências impedissem o subsídio de mantê-lo tão confortavelmente quanto um músico profissional podia esperar.

Nem Beethoven nem Mozart fracassaram como autônomos. No fim da vida, esmagado pelas dívidas e pela penúria, Mozart ganhava mais que o dobro do que o seu cuidadoso pai sempre ganhara e era considerado um grande compositor, pelo menos superintelectual. A irresponsabilidade, o amor ao luxo e a total incapacidade de resolver problemas da vida cotidiana o destruíram. Beethoven foi incapaz de dominar circunstâncias práticas; era como se a sua perícia em subjugar editores e o seu poder dominador sobre as pessoas que o conheciam fossem coisa à parte da existência cotidiana e não aplicáveis a ela. Se a falta de senso prático o levou a viver sordidamente com um par de botas às vezes “em prisão domiciliar” como dizia, a sordidez jamais resultou de uma pobreza triturante, mas sim de um pavor neurótico da miséria que adveio, talvez, da sua surdez, e do sentido de isolamento que a surdez acarreta; um pavor da miséria, e sua determinação de deixar o máximo de dinheiro possível para o seu sobrinho Carl, geraram sua queixa de uma ilusória falta de dinheiro. O cheque de 100 libras que ele pediu à Sociedade Filarmônica de Londres para ajudá-lo na sua última doença não foi descontado, e suas propriedades, à parte patri-

mônio pessoal — alguns objetos de considerável valor — foram avaliados em 9.885 *gulden*; 7.441 deles estavam garantidos em títulos de banco.

O século XIX inventou a lenda do grande gênio incompreendido, lutando não só contra o seu demônio interior como também com o des-caso, incompreensão e desdém dos seus contemporâneos. O mundo veio a acreditar-se por demais obtuso e insensivelmente cego para apreciar a grandeza viva, embora não haja indício de que um mestre como Haydn não pudesse com razão se orgulhar de ter aberto o seu caminho no mundo depois de sair de completa indigência. Será interessante historiar as razões pelas quais o mundo admitiu a idéia de que o gênio é demasiado grande para ele.

O patrocínio palaciano não havia terminado na época de Beethoven, em conseqüência das guerras napoleônicas ou por quaisquer outras razões. Desde Weber, passando por Spohr e de Wagner a Brahms, Richard Strauss e ainda em 1913, Reger, importantes compositores estiveram a serviço nas cortes. É de fato insustentável a costumeira simplificação segundo a qual as cortes já não podiam sustentar a música. A nobreza menor perdeu sua capacidade de patrocinar; mas a aristocracia maior, não.

O que realmente aconteceu é muito mais complexo. Antes que o Congresso de Viena se instalasse em 1814 para desfazer a revolução, os Estados eclesiásticos estavam secularizados e seus territórios haviam sido transferidos a Estados vizinhos mais poderosos. Depois de 1802, Bonn, com sua ópera e orquestra palacianas, Salzburg com uma *Kapelle* de mais de 60 músicos, e Würzburg, todas perderam seus músicos profissionais. O mesmo aconteceu com Eichstätt, diminuto bispado principesco na estrada entre Munique e Nurembergue, onde os 16 músicos da orquestra palaciana foram responsáveis pela formação de uma sociedade de concertos entre os cidadãos. O mesmo aconteceu com Grosswardein, Breslau e outras cidades que no passado empregaram músicos por vezes de grande eminência.

O Congresso de Viena levou a racionalização do mapa da Europa central ainda mais longe. As cidades imperiais livres perderam a sua condição de antes da guerra e os seus privilégios, embora isso, após um século em que a nobreza dominava as artes, pouca influência exerceu na música. Cento e vinte e um dos Estados alemães outrora independentes perderam sua autonomia e se amalgamaram com os vizinhos maiores. Os príncipes — os Kinskys, Lichnowskys, Lobkowitzes e Eszterhazys — já não eram tão ricos para manterem música e grandes departamentos musicais particulares, e de fato jamais recuperaram sua riqueza de antes da guerra, porque as riquezas do futuro dependeram do poder industrial e não da mera posse de terras. Muitos daqueles que antes mantiveram imponentes instituições musicais tinham de exprimir seu entusiasmo pela música de outros modos, como muitos da nobreza do Império fizeram mediante ingresso nas *Gesellschaft der Musik freunde* (Sociedade dos Amigos da Música). O rei Ludwig II

da Baviera tinha condições de amparar Wagner majestosamente, com dissipação de sua fortuna particular se assim quisesse; o seu povo bávaro não estava de modo algum disposto a apoiar seus atos de patrocínio no permitir a Wagner (cujas exigências eram totalmente insaciáveis) gastar o dinheiro público. Assim, havia muito menos patrocínio a quem recorrer; o Congresso de Viena podia restaurar o sistema político do passado, mas não podia restaurar a imensa riqueza aristocrática do passado. Assim como a Ópera Imperial e Real de Viena já se havia tornado, antes da Revolução, um grupo de teatros administrado por uma gerência comercial em proveito da corte, que mantinha seus padrões artísticos e sociais consentindo em que um público pagante assumisse parte da carga que estava nos ombros do imperador, os estabelecimentos palacianos começaram a se transformar em instituições nacionais.

Em Dresden, por exemplo, a aliança da Saxônia com o Império de Napoleão quase acabou com a ópera quando o poder da França desmoronou e os russos ocuparam a cidade em 1814. O príncipe Repnin, governador-geral russo, impediu a destruição da ópera da corte e a instituição musical colocando-os sob controle político. A volta do monarca saxônico, em 1817, o rei Frederico Augusto, significava que o teatro devia ser novamente chamado de Teatro da Corte, mas continuou uma organização pública dependente das rendas de bilheteria e das verbas concedidas pelo novo rei. O apoio de Augusto Frederico à ópera alemã e sua nomeação de Weber como *Kapellmeister* responsável pela elevação do padrão da ópera alemã em Dresden até ser comparável ao da ópera italiana podem ser vistos como uma espada de dois gumes de política; tanto demonstrava o seu patriotismo como conseguia apoio de um novo público. O teatro da corte em Munique havia sido destruído por incêndio em 1818; foi então reconstruído e reinaugurado em 1828, mas já não era simplesmente o *Hoftheater* senão o *Hof und National Theater*; era um teatro público e não mais uma casa em que o público era admitido pela graça do rei.

Mas o *Kapellmeister* — porque o nome tradicional continuava sendo usado — verificou que suas funções tinham mudado. A publicação de música havia criado um repertório que ele devia tocar. Já não era mais um músico cuja autoridade residia na sua capacidade de compor música agradável e da moda quando e como se quisesse; para todos os fins e propósitos ele se tinha transformado num regente da corte cuja tarefa primordial era cuidar em que o crescente repertório — sua padronização foi um processo muito lento — fosse bem ensaiado e apresentado. O *Kapellmeister* do século XIX que temos em mente como compositor não escrevia precipuamente para a organização sob sua direção. A própria *Euryanthe*, uma das óperas alemãs de Weber, fez a sua estréia em Viena; os oratórios e sinfonias de Spohr foram escritos para festivais musicais alemães ou ingleses, ou para instituições como a Sociedade Filarmônica de Londres, para a qual ele

escreveu as suas segunda, sexta e oitava sinfonias num período de aproximadamente 20 anos; suas últimas seis óperas foram estreadas em Cassel, onde ele era *Kapellmeister*, mas representavam apenas parcela do repertório operístico que ele ali regia. Weber, Spohr e Wagner tinha seus postos de *Kapellmeister* por sua eficiência como regente e organizadores; o prestígio deles contribuiu para consolidar seus cargos mas apenas porque o prestígio como compositor era mais facilmente compreendido em inícios do século XIX do que a mestria da nova técnica de reger uma grande orquestra. Reger parece ter sido ainda um grande mistério para a maioria das pessoas quando Berlioz escreveu o seu ensaio *Le chef d'orchestre, théorie et son art* em 1848, e o ensaio *Über das Dirigieren*, que Wagner publicou em 1869, foi sua tentativa de mostrar exatamente quais são as qualidades interpretativas necessárias num regente.

A idéia de um compositor especialista sem qualquer outra função musical começou com Beethoven, não porque Beethoven quisesse restringir suas atividades à composição, mas porque a surdez o forçou a isso. Schubert não tinha intenção de continuar compositor autônomo com um considerável séquito entre a burguesia e a nobreza menor artísticas de Viena. Suas óperas e música religiosa tinham todas o objetivo de demonstrar suas qualidades para um cargo assalariado regular. Mas o desmoronamento do velho sistema, restringindo o número de cargos disponíveis e exigindo uma nova especialidade do *Kapellmeister*, deixavam os cargos disponíveis fora do alcance de muitos. Parece improvável que Schubert, boêmio nato, com um sentido defeituoso da pontualidade e pouco interesse em executar obras de outros compositores, viesse a ser um bom *Kapellmeister* ou do antigo ou do novo estilo.

O desmoronamento do antigo sistema frustrava de fato o compositor como executante, a menos que fosse também exímio instrumentista ou regente. Tirava-lhe não só sua oportunidade de trabalhar em íntima colaboração com outros músicos como também a oportunidade de fazer uma associação íntima e potencialmente criativa com o seu público. Isto é, retirava-lhe a sua função social imediata (que todos os compositores desfrutaram desde que a composição passou a ser reconhecida como algo diferente da exímia execução). Depois de Beethoven, o compositor em si — mas não como *Kapellmeister*, regente ou virtuoso — viu-se marginal à sociedade e consolando-se com o que pudesse da sua alienação. Tornou-se vidente, profeta, “irreconhecido legislador do mundo” (como o poeta de Shelley) simplesmente porque já não trabalhava por necessidade num relacionamento direto com o mundo em que vivia, mundo esse representado por um público que conhecia e compreendia seus objetivos, que simpatizasse com suas experiências e que ele pudesse conduzir. Se não fosse constitucionalmente boêmio, como Schubert, arredio às convenções sociais, caía na boêmia em parte porque o mundo o fazia rejeitar a normalidade e em parte

porque jamais lhe pagava de modo que a vida fosse normal e convencional para ele. Ele era ou um ídolo social estragado ou uma pessoa vivendo do melhor modo possível com seus magros ganhos. Tornava-se um homem totalmente livre, isto é, homem indissolavelmente ligado aos rumos normais da sociedade.

O símbolo romântico do homem totalmente livre era o bandido ou o corsário; Byron o descobriu e Berlioz o aceitou com prazer. O bandido desdenhava os costumes normais da sociedade e rejeitava suas leis porque eram irrelevantes para as suas necessidades e sua realização. O banditismo do artista, sua alienação quanto aos rumos normais do mundo, era aprovado pelo mundo porque era intelectual e emocional, jamais real. O rumo da história havia posto o compositor à parte do sistema normal de trabalho e salários, de ganhar dinheiro, com os seus concomitantes de responsabilidade social e necessidade social. Portanto, só considerando o compositor como um marginal a sociedade podia perdoar-lhe a falta de gênio, a falta de criatividade; a personalidade não criativa e cotidiana, construindo indústrias ou trabalhando nelas, fazendo leis ou considerando o modo pelas quais elas sejam obedecidas, escusava sua falta de poder criativo pela aceitação, como artigo de fé, da remota implausibilidade da mente criativa; ele queria saber quem dirigiria o nosso mundo se todos fossem artistas, e como nos arranjariamos na Terra se não houvesse industriais, tecelões ou operários, lojistas e balconistas? A questão é válida, naturalmente. A sociedade, que não tinha valor imediato para o artista, colocava-o numa situação em que não se podia conformar com os costumes sociais e depois perdoava sua incapacidade para isso porque não precisava imediatamente dele. Assim, o irado e rebelde Haydn da época de *Sturm und Drang* foi esquecido, e o mestre profundo e genial que, nas sinfonias de *Londres* parecia organizar toda a gama da vida humana, era visto como um afável e divertido "papai", capaz de pouco mais de uns ligeiros divertimentos musicais. A insolência, irresponsabilidade e falta de sentido prático de Mozart foram esquecidas, e a sociedade da sua época (que o tratava melhor do que a muitos músicos) foi culpada pela tragédia que estava enraizada em sua personalidade. A sociedade jamais poderia culpar-se pela surdez de Beethoven, mas o século XIX transformou a surdez em símbolo do desprezo e desdém que acreditava dever ser o sofrimento de qualquer grande compositor.

A lenda de Beethoven já corria quando Berlioz visitou Viena em 1846 e regeu, no lugar onde Beethoven estivera, no *Redoutensaal*. Ele se lembrava do caso de um concerto em 1820 que apresentou a sétima sinfonia para um público de 50 pessoas. Ele não perguntou quem tocou, onde o concerto se deu ou se era um dos freqüentes concertos vienenses nos quais uma orquestra de amadores simplesmente lia uma obra à primeira vista. Nem se incomodou em verificar se a sétima sinfonia, em 1820, já era obra de repertório conhecido por sua grande popularidade. Ele não deixou

de considerar que, em sua primeira apresentação, o *allegretto* havia sido bisado e que o impacto foi tal que a obra foi repetida três vezes em quatro meses. Ele precisava acreditar na lenda do gênio esquecido e sofredor.

O espírito criativo é um fenômeno relativamente raro, e quando reconhecido é admirado ao ponto da idolatria; torna-se necessário para a maioria não criativa acreditar que o gênio é pobre, mal compreendido ou totalmente incompreendido, desdenhado, mentalmente robusto o suficiente para sobreviver ao desdém e ao escárnio, mas tanto física como socialmente ferido, provavelmente, por alguma razão que jamais se revela, pela tuberculose. Ao convencer o mundo de que o artista criativo não é como os demais homens, se convence de que ele é melhor, com necessidades diferentes e mais prementes; contribui para transformá-lo num monstro egocêntrico como Wagner.

Antes da Revolução e depois dela, o compositor trabalhava dentro de uma sociedade menor — uma corte, catedral, uma cidade provinciana como Leipzig. Escrevia para gente que ele conhecia, oferecendo coisa de valor imediato para ela. A época posterior a Beethoven foi a de Liszt e Paganini, e isso significa o menos discutível que o “público geral” do virtuoso mostrava como o patrocínio de qualquer príncipe. Paganini não revelou de público o seu apego pelo Concerto música de câmara de Beethoven, porque essa música não lhe dava oportunidade para a pirotécnica que o seu público esperava. As composições de homens como Berlioz e Charles Hallé sugerem que o entusiasmo de um público podiam tornar Liszt capaz de execução da música de Beethoven que retorcia e falseava as idéias do compositor para converter a perícia do pianista em centro da atenção do público.

A música havia passado da fase em que era uma necessidade social para se converter em prazer remoto e esotérico tonitruado por imensas orquestras ou dada por executantes e cantores prodigiosos. Tornou-se cada vez mais o prazer de uma elite requintada do que uma comunicação imediata entre homens e mulheres. Não demorou muito e o compositor ambicioso descobriu que fazer música de dança e entretenimento fácil estava abaixo de sua dignidade, e uma sociedade dividida teve de se arranjar com uma arte dividida; a necessidade social era atendida, não por Brahms e Wagner, Verdi e Bruckner, mas pela família Strauss e suas valsas e polcas; e os Strauss eram, afinal, grandes mestres no seu estilo. Dentro em breve, nada com o ritmo certo haveria de satisfazer a necessidade social de música.

Problemas na música...

NOTA SOBRE MOEDAS E CÂMBIO (mencionadas neste livro)

Todos os valores dados são aproximados. Não há qualquer tentativa no sentido de indicar quaisquer flutuações nas taxas de câmbio ou das várias moedas européias nas suas relações mútuas. Não tomam em consideração o fato de que os padrões ouro e prata em que as moedas européias se baseavam eram por sua vez simplesmente aproximados nos diversos países.

Não obstante o variável padrão ouro dos séculos XVII e XVIII na Europa, as moedas de ouro tinham um valor razoavelmente estável, de modo que a tabela seguinte, que se refere sobretudo à segunda metade do século XVIII, pode basear-se no padrão internacionalmente aceito do ducado, que na época valia cerca de nove xelins da moeda inglesa.

1 <i>ducado</i> , na Alemanha e Áustria	= 3,5 táleres
	= 3,5 florins
	= 4,5 <i>gulden</i>
	= 72 <i>groschen</i>
	= 270 <i>kreutzer</i>
na Itália	= 6,25 libras
	= 1,25 escudo (segundo as taxas venezianas de câmbio)
na França	= 11 libras
na Espanha	= 375 maravedis
	= 11 reais e 1 maravedi

1 *sequin*, em curso em toda a Itália, era ligeiramente maior que um ducado (aproximadamente 9 xelins e 6 dinheiros da moeda inglesa).

Outras moedas de ouro de curso internacional eram:

1 <i>pistole</i> (de origem espanhola)	= 7,5 <i>gulden</i> , aproximadamente 15 xelins.
1 <i>frederico de ouro</i> (de origem prussiana)	= 8 <i>gulden</i> , aproximadamente 16 xelins.
1 <i>carolin</i> (de origem bávara)	= 9 <i>gulden</i> aproximadamente
1 <i>luís de ouro</i> (de origem francesa)	= 18 xelins.
1 <i>soberano de ouro</i> (de origem austríaca)	= 13,5 <i>gulden</i> , aproximadamente 27 xelins.

Seria inteiramente fútil tentar sugerir o valor dessas moedas pelo poder aquisitivo. O melhor que o leitor tem a fazer é lembrar que, en-

quanto o vigário da aldeia de Goldsmith vivia “como rico com 40 libras por ano”, um investimento de mil libras na Royal Academy of Music – aventura operística que em 1719 designou Handel para ser seu diretor musical – era condição necessária para ser membro e garantir que os membros pertencessem à nata social. Independentemente de outras razões quanto ao poder aquisitivo do dinheiro, o custo do ouro por sua vez elevou-se em cerca de 400% nos últimos 250 anos, de modo que os salários europeus e da Europa continental de 1750 tendem a parecer, hoje em dia, simplesmente desprezíveis.

Alguns indícios do poder aquisitivo podem ser obtidos a partir de diversos fatos desconexos. Durante o tempo de Bach em Leipzig, um florim podia comprar: 454g de carne; 900g de pão e um solado para sapatos masculinos.

Um documento do Arquivo Público dá o valor inglês do ducado em 1670 como de 3 xelins e 10 *pence*. Burney considerava o ducado como equivalente a 9 xelins.

Nos anos de 1780, Dittersdorf discutia as finanças do concerto na base de 860 táleres alemães como equivalentes a 1.290 florins em Viena.

Na avaliação dos bens de Beethoven em 1827, aproximadamente 17 anos depois do colapso financeiro da Áustria na guerra napoleônica, os funcionários austríacos consideraram o presente de 100 libras esterlinas, enviado ao compositor pela Sociedade Filarmônica de Londres, como equivalente a mil florins.