BEETHOVEN O PRIMEIRO ROMÂNTICO

CONFERÊNCIA REALIZADA NA COMEMORAÇÃO DO CENTENÁRIO DA MORTE DE BEETHOVEN, PROMOVIDA PELOS ESTUDANTES DA FACULDADE DE LETRAS DO PÔRTO, EM 27 DE JUNHO DE 1927.

DO AUTOR:

Da Ironia, do Riso e da Caricatura.
Chronicas de Arte, 1.º vol.
Esthetica de Arte Popular (conferência).
Chronicas da Arte, 2.º Vol.
Templo das Siglas.
Museu de Grão Vasco.
Para a Filosofia da Guerra (conferência).
Para uma Finalidade da Educação no Actual Instante (conferência).
Capela de Nossa Senhora da Conceição (em Braga).
Lucernas.
O Fenómeno Religioso e a Simbólica.
O Panteom dos Lemos.

AARÃO DE LACERDA

BEETHOVEN

O PRIMEIRO ROMÂNTICO

PÔRTO
FACULDADE DE LETRAS
1929


:per:aspera:ad:astra:
Axel Gyrne Fecit.
a d. MCM. XXII

A LUÍS COSTA

AO ARTISTA INTÉRPRETE DE BEETHOVEN

«So wird er, der schon das Rätsel der Sphinx gelöst hatte, am Ende doch die Beute des Schiksals. Wohl weiss er, dass er seine Pflicht als Mensch und Künstler getan hat. Aber ein ermattendens Gefühl der Nutzlosigkeit alles Strebens überkommt ihn. Er erkennt den ewigen Wechsel der Dinge. Und müde murmelt der Strebende: «Plaudite amici-comoedia finita est.»

Nur die menschliche Komödie war beendigt mit all ihren Wirrnissen und Widersprüchen, Irrtümern und kleinlichen Sorgen. Nur die irdische Hülles ank ins Grab. Aus der Enge dieses Grabes schwang sich der entfesselte Geist auf, die Botschaft ewiger Freiheit und Freude verkündigend in seinen Werken.»

PAUL BEKKER — *Beethoven.*

ALGUMAS PALAVRAS...

Os estudantes da *Faculdade de Letras* do Pôrto quizeram comemorar Beethoven, e eu estou com êles nesta hora de culto!

Beethoven marca um estádio novo na História da Arte: o seu aparecimento é um fenómeno transcendente no *Umwelt* romântico. Todos acorremos aqui, com o mesmo propósito de o recordar na concentração de alguns instantes evocativos que se tornarão mais intensos pela audição de trechos da sua obra, que é por si um mundo imenso, onde as mais sublimes paixões tumultuam e refervem, avassalando as almas em vagas alterosas, ou envolvendo-as num ambiente de resignação e de apasiguamento estóicos.

Solene momento êste, em que todo o mundo se ajoelha a memorá-lo, ungido pela sua Arte onde a vida se transubstancia, transfigura e polariza em valores mais altos, assumindo muitos deles uma verdadeira significação metafísica.

Não há história da música que ao falar d'Êle, personificação do *Weltgeist* hegeliano, não procure elevar a sua linguagem, o seu estilo: porque se trata de um capítulo novo, dife-

rente, exigindo expressões poderosas, uma visão filosófica que outros compositores dispensaram, e pelo simples motivo de se não desintegrarem completamente como Êle do *quotidiano* com as suas exigências, os seus preconceitos, a tirania das convenções e das fórmulas, para se alçapremarem a uma expressão estética onde a liberdade e a visão alta do existente se fundem na mais íntima harmonia.

Falemos no Beethoven homem, procuremos revivê-lo atravez da história da sua vida de combate incessante, no Beethoven herói e vencedor, mártir e resgatado, a afrontar a desgraça e a querer agarrar o destino pela gorja, criando uma Arte acima da realidade imediata, dando apenas ouvidos a um mundo interior e subliminal donde a alegria e amargura promanam sublimizadas em expressões eternas.

Nunca essas palavras, que são uma divisa admirável, *per aspera ad astra,* se puderam aplicar melhor do que a Beethoven, à sua existência, — via dolorosa eriçada de espinhos, mas que o conduziu ao céu, a uma imortalidade que o faz sentar entre os bem-aventurados, à mão direita de Deus!

Esta luta permanente do génio contra a humana condição é o que eu vou contar simplesmente agora. Dela se verá não a sujeição ou aniquilamento, mas a afirmação da vontade lustral e redentora.

Beethoven surge no meio da dôr; por ela foi acompanhado até ao fim, num embate permanente que lhe vincou a amargura na sua face de concentrado.

Que as minhas palavras vos façam meditar no atlante que, embora contorcido sob o pêso de uma grande tragédia, atingiu aquela *perfetta letizia,* a dos eleitos que ultrapassam a morte atingindo a eternidade:

Durch Leiden Freude!

I

Não viera certamente ao acaso da Flandres para a Alemanha o jovem cantor Ludwig van Beethoven, ascendente directo do Génio que nesta hora celebramos: é de crer que parentes seus, como Michael van Beethoven, cereeiro já estabelecido em Bonn e fornecedor da côrte eleitoral, o atraíssem à velha cidade renana.

Êste Ludwig, o avô do Compositor, nascera em Antuérpia, em 1712, e era, segundo Leão Burbure, o terceiro filho de um alfaiate Henrique Adélard van Beethoven, estabelecido naquela terra, a partir de 1713, numa casa ali conhecida pelo nome de *Sphera Mundi* na Lange Nieuwstraat. (*) A dar-

(*) André Pols, depois de ter estudado alguns documentos por êle encontrados nos arquivos e registos paroquais de Antuérpia, e relativos aos Beethoven, que naquela cidade viveram nos séculos XVII e XVIII, sem pôr em dúvida a sua origem flamenga, chegou à conclusão que o alfaiate da *Sphera Mundi* não pode ser, como pretende Leon de Burbure, seguido de Thayer, de Prodhomme e de outros biógrafos, o ascendente do avô do

mos fé a uma tradição de família, Ludwig, teria deixado muito cedo a casa paterna, e tanto é assim que o sabemos contratado em 2 de Novembro de 1713 para cantor da igreja de S. Pedro de Lovaina, e oito dias mais tarde designado para fazer o *Interim* do *phonascus,* ou mestre de canto, Luis Colfs, lugar que pouco tempo ocupou, pois em Março de 1733 já se encontra em Bonn, músico da côrte eleitoral, onde então dominava Clemente Augusto, sob cujo próspero reinado a música floresceu e progrediu. Ao seu palácio afluíam executantes estrangeiros, cantores, dançarinas e actores, não só para abrilhantar as cerimónias religiosas, as representações dos oratórios, mas também para tomar parte nos concêrtos, bailes e audições de óperas. A sua capela era composta de elementos germânicos, na sua maioria, mas sob a regência de *maestros* italianos. Ludwig rápidamente conquista um lugar de

Compositor, também chamado Luis van Beethoven: Henri Adélard van Beethoven foi pai de doze filhos que na sua maioria morreram novos. O terceiro filho foi baptisado com o nome de Luís, em 23 de dezembro de 1712, e o duodécimo e último foi baptisado em 1728 recebendo também o nome de Luís.

Falecidos Henri Adélard e sua mulher Catarina de Herdt, respectivamente em 1745 e 1753, os seus herdeiros apresentaram ao magistrado de Antuérpia um requerimento para obter a permissão de renunciar à herança de seus pais, por causa dos encargos que a sobrecarregaram; e dos documentos relativos ao processo se conclui que naquela época não viviam mais do que cinco dos doze filhos de Henri Adélard, contando-se entre êles um Ludovicus, que é o 12.º nascido em 1728, e Petrus Franciscus que cedo abalou da casa paterna sem se saber para onde. Ora Ludovicus, o 12.º, não pode ser o avô do Compositor. Como é pois que Burbure resolve a dificuldade? Estabelecendo a confusão entre o primeiro Ludovicus e Petrus Franciscus, e admitindo a possibilidade de Luís se ter chamado também Petrus, visto seu padrinho Bellewaert pos-

evidência. Num dos poucos libretos conservados desta época, o da *Morte d'Abele,* lê-se o seu nome no elenco dos personagens :

Adamo — Il Signor Béethoven
Eva — La Signora Stark



LUDWIG VAN BEETHOVEN, AVÔ DO COMPOSITOR
(Segundo uma pintura de Radoux)

Êle chegou a ser o regente da orquestra eleitoral, conhecendo-se, devido a uma lista organizada por Thayer, quais as obras dramáticas que dirigira a partir de 1764.

Mas Ludwig não se limitou a ser músico, foi negociante de vinhos por grosso, o que lhe dava interesses maiores do que a Arte, sendo porém vítima de uma demasiada boa fé nos outros que com êle transaccionavam. À sua ingenuidade alude João quando diz que seu pai era um homem honrado que se fiava na palavra e nos compromissos verbais, emprestando fàcilmente ou adiantando dinheiro àqueles de quem mais tarde havia de receber o vinho negociado, e que conhecendo a sua bondade lhe levavam, para o captivar, qualquer lembrança, não se importando com os compromissos tomados. Dêste modo, depois da sua morte, êle pôde verificar nos livros do pai numerosos créditos a lavradores que nunca pagaram ou entregaram o vinho já comprado!

Ludwig teve, afinal, uma vida triste, contrariada. Do seu casamento com Maria Josefa Poll, que se entregava largamente ao vício da bebida e que morrera, depois dele, internada num convento de Colónia, apenas sobreviveu um filho, cujo nome

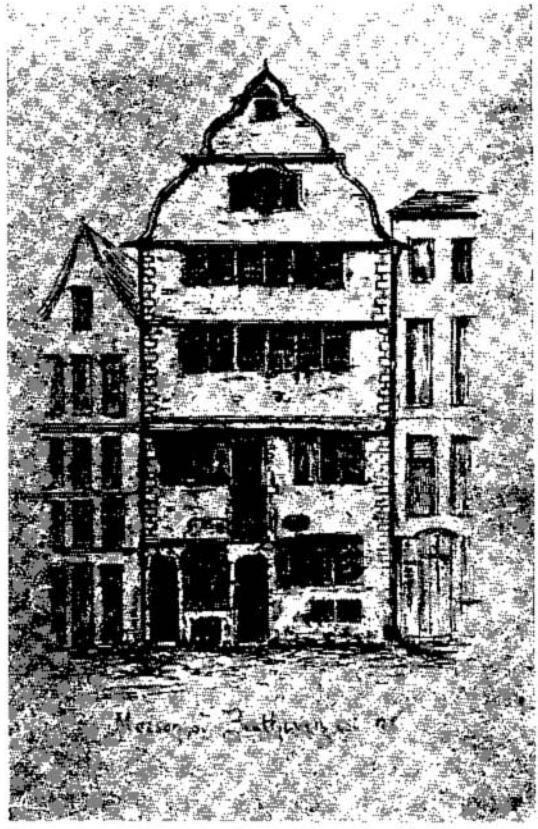
---

suir êste nome. Assim, o avô do Compositor não é o filho do alfaiate da *Sphera Mundi,* parecendo mesmo que nem sequer era aparentado com outros Beethoven de Antuérpia.

Mais recentemente, nos fins de 1927, Van Aerde descobriu no arquivo de Malines um documento onde se vê que Ludovicus van Beethoven, avô de Beethoven, se confunde com outro Ludovicus van Beethoven, cantor da igreja metropolitana de Saint Rombart, de Malines, nascido em 1712.

Diz André Pols que, segundo todas as probabilidades, aqueles que usam o apelido van Beethoven, e que são ainda bastante numerosos, descendem de antepassados originários de Bettincourt (em flamengo Bettenhoven), aldeia de Hesbaye, ou Haspegouw, da província de Liége. Ch. Van den Borren — *La Revue Musicale* — Out. 1927).

ainda há pouco citei, João van Beethoven, que êle encaminhou extremosamente na mesma carreira de arte, fazendo com que já aos dez anos tomasse parte, como cantor, numa festa escolar do ginásio de Bonn, e que aos doze anos fosse pianista na capela da côrte.



CASA NATAL DE BEETHOVEN EM BONN

João van Beethoven veio a casar modestamente com Maria Madalena Keverich, filha de Henrique Keverich, cosinheiro-chefe do castello de Ehrenbreitsten, e já viuva, decisão a que o pai Ludwig se opoz inútilmente lembrando ao filho a classe a que pertencia, tam diferente da categoria da noiva,... filha de um cosinheiro.

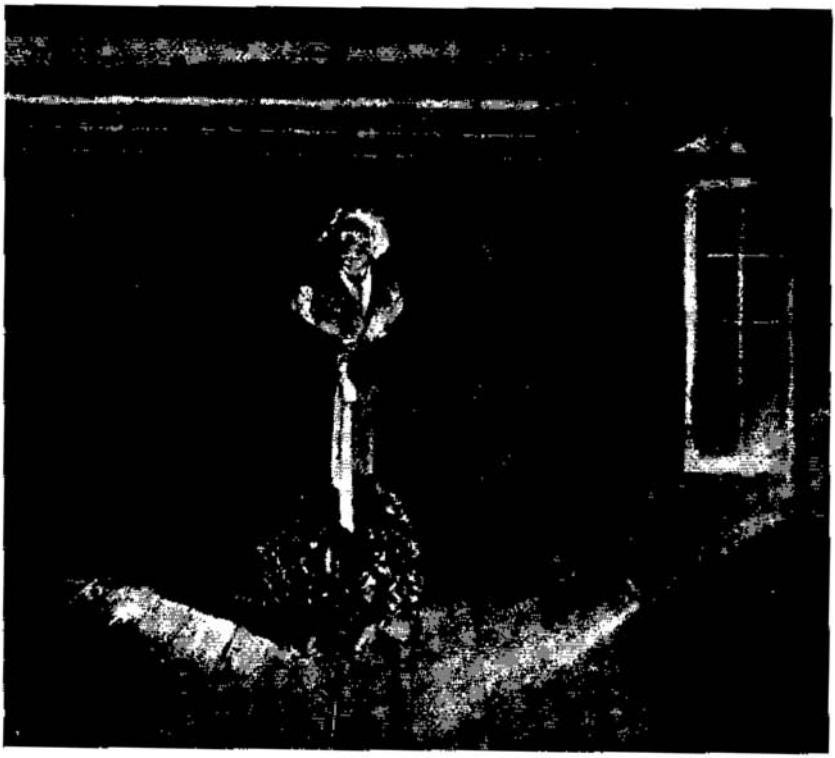
Pai e filho separaram-se. João foi habitar o terceiro andar e uma mansarda de um prédio onde também viviam o sirgueiro Clasen e os Salomon, uma família de músicos. E nesta mansarda, onde

se não podia entrar sem abaixar a cabeça, nasceu Ludwig van Beethoven, o Predestinado!, entre 15 e 17 de Dezembro de 1770.

E deviam ter sido calmos êstes primeiros anos: João trabalhava leccionando piano e canto, e na sua casa não faltava nada. Viviam remediados. Mas sobrevem a João a tara materna, começando pouco a pouco a declinar até à desgraça do vício inveterado. Maria Madalena desesperava-se por ver o seu lar em desordem e já ameaçado pelas dívidas. Quando da morte de Ludwig, em 1773, João pediu à Côrte o lugar de seu pai, mas a resposta foi negativa, e o *Hoftenorist* sossobrou cada vez mais, arrastando-se a si e aos seus para uma existência difícil, por fim quási miserável.

E neste ambiente desgraçado cresceu o pequeno Ludwig. Quantas vezes Êle e os irmãos, João Nicolau e Carlos Gaspar iam procurar o pai à taberna, trazendo-o para casa com temor, amparando-o como a uma criança procurando acalmá-lo com esta palavra cheia de ternura: paisinho, paisinho!...

Cedo descobriu Joahn a vocação do filho, e logo com a obsessão de querer fazer dele um novo Mozart, o sujeita a um violento estudo: parece que então dos três para os quatro anos êle lhe ensinou as notas e a pôr as mãositas no teclado. Diz Wegeler, cujos informes àcerca da infância do Artista são tão preciosos, que era muitas vezes com lágrimas que o pequeno Ludwig fazia os seus exercícios musicais: assim castigos permanentes para apressar aquela aprendizagem, aqueles trabalhos forçados de horas e horas seguidas ao piano ou com o violino no desejo interesseiro de o fazer chegar ao virtuosismo mozartiano para depois deslumbrar e levantar as plateias mais exigentes da Europa. Beethoven refugiava-se então junto do avô que o acarinhava e que ficou sempre para Êle pela vida fora uma sombra amiga. Tal foi a meninice de Ludwig tão diferente da de Mozart, sempre amparada de ternura. Era preciso atingir depressa êste prodigioso modêlo que aos seis anos ia



O QUARTO ONDE BEETHOVEN NASCEU

Estado actual. Ao fundo vê-se o busto do compositor, modelado por Karl Voss

música à primeira vista e entusiasmava os públicos de Londres e Viena com os seus concertos de cravo: êsse modêlo era Mozart que tendo sete anos, apenas, escrevia sonatas, e que aos doze era simultâneamente considerado um dos melhores organistas, violinistas e cravistas. Esta educação tirânica e penosa, feita obstinadamente, contribuiu para que Ludwig aos nove

anos chegasse a tocar sonatas do génio que Êle devia seguir como modêlo, de Haydn e de Clementi. A 26 de março de 1778, seu pai apresenta-o pela primeira vez em Colónia, juntamente com uma das suas alunas de canto, Helena Averdoneck, não restando dêste concêrto senão um pequeno cartaz impresso, hoje guardado na *Beethoven-Haus*. E para que o sucesso desta apresentação fôsse maior, para que o filho mais se identificasse com o compositor austríaco, João van Beethoven não teve escrúpulos em lhe diminuir dois anos à idade, facto que só mais tarde se tornou do conhecimento de Ludwig, quando êste precisou de obter uma certidão para casamento, segundo se diz. Felizmente, em certo dia, deixou de pesar sôbre Êle a tirania paterna, pois a sua educação musical foi confiada em 1779 a Pfeifer, cravista hábil e oboísta notável. De 1780 a 1782, Beethoven estuda com Van den Eeden e freqüênta simultâneamente o *Tirocinium*, escola preparatória para o *Gymnasium*, passando depois a ser discípulo do organista Neef, espírito muito culto que não só completou o ensino do



O «NASCIMENTO DE BEETHOVEN, IDEALIZADO POR UM ARTISTA COMO A NATIVIDADE DO PRECURSOR

(Cartão existente no Museu de Bonn)

orgão, ministrado já anteriormente ao seu novo aluno por Wilibald, como também o fez estudar o *Cravo bem temperado,* de João Sebastião Bach, as *Sonatas* de Carlos Filipe Manuel Bach e as de Clementi, guiando-o nos primeiros passos da composição, sem o escravizar com as exigências e subtilezas da escolástica musical.

Embora os seus progressos nestes estudos não possam ser comparados aos de Mozart, que foram vertiginosos, eram, porém realizados com segurança.

Aos onze anos, Beethoven substitui Neef temporàriamente no lugar de organista na capela da côrte, e meses depois é nomeado *Maestro al Cembalo* do teatro de Bonn, estando sob a sua direcção os ensaios e a orquestra. Aos treze, revela-se compositor, escrevendo nove variações sôbre uma marcha de Dressler, seguidas logo de uma colecção de três sonatas, ou antes sonatinas, de uma inspiração fresca e de uma juvenil ingenuidade, e que Êle com palavras enfáticas (*), talvez exigidas pelo protocolo, dedicou a Maximiliano Frederico, em cuja côrte, e sob a indicação de Neef, vai ocupar, com catorze anos, o cargo de organista suplente.

Assim, à volta do pequeno Ludwig, a quem os seus companheiros chamavam o *Espanhol,* ia-se formando o ambiente de estima: já era um estranho, e se o admiravam, dirigindo-lhe elogios, Êle ficava como que indiferente. A côrte foi-o acolhendo com uma simpatia cada vez mais viva: se Max-Franz,

(*) Romain Rolland, ao modelar alguns dos traços mais salientes do seu *Jean Christophe,* ao descrever a sua meninice e juventude, ao falar da sua ascendência, do seu drama e do scenário onde parte da sua vida decorre, teve, certamente, em determinadas passagens da biografia de Beethoven o modêlo mais emocionante e sugestivo.

sucessor de Maximiliano Frederico, olhou bondosamente para Ludwig, o Conde Waldstein, amigo e companheiro inseparável do Príncipe, contribuiu, e bem decisivamente, para a educação do Artista, já seu conhecido das reüniões em casa da família Breuning, onde Êle se sentia envolvido por uma ternura, por uma felicidade que no seu lar sombrio mal pôde vislumbrar!

Disse eu que Êle era um estranho, mas é assim: Beethoven, um rapaz desageitado, com a sua cabeleira sempre revôlta e sôbre a qual tam difícilmente assentava a peruca, e que nunca teve maneiras de cortezão, mesmo vestido com a libré verde-claro do eleitor, transfigurava-se ao tocar cravo ou orgão. Então, Êle *aparecia* verdadeiramente!

Embora Max Franz procurasse imprimir à vida palaciana — *ein letzer Abglanz des Zeitalters des Rokoko* — uma grande animação, embelezando-a com festas que êle organizava com requinte e a grandeza de um Mecenas protector de artistas, a verdade é que Ludwig van Beethoven precisava sair de Bonn, para outro meio mais amplo onde as suas qualidades se desenvolvessem, onde podesse conhecer um mestre, como Mozart ou Haydn, que o iniciasse profundamente na composição e na técnica musical. Só Viena lhe oferecia êsse ensejo magnífico. Waldstein, que tantas vezes auxiliou pecuniàriamente o Músico, que lhe entregava o dinheiro como se fôssem pequênas gratificações do Príncipe para o não melindrar, fêz com que êste, além dos Kügeln, dois pintores irmãos, subvencionasse Beethoven na sua viagem a Viena, onde iria conhecer Mozart e ser seu discípulo. Lá foi na primavera de 1787, sabendo-se pouco da sua curta estada na capital austríaca. Êle mesmo não só não falava do seu encontro com Mozart, como também jamais se referia a esta primeira viagem. Mas a anedocta do encontro com o autor das *Bodas de Fígaro* correu mundo... e até sabe bem contá-la:

Beethoven apresenta-se a Mozart e pede-lhe para ser ou-

vido: toca diante dele um trecho de bravura que o deixa indiferente. Mas Beethoven insiste e pretende que o Mestre lhe dê um tema para variações ao que êste acede. E à impassibilidade, ao encolher de hombros do primeiro momento succede uma atitude oposta, a do entusiasmo por aquele noviço da arte que Mozart aponta aos seus convidados, que então se encontravam reùnidos num aposento visinho, desta maneira profética: «reparem nêste rapaz! Um dia toda a gente falará dele!»

la encetar, enfim, os seus estudos, mas de Bonn chamam-no apressadamente: era o pai que desejava o seu regresso, porque a mãe, tuberculosa, agonizava. Êle parte, e poucos dias depois de ter chegado à cidade natal, morria Maria Madalena Keverich. Foi um golpe fundo êste desgosto:

> *ó, quem era mais feliz do que eu que podia pronunciar o doce nome de mãe e por ela ser ouvido? A quem dizê-lo agora? Às imagens silenciosas da sua semelhança que a minha imaginação compõe?*

Uns quatro mezes mais tarde morria Margarida, sua irmã mais nova! Beethoven vê a casa paterna assolada pela pobreza e pela morte. Seu pai sossobrava no vício do álcool sem poder já ganhar para o sustento da família... abandonado, evitado pelos outros. A luta violenta começava agora: tem de ser Êle o protector de seus irmãos, o braço forte e salvador do lar donde se tinha ausentado para sempre um vulto querido que sofrera muito, que se concentrava na sua dor imensa e que nunca se rira, no dizer de Cecília Fischer — sua mãe!

Como mudara tudo! Certamente Beethoven recordava o dia dos anos dela, dia de Santa Madalena, e a alegria da casa paterna em festa: mandavam-se vir as estantes para os músicos do Tucksaal; num quarto armavam um docel e sob êle colocavam o retrato de seu avô, ornamentado com flores e

ramos de louros. À noite, a senhora van Beethoven aparecia em determinada altura, tendo de se ir sentar no improvisado trono, ao som da música que era ouvida ali por toda a vizinhança. Seguia-se depois a ceia, e conta Fischer que quando as cabeças estavam um pouco quentes se dava começo ao bailarico, e então... os convivas descalçavam-se para dançar em meias! Até Lux, um actor célebre na Côrte, veio colaborar nestas festas cantando *lieder* seus em honra de Madalena Keverich.



A VIUVA BREUNING E A SUA FILHA LEONOR

Silhueta por assinar pertencente à colecção Dr. Van Breuning, de Viena.

Agora era a verdadeira miséria: para custear o entêrro de sua mãe, como para muitas outras despezas, valeu-lhe a amizade de Ries. Beethoven ia sempre, nos fins dos mezes, empenhar alguma coisa. E desta vida horrorosa era responsável seu pai, cujo nome Ludwig pronunciava constrangido, não admitindo porém que na sua frente qualquer pessoa fizesse

pouco dele ou o censurasse, pois então, indignado, perdia inteiramente a cabeça.

Assim decorrem sombria e dolorosamente os dias. A casa dos Breuning era o seu único e suave refúgio. Beethoven entrara naquele lar admirável pela mão de Franz Ries — quando êste era director e primeiro violino da capela eleitoral — para ensinar piano forte a Leonor Breuning, então com dez anos, e ao seu irmãosinho Lourenço, que contava apenas cinco anos. O professor, pouco mais velho que os seus discípulos, pois nessa ocasião não teria mais de doze anos, já era porém o *junggenie,* no dizer de Cramer, director do *Magazin der Musik.*

O senhor von Breuning morrera há uns cinco anos no incêndio do castelo do Eleitor, onde fôra arquivista, quando procurava salvar os documentos que estavam confiados à sua guarda, em 15 de janeiro de 1777. A viúva dêste funcionário exemplar era uma senhora muito estimada em Bonn, e na sua casa faziam-se serões de uma íntima espiritualidade. Beethoven, sempre que podia, ia até lá envolver-se naquele carinho, para descansar e reconfortar-se. A senhora Breuning animava-o; foi ela que o amparou quando da morte de sua mãe e lhe incutiu a obrigação moral de sustentar seu pai, um irresponsável, e seus irmãos. Essas noites passadas naquela casa recordou-as toda a vida: então Beethoven improvisava ao piano... retratos feitos com sons. Indicavam-lhe o nome de uma pessoa conhecida; Êle meditava alguns instantes e depois traçava musicalmente um perfil, desenhava uma caricatura, modelava, e todos ficavam encantados com a graça e com o génio daquelas fulgurantes improvisações! Uma noite deram-lhe o nome da senhora von Breuning: Beethoven pensou uns segundos e preludiou; o retrato apareceu aos olhos de todos como uma homenagem carinhosa do Artista à sua grande amiga... que chorou agradecida.

Entre Êle e a discípula houve sempre uma afeição respeitosa: Beethoven pensou em Leonor, mas furtivamente, tratando

de conter e abafar essa inclinacão contra a qual se levantariam inevitáveis obstáculos e preconceitos, a situação deplorável dos seus, um futuro incerto. Naquela casa era preciso que Êle entrasse como um professor, como um amigo, simplesmente. Lorchen veio a casar com o Dr. Wegeler que havemos de encontrar mais tarde na via dolorosa do Compositor! (*)

Beethoven luta, trabalha sempre, ora como violino na orquestra do teatro, ora como professor e até concertista. Em Bonn começou a formar-se o seu espírito, a sofrer influências que, poderosas a princípio, se esbateram depois com a afirmação da sua personalidade única, criadora de novos e potentes meios de expressão. O compositor mal se revelara ainda; só o executante, principalmente o Beethoven pianista, era conhecido e elogiado. Se nos programas dos seus concertos aparecia qualquer das suas composições, era apenas como amador que as apresentava, sendo com êste título que Êle figura no programa de 1782. O próprio Conde de Waldstein é mencionado a seu lado como compositor, quando em 1791 Beethoven escreve um *Ritterballet*.

A passagem de Haydn por Bonn, em 1792, animaria Beethoven a tomar uma resolução definitiva: o jovem músico mos-

---

(*) Não é muito conhecida na biografia de Beethoven a paixão violenta, a primeira que êste teve, por Jeannette d'Honrath, uma rapariga loura, de olhos azuis, que freqüentava as reüniões da família Breuning. Casou com um capitão austríaco, Carlos Greth. Ainda em 1823 o nome de Jeannette aparece num dos cadernos de conversação de Beethoven.

Também se fala pouco desta outra inclinação que o Compositor teve por Guilhermina de Westerholdt, sua discípula, que Êle amou «silenciosamente e desesperadamente». Em 1792 tornou-se a senhora Beverforde, parecendo ter sempre ignorado que o jovem Beethoven, sob o seu ar grave e contemplativo, nutrisse por ela um tão grande amor. (René Fauchois — *La vie d'amour de Beethoven.*)

trou ao consagrado sinfonista uma cantata da sua autoria, e a verdade é que neste mesmo ano em que seu pai faleceu, Ludwig consegue, graças a Max Franz, ir de novo para a Áustria, encarregando-se o Eleitor de sustentar a sua família. E lá vai, desta vez, Beethoven, seguir um novo rumo, saíndo da Pátria com a recordação sempre viva do bom *Vater Rhein,* o rio das baladas, dos *lieder* dos maiores poetas e dos mais inspirados músicos, e junto do qual Êle leu as páginas de Plutarco.



II

Beethoven entrou em Viena de Áustria com algumas composições, esboços que levava de Bonn, com alguns livros da sua pequena biblioteca—a *Odisseia* traduzida por Voss, duas obras de Shakspeare, um livro de teologia do racionalista Sturm e o *Divan Oriental* de Goethe—e ainda com a sua técnica preparada no estudo de Filipe Manuel Bach, que melhor se adquava ao seu temperamento, pela energia e masculinidade, do que o estilo mozartiano, brilhante, sim, mas de uma delicadeza mais feminina.

Da primeira vez mal tivera tempo de conhecer a cidade, o deslumbramento das suas festas áulicas, a sua alegria de viver, as opulências e os requintes. Êle deixava Bonn recolhida na sua pacatez provinciana, onde a vida tinha o ritmo calmo, o mesmo ritmo das horas que soavam compassadamente no relógio do município entre os dois sátiros de pedra que o amparavam...

s' giebt nur a Wien, s' giebt nur á Kaiserstadt

cantava-se num velho *lied* alemão.

Beethoven surge agora no grande mundo, num meio diferente onde nunca o vemos confundido, onde nunca o seu Eu se apaga ou dissolve na multidão dos iguais... Sempre só!



BEETHOVEN AOS 16 ANOS, OU UM DOS SEUS IRMÃOS, SEG. PAUL BEKKER

Silhueta de Neesen.

Para a sociedade frívola, amaneirada do *rocaille,* o renano era um indómito estranho, um singular irreverente. Em Bonn mal se lhe ajustou a peruca sôbre o cabelo hirsuto, revôlto; e a-pesar-de ter vestido a libré do Eleitor, Êle não soube nunca mesurar, como Haydn. Mas Viena exigia uma certa transigência, um pouco de sacrifício à moda e ao estilo inflexuoso que na arte dava os característicos *manieren.* E de resto, Beethoven já aparece num tempo de transição na própria Viena, onde começava a formar-se o ambiente que é o do século revolucionário.

Nêste meio *dilettante,* a música dominava como ornamento soberano. Nos teatros ouvia-se ópera séria e ópera buffa, e nos salões os concertos. O *Matrimonio segreto* de Cimarosa teve uma dupla *première,* a pedido do imperador que gostou tanto da estreia que conseguiu dos cantores uma repetição da peça na mesma noite, servindo-se uma lauta ceia aos intérpretes no intervalo das duas execuções!

Sim, havia música por toda a parte, e constantemente, chegando a fazer-se concertos das 6 às 8 da manhã ao ar livre, no Augarten, onde era do bom tom ir beber águas minerais! Mas esta música, privilégio da côrte e da nobreza, não a ouvia o grande público. Era, porém, raro o interior burguês que não tinha o seu cravo, sendo freqüentes, até, quartetos

hebdomadários na casa daqueles que eram mais remediados. O imperador não deixava findar o dia sem tocar o seu concêrto de violino, executado em companhia de um dos seus camaristas e do seu ajudante de campo; e o Arquiduque Carlos, para qualquer parte onde fosse, levava uma espineta na sua bagagem, e até nas vésperas das batalhas se comprazia em ouvir na sua tenda árias de Haydn! Mas a situação dos artistas estava longe de corresponder em altura a êste movimento musical quási endémico: *serviam* o príncipe e os grandes, imolando-se aos seus caprichos e às suas exigências.

Beethoven é acolhido com fidalguia por esta nobreza: o príncipe Carlos Lichnowsky recebe-o com amizade, oferecendo-lhe casa, mesa e preciosos instrumentos de arco com a marca dos violeiros de Cremona, graças à recomendação que dele lhe faz o conde Waldstein, e apresenta-o na melhor sociedade de Viena.

Beethoven procurou então contemporizar, adaptar-se, seguir aquele mundo que se deleitava em elegâncias frívolas: quiz vestir bem, gastando alguns ducados com a compra de meias de sêda; alugou um cavalo para passear no *Praeter* e até chegou a procurar o professor Lindner para aprender a dançar!

Êle, afinal, sentia-se deslocado nos salões do Príncipe, entre Haydn e Salieri vestidos à antiga moda. Não era a vida superficial da sociedade vienense que o prendia, mas a Arte séria que pôde admirar nos concertos sinfónicos, dirigidos pelo próprio Haydn, e corais conduzidos por Swieten.

Haydn, que Êle conhecía de Bonn, foi então seu mestre durante cêrca de catorze mêses: Ludwig tem de estudar minuciosamente o compositor da côrte João José Fux, que encarnava para os vienenses a tradição clássica do fim do século XVII. Com esta aprendizagem pouco lucrou Beethoven: o mestre, já sexagenário, não gostava de dar lições, e de mais a mais agora,

quando regressava contente de Inglaterra, pensando até em lá voltar brevemente para colher novos e mais triunfantes êxitos. Êle dispensou tão pouca atenção ao aluno que êste, segundo conta Ries, até se recusára a declarar-se na partitura dos seus primeiros trios discípulo de Haydn (*). Foi Schenk que, encontrando em certo dia Beethoven a saír da casa do mestre lhe fez notar, folheando de relance os cadernos, a quási negligência que ao professor mereciam a leitura e correcção dos seus exercícios.

Seja como for, as lições de Haydn, que logo em 1794 partia para Londres, pouco influíram em Beethoven.

A seguir a Schenk, o seu terceiro professor em Viena foi Albrechtsberger, *Kappellmeister* da catedral, e erudito contrapontista da velha escola. Diz-se que com êste não fôra também um aluno impecável, pois, além de rebelde ao seu ensino, Êle não satisfazia com as suas faltas às leis da fuga, com os seus erros—dando soluções diatónicas quando as havia de dar cromáticas. Beethoven não passara aos olhos de Albrechtsberger de um livre pensador musical.

Entre os seus professores, é apontado ainda o nome de Fauster. Por outro lado, Êle não abandona o violino, estudando com Schuppanzigh ou até mais provavelmente com Krumpholtz. E para completar a sua educação artística, recorre a Salieri, autor das *Danaides, Kappellmeister* da côrte, colaborador e epígono de Gluck e que lhe ensina desenvolvidamente o estilo

(*) «É verdade, dizia Beethoven a Ries, que Haydn me deu algumas lições, mas não me ensinou nada».

Enganára-se o Conde Waldstein, quando em 29 de Outubro de 1792 escrevera no album de Beethoven: «Sie reisen itzt nach Wien zur Erfüllung Ihrer so lange bestrittenen Wünsche, Mozarts Genius trauert noch und beweinet den Tod seines zöglings... Durch ununterbrochenen Fleiss erhalten Sie: *Mozarts Geist aus Haydns Händen*».

vocal, fazendo-lhe pôr em música textos italianos, principalmente de Metastasio, corrigindo-o depois na acentuação no ritmo, no fraseado, no pensamento e na expressão.

O grande público estava longe de o conhecer por enquanto, o que não sucedia nos meios musicais, nomeadamente entre êsses trezentos pianistas de Viena que já o não ignoravam. *Só num concêrto dado em março de 1795* é que Êle aparece verdadeiramente pela primeira vez num teatro, para toda a gente, a convite de Salieri, como *virtuose* e como compositor, interpretando um *Concerto* seu, não se sabe se se o *opus* 15 em dó maior ou o *opus* 19 em si bemol. E apresentou-se novamente em dois dias seguidos à primeira audição.

A sorte começava a ser-lhe um pouco mais adversa, reflectindo-se na sua vida a grande crise que perturbou a Áustria: a Revolução Francesa ateava incêndios pelo mundo. Uma ideologia de renovação febricitava os espíritos, aluìa as tradições seculares. Os príncipes e nobres austríacos sofreram a repercussão dêsse formidável choque, e viram-se obrigados a corrigir seus desmandos e prodigalidades. Até o Eleitor, que tanto protegeu Beethoven, foi servir sob as ordens do rei de Inglaterra, e Êle, ameaçado também pela ruína, quasi desprovido de auxílio, teve de recorrer, bem contra as suas tendências, à leccionação, à composição e aos concertos para poder viver, fazendo então uma *tournée* pela Alemanha e Boémia, tocando em Berlim e Praga, e pela Ungria, sendo ouvido em Preburgo e Pest.

Beethoven não provocou como executante o mesmo entusiasmo que Mozart. A sua técnica, dizem, inferior à de Clementi, Wölfl e Lipaviki, era julgada com um certo desdem *rude e sem escola*.

Pleyel fôra em 1805 a casa do príncipe Lobkowitz para executar as suas composições; a Beethoven que estava entre os assistentes pediram para que improvisasse. Êle foi muito

mal humorado sentar-se ao piano: irritado, tirou da estante do 2.º violino a parte dêste instrumento que pertencia ao quarteto de Pleyel; colocou-a na estante do piano e começou a improvisar sôbre aquelas notas que serviam de *cantus firmus* à melodia que brotava do seu génio prodigioso! O velho Pleyel, no final, entusiasmado, levantou-se para lhe beijar as mãos! A opinião dêste músico quanto a Beethoven executante era diferênte: prestando homenagem ao calor da sua interpretação, dizia que a pesar-de brincar com dificuldades diabólicas Êle não as exprimia com suficiente nitidez: «é preciso não o olhar como pianista porque êle entregou-se inteiramente à composição». Czerny, que fôra aluno de Beethoven, declara que a técnica do Mestre tinha uma fôrça enorme, uma inaudita velocidade. Os partidários de Hummel, que admiravam neste uma execução cheia de pureza e de precisão, censuravam em Beethoven a confusão proveniente do abuso do pedal. Também se aponta o seu triunfo no torneio pianístico em que se afrontou com Woelffl, cuja bravura se considerava inultrapassável. Mas tanto Rombery e Cherubini, como os *virtuosi*, paladinos das *manieren* dos executantes vienenses e da delicadeza italiana, depreciavam a técnica beetoviana apontando a sua secura e a sua dureza.



BEETHOVEN AOS 21 ANOS

(Miniatura de G. von Kugelgen)

Sabe-se que Beethoven em 1795 deixa o palácio Lich-

nowsky para ir habitar um quarto mobilado (*), continuando porém a ter no Príncipe um bom amigo que lhe concede durante algum tempo uma pensão de 600 florins. Ludwig convivendo com o que de mais distinto contava Viena, apenas se aproximou de uma criatura modesta e simples, Zmeskall, funcionário da chancelaria da Hungria naquela cidade, um devoto da música e possuïdor de bons instrumentos de arco... Era Zmeskall que dedicadamente aparava as penas de pato com que Beethoven escrevia.

A fôrça de sua vontade derrubava os obstáculos quando êstes impediam o seu caminho. Êle soerguia-se com toda a energia do seu espírito para os destruir. Em 1796, escreveu Beethoven, num desses momentos de crise:

Coragem! A-pesar-de todos os desfalecimentos do corpo a minha alma há-de triunfar! E êste poderoso imperativo proclamado, gritado a si mesmo, não o deixa sucumbir ou renunciar; antes decuplica as suas virtudes enérgicas de Herói!



BEETHOVEN COM O SEU UNIFORME DE CRAVISTA DO PRÍNCIPE-BISPO

Neste mesmo ano, foi Beethoven procurado no modesto 3.º andar da casa em que habitava, pela condessa de

---

(*) Depois... anda sempre de casa em casa, com o seu pobre mobiliário, alguns *bibelots*, — uma das suas predilecções —, e... um busto de Brutus!



TERESA E JOSEFINA BRUNSWICK

(Segundo uma miniatura)

Brunswick que, fazendo-se acompanhar de suas duas filhas, vinha pedir ao mestre para Êle as leccionar. E desde êste dia começaram a conviver, até Beethoven se tornar o íntimo da família Brunswick, das suas reüniões e das suas festas.

Estimavam-no assim mesmo, como Êle era, esquecendo a sua brusquidão, as suas crises de mau humor, a sua rebeldia, para verem apenas o amigo, exigindo a sua presença com ternura. E aos belos serões dos Brunswick veio em certo dia juntar-se mais um conviva: Julieta Guicciardi, prima de Tereza e de Josefina, com os seus 16 anos, esbelta, olhos azuis abrindo numa face pálida... com os seus cabelos cortados à guilhotina.

Beethoven foi também hóspede dos Guicciardi, na sua vivenda de Korompa, num «castelo que se refletia nas águas glaucas de um lago». Aí, como em Martonvasar, fazia-se boa música, e quando Êle tocava, as suas ouvintes, pendiam a cabeça, devendo parecer-se com «salgueiros chorosos». Beetho-

ven sentiu-se envolvido pelo quebranto de uma paixão crescente por essa rapariga cuja família era oriunda da Itália, de Cremona, a terra de violeiros célebres: Julietta Guicciardi.

Mas sôbre o Compositor, que começava a viver a felicidade do *sonho de uma noite de verão,* pairam sombras... e os seus passos aproximam-no agora de uma selva escura. Aos 26 anos ameaça-o a surdez: em certa ocasião o ruído nos ouvidos avolumou-se e persistiu de tal maneira, que Êle chegou a não poder ouvir nada; e outros males vieram juntar-se a êste, taras ancestrais que transformaram a sua existência num paraíso perdido! E tornou-se cada vez mais estranho aos outros, que estavam longe de saber as razões da sua irritabilidade, da sua atitude de concentrado. Beethoven, a princípio, não confiara a ninguém o seu pesadelo; mas em 1801, tanto ao *guter lieber* Wegeler, como ao pastor Amenda, Êle se confessa profundamente desgraçado, vivendo dias tristes, procurando afastar-se de tudo o que lhe é querido.



JULIETA GUICCIARDI

Da carta escrita a Wegeler eu recordo estas palavras:

Ha dois anos que evito todas as sociedades, porque me é impossível conversar: estou surdo! Se tivesse outra

profissão, isto ainda seria possível; mas assim é uma terrível situação... Amaldiçôo muitas vezes a existência. Plutarco leva-me à resignação... Quero afrontar o destino, mas há momentos na minha vida em que eu sou a mais miserável criatura de Deus... Resignação, que triste refúgio e, contudo, é o único que me resta.

E a Amenda escrevia: *Como eu te queria junto de mim! Porque o teu Beethoven é profundamente desgraçado. Sabes que a parte mais nobre de mim mesmo, o meu ouvido, enfraqueceu muito...* E Êle falava então num *demónio ciumento* que tentava amargurá-lo!!

Julieta Guicciardi pareceu atenuar-lhe esta desolação. A 16 de Novembro de 1801 escrevia a Wegeler: «*tenho passado por misantropo quando afinal o sou tão pouco*». E aludia depois à mudança que se operava nêle,—«*como obra de uma encantadora e feiticeira rapariga que me ama e que eu amo*» e que deve ser aquela prima dos Brunswick, de cabelo à guilhotina, Julieta Guicciardi.

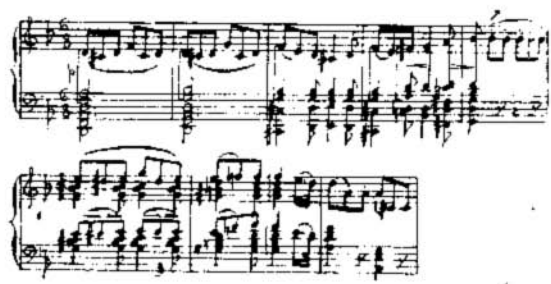
Uma carta que apareceu no espólio humilde do Músico tem sido olhada como o mais vivo e exaltado testemunho dêste amor, carta que pode comparar-se na ansiedade intensa e na melancolia às do *Werthersleid,* aparecidas em 1774, contagiando de paixão e de aniquilamento os que as liam em pleno século do romantismo. Falarei dela depois, mais a propósito.

Como se deu o rompimento? Conheceram-se mais, o suficiente para se separarem. Ela não pôde compreender Beethoven, *o Génio que amou e não foi amado,* extremo oposto ao *D. Juan,* êsse personagem que lhe merecia profunda aversão.

O ano de 1801 marca o limite de um período na vida artística de Beethoven: entre 1795 e 1801 estão compreendidas as suas composições que constituem, *segundo a crítica,* a primeira maneira, o primeiro estilo, ou, como lhe chama Vincent

d'Indy, o período de imitação, que vai da 1.ª sonata até à 11.ª, compreendendo a primeira sinfonia e os primeiros quartetos de corda, op. 18 (1799—1800): o Compositor segue de perto Carlos Emanuel Bach, Haydn e Mozart, a tradição e os modelos de uma música cheia de galantaria, de mundanismo, mas demasiado formal na sua estrutura, com inflexibilidades de escola que obrigam o compositor a tratar uma sonata ou uma sinfonia como o arquitecto a observar os princípios das ordens. Lembremo-nos, porém, que Beethoven já então irrita Haydn: não pelos êrros de gramática musical cometidos pelo Renano, mas por aquilo que de novo descobria no seu antigo discípulo e que chega a provocar da parte dele, Haydn, uma atitude não apenas de reserva mas de condenação. Quando foram executados pela primeira vez em casa do príncipe Lichnowsky os trios de Beethoven, Haydn elogia dois deles, mas relativamente ao terceiro, em *dó menor,* aconselha o seu autor a não o publicar. Era exactamente aquele que o antigo discípulo de Haydn mais estimava!

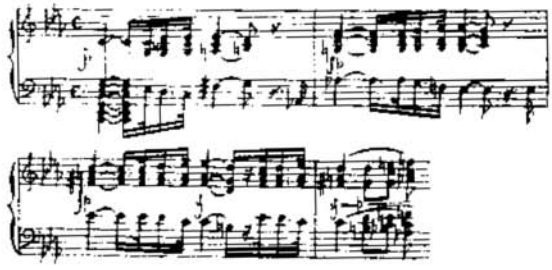
Entre as obras do primeiro período está a sonata *opus* 10, n.º 3, em *ré maior:* recordo o seu *largo* e o seu *minuetto*! Êstes dois andamentos são alheios a princípios de escola. Beethoven não *imita,* cria, escreve já com a sua linguagem inconfundível. A frase inicial do *largo,* a sua melancolia, é profundamente beetoviana. O *si,* ouvido em *staccato,* desempe-



nha aqui um papel dramático enorme, assim como a repetição à nona do mesmo motivo do início até ao desalento do 8.º compasso — são exemplos admiráveis não de um período, de uma fase, mas... de Beethoven, do seu estilo. E que dizer da melodia do *minuetto,* tão simples, de uma tristeza envolvente e penetrante, que na essência é tam beetoviana também?

Outra obra incluída dentro do primeiro período é a sonata *Patética,* que me repugna citar na categoria de obra de imitação. O seu título, que não foi posto por Beethoven mas por um editor, ajusta-se bem ao conteúdo dramático — porque não dizer romântico? — desta obra prima *absolutamente excepcional* no momento em que foi composta! O *grave* assinala o liberto, que se perscruta a si mesmo. É a aurora romântica a surgir com Êle, o criador dêste tema desenrolado em progressão ascendente e culminando no acorde que precede uma ansiedade dolorosa!

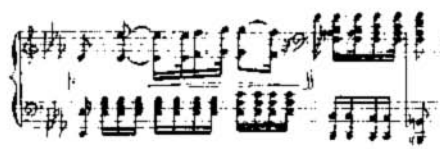
Êste *grave* é como um prelúdio de um drama que se vai



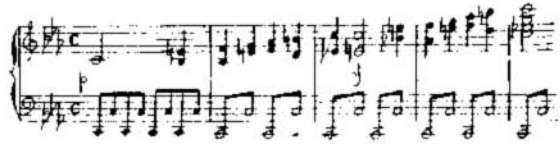
seguir, porque nos prepara a atmosfera sonora sob a qual o conflito temático irá decorrer. Assim, no primeiro compasso:

ouvidas as notas do acorde *thesis,* entramos num estado de transe! O acorde cromático dissonante de sétima diminuta — *fá sust., lá, dó, mi bem.* — é um formidável polarizador de expressão patética. — Êsse *lá* inciso na clave de *fá* precede admiràvelmente a imitação do compasso seguinte que começa pelo acorde da 7.ª diminuta na terceira inversão. O tema repetido dêste modo assume, ainda acentuado pelo crescendo, o caracter avassalante. E o que torna a progressão mais ardente, mais aflitiva é aquele acorde do terceiro tempo de cada compasso onde o primeiro tema aparece!

No 5.º compasso, começa a ouvir-se um diálogo entre uma voz sofredora, implorativa, e uma voz que determina, que quer

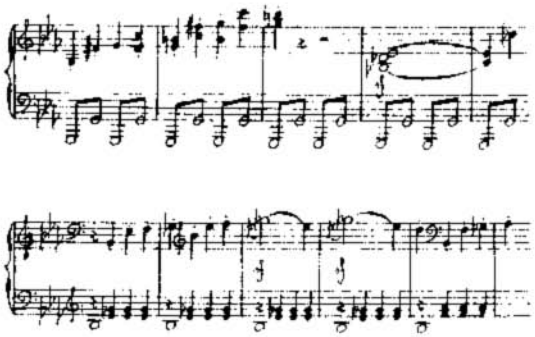


ser obedecida. E recrudescem o lamento e o imperativo sombrio em progressão, até chegar a uma escala cromática descendente, — subito aniquilamento. — E termina o grave verdadeiramente no *dó,* do primeiro compasso do *allegro.* Depois, é a



anacrusa ascendente que vai até ao acorde sincopado. Nêste ritmo irregular há uma expressão de vontade. Que enérgicos

acordes os do crescendo que preludiam a frase tão cheia de *Sehnsucht*, começada na clave sombria de *fá* e ouvida depois



na de *sol*, como uma repercussão de simpatia pela voz dolorosa que recorda e que sofre. O *Adagio*, cantável como um *lied*, é de uma acentuação lírica evocativa e tranqüila. Por fim, a alma triste encontra o alívio numa recordação ou num acontecimento novo que surge e a chama à vida e até à revolta contra o destino: é o *Rondo*, o termo desta obra prima de forma e de expressão.

É evidente que o Beethoven das três primeiras sonatas dedicadas a Haydn não é o compositor original do famoso *allegretto* da sonata *opus* 10 n.º 3 e da *Patética*, páginas onde a intensidade de paixão nos faz esquecer o puro formal. Já é o Beethoven romântico, e não apenas um precursor a tentear ainda novas expressões.

Temos assim o músico que adentro dos moldes se revela profundamente lírico, conquistando para a forma sonata uma riqueza emocional até aí quási oculta. A música era uma arte dependente, e assim como a música o compositor: Beethoven

marca um início da liberdade na Arte, conquistando e definindo ao mesmo tempo a posição do artista músico na sociedade.

O famoso *Septuor,* cujo tema com variações do andante é um *lied* renano, está também compreendido neste período. Contrasta com a *Patética* pela sua leveza, pela sua luz de céu sem nuvens.

À mesma fase, e publicada em fevereiro de 1797, pertence a *Adelaïde,* assim como o *Opferlied,* ambos inspirados no poeta Matthisson, que Beethoven muito admirava. A composição da *Adelaïde* preocupou-o durante alguns anos, fazendo muitas modificações no texto musical. Quando discípulo de Albrechtsberger, escrevera o primeiro dos seis esboços que Nottebohm descobriu mais tarde.

Seis esboços! Beethoven meditou muito a tradução em música dêsses versos simples, modificando, corrigindo e refazendo o texto melódico para bem exprimir a ingenuidade da historieta que fala do enamorado passeando solitário, embevecido com o encanto da luz primaveril, com as nuvens douradas do poente, ouvindo o nome de Adelaide, vendo a sua imagem brilhar no campo das estrelas... Nome ciciado pela briza trespassando a folhagem, murmurado pelas flores, cantado pelo rouxinol... Depois, do coração em cinzas, brotam pétalas e em cada uma delas êle vê a scintilar o nome de Adelaide...

Esta composição, verdadeiramente escrita mais no gênero de ária dramática do que no género do *lied,* obteve um extraordinário êxito, ouvindo-se em toda a parte, publicando-se dela mais de 50 edições e muitas transcrições para piano a quatro mãos e ainda para violão! A *Adelaïde,* pelos seus versos, como pela sua melodia, é uma página característica do romantismo nascente...

Einsam wandelt dein Freund...

III

Começa a dor a plasmar o Herói, a modelar-lhe a máscara, vincando os primeiros traços de um suplício que se tornou permanente, mas que Êle procura diminuir e combater com a sua vontade de iluminado.

Beethoven demanda um refúgio: vai para Heiligenstadt, no vale do Danúbio. Conta Wilder que durante uma excursão atravez dos bosques, Ries, seu discípulo, deteve bruscamente Beethoven chamando a sua atenção para as alegres melodias que um pastor tocava na sua flauta. O Mestre procurou ouvir.

Com os olhos muito abertos, parados, ficou assim imóvel, para ali, ... sem poder distinguir os sons da melodia pastoril. Foi Ries que o despertou.

Esta doença e outros males fazem-no escrever a seus dois irmãos, que há tempos se encontravam em Viena, por indicação sua, uma das páginas mais pungentes de uma alma quási a sucumbir: esta confissão reveladora do íntimo sofrimento que Êle a custo pôde ocultar durante alguns anos, é conhecida pelo nome de *Testamento de Heiligenstadt,* e é



HEILIGENSTADT

datado de 6 de Outubro de 1802. Na distância dos séculos, êle faz-me lembrar aqueles versículos bíblicos:

O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte, si est dolor similis sicut dolor meus...

Ei-lo, na emocionante tragédia que revela:

Ó homens que me julgais rancoroso e insociável ou misantropo, como vos enganais! Não conheceis a causa secreta de tudo aquilo que assim me apresenta aos vossos olhos: desde a infância que o meu coração e a minha inteligência se sentiram inclinados para o terno sentimento da benevolên-

cia, da ternura, e até estive sempre disposto a realizar acções generosas; mas reparai ùnicamente que há seis anos uma doença atroz me atacou, agravada por médicos sem inteligência. . . . . . .

Nascido com um temperamento vivo e ardente, sensível até às distracções da sociedade, vi-me obrigado a refugiar-me numa vida solitária... não me era possível, comtudo, dizer aos homens: falai alto, gritai! porque estou surdo! Ah, como era possível alegar então a fraqueza de um sentido que em mim devia chegar a um grau de perfeição mais alto do que nos outros? . . . . . .

Eis êste fim heróico do Testamento de um Artista Santo, que deixa de ser dirigido aos dois irmãos para ser ditado a todas as almas sublimes de Artistas que também sofram ou estejam para sucumbir:

Que humilhação, quando alguém junto de mim ouvia ao longe uma flauta e eu não ouvia nada; ou quando alguém ouvia cantar o pastor e eu não distinguia sequer o mais leve som! êstes incidentes aniquilavam-me de desespêro e pouco faltou para, por minha própria mão, pôr termo a esta existência.

Só a arte me deteve!

. . . . . .

Beethoven procurou o afecto de Josefina Brunswick, a intérprete daquelas suas sonatas que, segundo o seu autor dizia, *abriam um caminho novo*. Josefina foi a primeira a ler essas obras, que na sua opinião, transmitida a Tereza por carta, *destruíam tudo o que até ali se escrevera*.

Em 1803, Josefina fica viúva e com quatro filhos, e Beethoven que a estimava com toda a pureza, vislumbra agora o momento da sua felicidade... e começa a pensar nela com

insistência. Freqüenta com assiduidade a sua casa, principalmente a contar dos últimos meses de 1804, o que preocupa as irmãs Brunswick. Carlota escrevia receosa a Tereza e a Franz, em novembro, a falar-lhe destas visitas amiudadas e das longas conversas que os dois tinham durante horas. Então Josefina tocava muitos trechos magníficos da ópera que Êle escrevia, e que era o *Fidélio!* Um mês mais tarde, Carlota já dizia em carta que as visitas de Beethoven lhe pareciam um pouco perigosas. E não se enganava! Beethoven confessou o seu amor, mas o coração de Josefina *teve fôrça para dizer que não!*



JOSEFINA BRUNSWICK

Segundo o quadro conservado no castelo de Korompsa

Tereza, mais tarde, censura-se a si mesma por ter contribuído para êste desenlace. É o seu *Diário* que o revela nestas palavras, escritas 40 anos depois:

...Beethoven... dem innig Geistesverwandten... Josephinens Haus und Herzensfreund! Sie waren für einander geboren um lebten beide noch, hätten sie sich vereint.

A causa dêste rompimento forçado? Acima do preconceito de estirpe, êles temeram a incompatibilidade de génios. Os Brunswick conheciam bem o seu Amigo, o seu feitio intratável, e principalmente a acabrunhante ameaça da surdez que progredia sempre!! Como poderia Josefina «a frágil obra de arte» «exquise, élégante et malade» viver com Beethoven?



PROMETEU

(Ribera)

Se houve entre os dois alguma explicação final, ela foi afectuosa. Depois... afastam-se. Em fevereiro de 1808 Josefina casa com o barão Stackelberg..... (*)

Falei eu há pouco de Werther, a propósito daquela carta de amor. Mas Werther e Beethoven são dois temperamentos profundamente diferentes: Werther suïcida-se. Beethoven mantem-se na luta, procura agarrar o destino pela gorja, para vencer, e quando a sua miséria fisiológica é maior, Êle abafa as suas dôres corpóreas para proclamar de uma sublime altura o evangelho da sua Arte prometeica, onde se há angústia, se há transes lancinantes são êsses sempre os do Herói que sabe sofrer, que morre de pé como o escravo de Miguel Ângelo. Esta comparação não é sacrílega: Beethoven foi um escravo do Destino, como todos afinal somos, mas a sua atitude de agrilhoado é outra, é diferênte é a de um vencido vencedor! Êle não deixa cair os braços na renúncia,—e amparado pela Arte, sustentado por ela aparece ante os nossos olhos

(*) Esta parte, relativa a Josefina e Beethoven, foi intercalada agora no texto da conferência.

como uma figura concentrada, enérgica, o que a escultura já marcou profundamente com Max Klinger ou com Bourdelle.

Depois de 1801, está Beethoven em plena selva escura. Desenganos sucessivos, ilusões desfeitas, a surdez incurável e outros males que lhe envenenam a vida, acicatando-o para um desespêro que se infunde na sua Arte para transparecer em quinta essência de expressões de plenitude super-humana. A surdez e o isolamento atiçam o fogo interior!

Íamos já esquecendo Julietta Guicciardi, que em novembro de 1803 casa com o Conde de Gallenberg, um nome sem interêsse e que se perde entre outros comparsas do grande drama beetoviano. E não a lembraria agora, se não fosse a sonata *Clair de Lune*, o melhor que ficou dêste amor que para o Artista não foi uma paixão efémera: é uma obra da literatura de piano, da lírica de sempre, pelo seu adágio de uma sensibilidade recolhida, com um *presto* tumultuoso e entre êstes dois andamentos, como uma flor entre dois abismos, na frase de Liszt, um *allegretto* quási despreocupado... a deixar antever uma felicidade sonhada...



JULIETA GUICCIARDI

Busto de Schweickle

O período de 1802-1803 é dos mais funestos na vida de Beethoven, dos mais tristes: a êle pertence esta so-

nata e a segunda sinfonia chamada por Bellaigue a *heróica mentira*, pelo desacôrdo flagrante que se encontra entre a sua vida e estas páginas, onde umas vezes há serenidade, onde outras vezes, como no *allegro con brio* há um génio de fogo a abrazar tudo em que toca, e que no final irrompe numa alegria transbordante.

E será uma mentira heróica esta obra?

Não corresponderá, pregunto eu, a um mesmo estado de alma que fez ditar a Beethoven aquelas palavras confiadas ao seu amigo Wegeler, a quem Êle diz que sente a juventude começar, que dia a dia mais se aproxima do fim que entrevê sem o poder definir, que quer segurar o destino pela gorja e que êste o não há-de obrigar a curvar a cabeça?

Quantas vezes as composições beetovianas correspondem, na verdade, a instantes de fé! Mas, sem dúvida, Êle escreveu muitas outras em que a dor é recalcada, onde se vê claramente um desacôrdo profundo entre a obra de arte e o trágico quotidiano da sua vida!

Sem querer, somos levados a descobrir na sua música os momentos de desânimo e os de coragem, sucedendo-se na mesma composição, mas sempre com uma admirável nobreza, com uma austeridade máscula e uma resignação que é a do verdadeiro herói. Êle chega a desagrilhoar-se da cadeia que o prende, a proclamar a sua liberdade em páginas altivas, sobranceiras, onde há ritmos de marcha, cantos triunfais que levantam as almas, que as arrebatam.

Beethoven está bem dentro do seu século. A vaga da ideologia revolucionária envolve-o também. Interessa-o a Revolução Franceza, os seus princípios igualitários personalisados em Napoleão Bonaparte, em quem Êle vê um romano à maneira dos heróis de Plutarco. Foi Bernadotte, embaixador da França na côrte austríaca, que em 1798, segundo Hevesy, o levou a compor uma sinfonia em honra do Primeiro Cônsul.

Tinha-a concluído e estava para a enviar na primavera de 1804 a Bernadotte, quando Maurício Lichnowsky lhe veio dizer que Napoleão se fizera imperador. Beethoven teve então estas palavras: também êste não passa de um homem vulgar! Êle calcara também todos os direitos humanos para satisfazer a sua ambição! Também se fará tirano! E riscou a dedicatória, para escrever então êste novo título: *Sinfonia heróica para festejar a lembrança de um grande homem.* E quando Napoleão morreu no exílio de Santa Helena, Beethoven disse que esta sua obra fôra uma profecia do triste fim do guerreiro.

Na terceira sinfonia domina um Bonaparte ideal, e Beethoven exprime todo o seu entusiasmo por êsse mundo heróico que é Napoleão e o seu exército, escrevendo uma composição não só cheia de grandeza, mas ainda de audácias de harmonia, fazendo tremer os seus próprios executantes com dissonâncias que põem em debandada as regras tradicionais:

«Je vois passer le char ou Prud'hon a placé sous l'escorte de jeunes femmes, Bonaparte éclatant de jeunesse, maigre et triomphant.» (*)

Beethoven sôbre um simples thema de quatro notas tirado talvez da abertura do *Bastien et Bastienne* constrói todo êsse belo monumento ao Cônsul que é o *allegro* onde a heroicidade tem o seu supremo canto épico!

É interessante êste facto: Cherubini conta que Beethoven começou a detestar o imperador e todos os franceses desde que a França se constituiu em império, e mais ainda: que Beethoven não era bem visto na côrte de Viena pelas suas

---

(*) Ed. Herriot — *Comoedia* — 17 Fevrier, 1928. Esta citação não fazia parte do texto primitivo da conferência.



A CANTORA CLAIRE FRICHÉ NO PAPEL DE LEONOR, EM 1912, NO «THÉÂTRE DE LA MONNAIE» DE BRUXELAS

ideias republicanas, explicando-se dêste modo que ela não só o não protegesse como não assistisse nunca à execução das suas obras.

Napoleão avançou sôbre a Europa. Entra em Viena de Áustria a 15 de Novembro de 1805, instalando o seu quartel general no castelo de Schoenbrunn. E 5 dias depois cantava-se em Viena uma ópera de Beethoven, o *Fidélio*, diante de uma plateia reduzida onde estavam alguns dos seus amigos como Cherubini, e oficiais franceses. No fim do espectáculo foram lançados das galerias exemplares de um poema escrito por Estevam von Breuning a glorificar o Compositor, seu amigo de infância, iniciativa do próprio poeta que escreveu os versos e os mandou imprimir.



O CANTOR AL. GHASNE NO PAPEL DE DON PIZARRO, EM 1912, NO «THÉÂTRE DE LA MONNAIE», DE BRUXELAS

Qual a origem do *Fidélio?*

A versão mais conhecida é esta: Paër escreveu para os vienenses uma ópera sôbre o poema de Bouilly, *Leonor* ou o *Amor Conjugal,* anteriormente posto em música por Gaveaux e cantado em Paris. Beethoven assistiu em Viena a uma das suas representações: sentado ao lado do autor, manifestou-lhe todo o seu entusiasmo. Conta-se que Paër estava satisfeito, quando, a certa altura, Beethoven lhe disse estas palavras que deveriam tê-lo fulminado: Ah, meu querido amigo. É absolutamente preciso que eu pônha em música a vossa ópera!!



O CANTOR DARMEL NO PAPEL DE FLORESTAN, EM 1912, NO «THÉÂTRE DE LA MONNAIE», DE BRUXELAS



«FIDÉLIO», 2.º ACTO — A PRISÃO, NO «THÉÂTRE DE LA MONNAIE», DE BRUXELAS, EM 1912

Ora Maurice Kufferath, num estudo completo sôbre o *Fidélio,* combate qualquer ligação entre Paër e Beethoven, e diz-nos que a *premiere* da *Leonora* de Paër fôra em Viena a 8 de fevereiro de 1809, quatro anos depois, portanto, do *Fidélio.* Assim, o mais provável seria Beethoven ter

conhecido já a *Leonor* de Gaveaux, cuja partitura foi impressa em Paris (?) em 1798 e que até foi encontrada na sua biblioteca.

O poema que tanto interessara Beethoven ocupa um lugar importante na literatura do teatro: Bouilly, *le poète lacrymal,* é considerado um mestre na scena francesa. Kufferath inclui o *Amor conjugal* no género da tragédia burguesa posta em moda no século XVIII por Diderot e Sedaine, e cuja estética dominou o teatro francês até ao fim do 2.º Império. Pertence a um período de remodelação teatral em que os autores procuram, em vez de temas principescos, histórias com protagonistas mais modestos, mais populares, acabando com o trágico convencional para criar um teatro onde a vida fôsse mais vulgar e mais corrente, o que não excluïria a paixão e os intuitos morais segundo as teorias de Sebastien Mercier (1740-1814), que atribuia ao autor dramático o papel de legislador e de flagelador dos vícios.

Ora Beethoven estava por temperamento dentro das doutrinas de Mercier, e por isso lhe mereceu entusiasmo caloroso o poema de Bouilly que, embora escrito sôbre um facto histórico espanhol, foi inspirado num acontecimento como os que enchem as memórias da época revolucionária: o sublime heroísmo e a dedicação de uma dama da Touraine que êle próprio conhecera e coadjuvara.

Eis o entrecho tam simples: Florestan revela ao ministro os crimes de Pizarro, que por sua vez o acusa também e o faz prender e até sob a sua guarda, pois conseguiu, para exercer a sua vingança, ser nomeado director da prisão.

Leonor, a mulher de Florestan, consegue, disfarçada em orfão abandonado, ser ajudante do carcereiro e conquistar sob o nome de Fidélio a sua confiança a ponto dêste lhe confiar as chaves das celas.

O primeiro acto passa-se já na prisão, situada a algumas léguas de Sevilha. Marcelina, a filha do carcereiro, enamora-se

de Fidélio. Esta sabe que Florestan chega a sofrer fome e consegue do futuro sogro, sob o pretexto de o ajudar, por o ver fatigado, a permissão de ir visitar o encarcerado. Em resumo, as scenas precipitam-se, vindo por fim, devido a Leonor, a descobrir-se a intriga caluniosa: Pizarro é preso e Florestan recupera a sua liberdade.

Êste enrêdo parecia directamente escrito para Beethoven, intransigente nas suas ideias sôbre a pureza do amor e sôbre a santidade do casamento.

O teatro para Beethoven não tinha segredos: Salieri foi um bom mestre, e Êle era um freqüentador assíduo da ópera italiana e alemã. Sentava-se na frente da plateia muito atento; se a obra lhe não agradava saía logo depois do primeiro acto sem dizer nada. Mas por vezes, quando a peça era detestável, Êle então desatava a rir com estrondo, resmungando muito...

Segundo Kufferath, há no *Fidélio* uma ascensão contínua até final: começa como uma ópera cómica amável e desenrola-se depois em comovente drama até à suprema tensão trágica, resolvendo, por fim, no comovido esplendor de um hino.

Porém Cherubini ou não o percebeu ou foi malévolo, quando disse que era melhor Beethoven esperar e estudar melhor a arte de escrever para vozes, acrescentando, quanto à *ouverture (Leonor* n.º 2), que não conseguiu perceber o tom em que estava escrita! Pois Beethoven, segundo Seyfried, tinha pelo compositor italiano uma tal admiração que colocava as suas obras acima de toda a produção dramática!

A *Leonor* ou o *Fidélio* foi para Beethoven *sein liebstes Schmerzenskind,* pelo muito que nela trabalhou, pelo muito que pretendeu aperfeiçoá-la com sucessivas modificações e transformações. Esta ópera ocupa, segundo o seu próprio critério, um lugar excepcional entre as suas composições mais queridas, chegando Êle a dizer a Schindler, pouco tempo antes de morrer

que, de preferência a todas as outras, a considerava digna de ser conservada e utilizada pela sciência de arte:

> *...es ihm daher auch am liebsten sei, und dass er der Aufbewarung und Benützung für die Wissenschaft der Kunst vorzugsweise werth halte...*

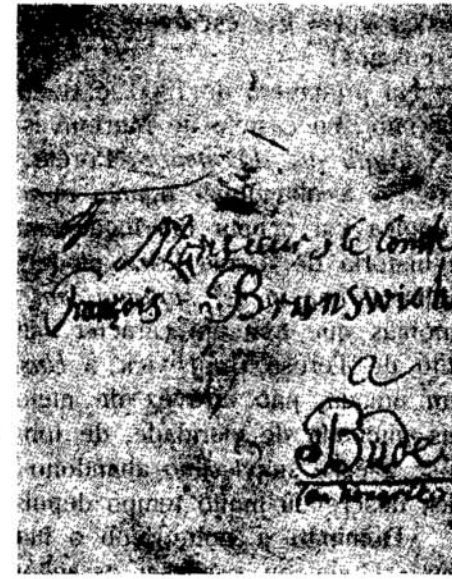
Vimos o que se passou com a *Adelaide;* pois com a *Leonor* houve a mesma tortura da forma: Beethoven escreveu quatro aberturas, podendo dizer-se que nenhuma delas o satisfez; e quanto ao resto da ópera, sabe-se que é o resultado de muitos esboços, modificações, tentativas e correcções; para exemplo, conta-se que o fim de certa ária ou o seu princípio fôra escrito dezoito vezes, e que para vinte e duas linhas de música vocal Êle escrevera nada menos de dezasseis páginas de ensaios!

Na primavera de 1806, é Beethoven recebido pelos Brunswick no seu castelo de Martonvasar, onde começa a escrever a *Sinfonia em dó menor.* Porém, um novo episódio de amor obriga-o a abandonar aquela obra que na história da música sinfónica vai ocupar um lugar tam importante como *o Fidélio* na história do drama lírico moderno, para compor então uma página íntima, a *4.ª sinfonia, em si bemol,* a única das suas sinfonias que tem um caracter mais subjectivo: aí perpassa o vulto de Teresa Brunswick, a *Unsterbliche Geliebte,* a imortal bem amada, não atravez de melodias inquietas ou sombrias mas nimbada de claridade, de tons calmos. Beethoven entrega-se a êsse suavíssimo abandono que a própria Teresa Brunswick descreveu muito tempo depois:

«Domingo à noite, sob o luar, Beethoven sentou-se ao piano. Começou a passar as mãos pelo teclado. Francisco e eu já sabiamos o que isto queria dizer. Era assim que êle preludiava sempre. De repente sôam alguns acordes nas notas

graves e lentamente, com uma solenidade misteriosa, êle começou a improvizar sôbre o tema de um canto de Bach, cujas palavras dizem: Se queres dar-me o teu coração dá-mo primeiro em segrêdo; e que ninguém possa adivinhar o nosso comum pensamento. Minha mãe e o capelão adormeceram; meu irmão tinha os olhos parados, abstraído gravemente no horizonte longínquo; eu penetrado pelo seu canto e pelo seu olhar sentia a vida em toda a sua plenitude.

Na manhã seguinte encontramo-nos no jardim da casa, e êle disse-me: «Escrevo uma ópera; a figura principal trago-a aqui; e apontou o coração: vejo-a diante de mim: sinto-a em tudo quanto me rodeia. Nunca estive tam bem disposto: tudo é luz, pureza, claridade. Eu parecia-me com um pequeno do conto de fadas que apanha as pedras sem ver nem aspirar o perfume da flor esplêndida que floresce sôbre o seu caminho.»



ENDEREÇO DE UMA CARTA DE BEETHOVEN AO CONDE FRANCISCO BRUNSWICK

Em maio de 1806 estavam noivos. Em 1808 escreve a *Appassionata* que é dedicada ao irmão de Teresa, compondo para ela em 1809 a Sonata *opus* 78.

Naquele mesmo ano de 1808, Beethoven pensou deixar Viena, a convite de Jerónimo Bonaparte, rei da Westfália que o queria para seu *Kapellmeister,* mas os amigos de Viena não o deixaram partir: o arquiduque Rodolfo, os prínci-



ÚLTIMA PÁGINA DE UMA CARTA DE BEETHOVEN AO CONDE FRANCISCO BRUNSWICK

pes Lobkowitz e Fernando Kinsky, parece que animados pela condessa Erdödy comprometeram-se a dar-lhe uma pensão anual de 4000 florins sob a condição do Compositor se conservar na Áustria. Beethoven ficou mas o compromisso é que não pôde ser cumprido integralmente por causa da morte de um, pelos atrazos de outro, enfim pela grande crise económica que não permitia a existência de Mecenas, crise que levou às maiores dificuldades.

Em 1810 desfez-se o seu casamento com Teresa Brunswick. Motivos de família? Certamente não. Todo o mistério que há sôbre êste rompimento se esclarece com as palavras de confidência que Teresa muito tempo depois disse a uma sua amiga: «...há uma coisa, um último pormenor que convém não esquecer: a palavra reparação não fui eu, não, quem a proferiu, foi êle ....Horrorizada, pálida como a morte, o meu corpo tremeu.» A confidente acrescenta que a custo pôde ouvir estas últimas palavras: «a condessa Teresa, pálida, a transpirar, deixou cair a cabeça sôbre os almofadões. Tive mêdo, chamei as criadas, e saí perturbada dali.»

Isto que eu lêra, há muitos anos já, num livro de Pedrell, teve agora uma confirmação num artigo de Maudru, publicado

no *Figaro,* onde vi que, segundo Teresa Brunswick, foi Beethoven que se desligou primeiro—por um acto de coragem—, aceitando o sacrifício da sua felicidade para poupar Teresa aos infortúnios; e assim teria procedido com Amélia Sebald e até com Bettina. A doença de Beethoven foi a verdadeira causa dos seus desgraçados amores.



TERESA BRUNSWICK

(Quadro de P. Ritter von Lampi)

Teresa, num seu diário, escreveu: «escolhite, Luís, entre milhões de homens. Cem mil milhões habitam a terra, porém és só tu, Luís, o único que eu vejo!» É bom não ir mais longe, não aceitar a indiscrição antipática e sacrílega de certos biógrafos que querem ver neste nome um erudito insignificante, Luís William Migazzi, 17 anos mais novo do que Tereza.

Já aludira a uma célebre carta de amor considerada por certos biógrafos como tendo sido dirigida a Julieta Guicciardi que neste caso seria também a *Unsterbliche Geliebte.* Foi esta

a opinião expendida por Albert Dayrolles num artigo recente intitulado *Pascal et Beethoven*. Otto Friedrickz, (*) porém, fundamentado na leitura de uma *plaquette* rara, aparecida em Bonn, em 1890, e intitulada *Beethoven's Unsterbliche Geliebte nach personlichen Erinnerungen von M. T.*, diz que a *Imortal amada* não pode ser outra senão a Condessa Teresa Brunswick. Por essa publicação, sabe-se que no mesmo lugar onde foi encontrado o emocionante documento apareceu o retrato de uma mulher com esta dedicatória: «*Dem seltnen Genie, dem grossen Künstler, dem guten Menshen von T. B.*». Sem dúvida, estas iniciais são as do nome de Teresa Brunswick. Ora a autora da mencionada *plaquette*, a senhora M. T., conhecera, desde a sua juventude, Teresa Brunswick pessoalmente, estimando-a muito. Um dia, as duas amigas tiveram de se separar, porque Teresa deixava Viena indo viver para Budapest, (**) pedindo então a M. T. um favor



UM TRECHO DA CARTA À IMORTAL BEM-AMADA

(*) Esta parte relativa à *Imortal bem amada*, não foi desenvolvida na conferência mas depois do aparecimento dos artigos acima referidos e dos estudos de Romain Rolland publicados na *Revue Musicale*.

(**) Budapest, reconhecida a Teresa Brunswick, erigiu-lhe uma estátua para comemorar a sua cruzada a favor da infância e consagrar a sua actividade humanitária!



RETRATO DA CONDESSA TERESA BRUNSWICK COM DEDICATÓRIA A BEETHOVEN

que o seu coração agradeceria como muito significativo: enquanto estivesse em Viena, depôr todos os anos, a 27 de março, no túmulo de Beethoven uma corôa de perpétuas. Conta M. T. que no primeiro ano em que foi ao cemitério de Währing, acompanhada da directora da pensão onde estava, depôr a piedosa lembrança, encontrou junto da campa um desconhecido que, como ela, também levava flores a Beethoven! A directora sabia quem era, e tanto assim que falou com êle, segredando-lhe: a pequena faz isto em nome da condessa Teresa Brunswick. O desconhecido era nem mais nem menos do que Spaun, um dos mais fiéis amigos do Compositor!

Uns tempos depois, M. T. encontrou-se de novo com Spaun em Fraunkirchen, em 1859, onde êle vivia com a sua família. Falaram, como era inevitável, na scena do cemitério, e houve então o seguinte diálogo:

— *Nunca o esqueci; isso comoveu-me profundamente,* disse o barão Spaun, referindo-se à carinhosa homenagem que presenceou no cemitério.

— *Conheceu a sua mais notável discípula? a condessa Teresa Brunswick?* preguntou M. T.

— *A sua discípula...*, repetiu êle a recordar. E contou: *Um dia, à hora do costume, eu entrei em casa de Beethoven. Êle não podia ouvir-me, nem mesmo ver-me, pela maneira como eu estava sentado. A luz da janela incidia sôbre um retrato que as suas mãos seguravam e que êle beijava a chorar, falando alto consigo mesmo, como era seu costume. Eu não quiz perturbá-lo, ser intruso, e retirei-me. Quando voltei, uns instantes depois, encontrei-o ao piano a improvizar admiràvelmente, e disse-lhe: hoje não há nada de demoniaco na tua casa, meu velho camarada! Ao que êle respondeu: «Apareceu-me o meu anjo!....» Êste retrato, com a dedicatória do próprio punho de Teresa, foi encontrado com a carta à «imortal amada» num armário do espólio Beethoven. Reconheci-o logo, e depois de tudo aquilo que ouvi a respeito da condessa, não me restou nenhuma dúvida que só ela podia ser a «imortal amada».*

M. T. tornou a ver Teresa Brunswick, já com 70 anos, na primavera de 1848:

— *Querida condessa, há mais de 10 anos que a não via:*



TERESA BRUNSWICK NO ANO DA SUA MORTE

— *Melhor é dizer que mais de 10 anos passaram desde que depuseste a última corôa de pérpétuas sôbre o túmulo da pessoa que me é mais querida.*

M. T. olhou-a admirada, porque não compreendeu logo. Sim, só pensou neste

momento no túmulo dos pais de Teresa e de seu irmão.

— O túmulo do mais querido? preguntou M. T.

— Sim, o túmulo do homem que amei sempre mais do que todos os meus e meus pais... Desde o dia — eu era uma criança quási — em que me precipitei atraz dêle na rajada de neve, com o seu capote e o seu chapeu, eu senti-me como que sua. E à medida que eu crescia, crescia também êste sentimento, que se fortificou e se educou com a indizível dor do ciume, então seu companheiro constante... Quando nos salões se ocupavam das conquistas *do «grande músico», cada nervo do meu ser estremecia. Três Brunswick brilhavam no grande mundo, a quarta* (que era ela própria) *tocava piano, pintava, lia e... sonhava. A mãe dizia: a minha Resi foi feita para ser senhora cónega, e destinava-me a isso. O que se passava no meu joven coração apaixonado, o que eu sofria, ninguém pode duvidar disso! Nem mesmo o meu irmão amado, meu querido camarada e amigo de Beethoven... E eu passava muitas vezes por duras, duras provas... Um dia, minha prima, a arrebatadora Giulietta Guicciardi, precipita-se no meu quarto, lança-se como uma princeza de teatro a meus pés e exclama a chorar: Aconselha-me, tu fria Prudente! Eu gostaria tanto de despedir o meu noivo Gallenberg e casar com o belo feio Beethoven ... se ... se eu não tivesse de descer tanto! Descer? exclamou M. T. indignada. E que respondeu então a condessa?*

— O que é que eu disse a Giulietta? Calei-me. Porque aquilo que tinha para lhe dizer a propósito do seu vão amor imaginário e do grande homem

para o qual «não queria descer» — ela não o teria compreendido. Em silêncio enchi um copo de agua e ofereci-lho. Deus protegera Beethoven contra Giulietta. Ela passou a ser a condessa Gallenberg e desapareceu da scena da sua grande vida.

. . . . . .

. . . . . .

A condessa Teresa lançou o seu olhar sôbre o retrato do mestre querido e juntou as mãos sôbre os joelhos como se estivesse a pedir-lhe perdão. Mais tarde eu ouvia muitas e muitas vezes as censuras que ela fazia a si própria por não ter vencido o mêdo à sua *violência,* ao temor de uma explosão da sua *veemência selvagem.*

Nesta altura foram interrompidas as confidências, porque Teresa quiz ir vestir-se para com M. T. dar uma volta de carruagem. Enquanto a esperava, ela convidou-a a olhar para uma pequena gaveta que trouxera então do seu escritório e onde repousavam as suas joias. M. T. levantou um papel de sêda e viu uma folha muito amarelecida sôbre a qual, prêso com um fio de sêda desbotado, estava um raminho de perpétuas. E por baixo, estas palavras em francês: (*)

L'Immortelle à son Immortelle

Luigi

M. T. ainda conta que em 1860 conhecera em Gmunden uma pianista, ex-aluna de Schuppanzigh, com o apelido de Hebenstreit, que vira muitas vezes Beethoven, tendo tocado mesmo

---

(*) Como *perpétua* em alemão é *Strohblume,* Beethoven escreveu a dedicatória em francês, para assim aproveitar a dupla significação da palavra *immortelle.*

diante d'Êle. Numa noite, depois de ter interpretado a abertura do Fidélio a senhora Hebenstreit disse no seu dialecto austriaco: *Vejam, meus senhores, assim como alguém pousa diante de um pintor para que êste faça o retrato, assim também a condessa Teresa pousou diante de Beethoven para a sua Leonore. O mundo devia agradecer-lhe por isto. Mas, para casamento, a Beethoven não convinha... uma condessa sem dinheiro — tam fina e delicada que podia cair com um sôpro! E êle — Jesus Maria — um anjo e um diabo — tudo junto! Ambos teriam sucumbido na experiência — e o seu génio também!*

Tenho a certeza que o depoïmento de M. T., que me foi revelado pelo artigo de Otto Friedrickz, há-de produzir sensação entre aqueles beetovianos que o não leram, ou não souberam mesmo da sua existência.

Romain Rolland, nos seus estudos recentes sôbre *Beethoven,* faz da carta à *Imortal amada* a seguinte interpretação: «1.e Si passioné que soit l'homme, il apparaît évident que c'est la femme qui aime le plus; et la plus grande partie de la lettre est consacrée aux consolations et aux encouragements que Beethoven lui prodigue:

«*Varum dieser tiefe Gram, wo die Notwendigkeit spricht? (Pourquoi ce profond chagrin, quand la necessité parle?)*»

«*Kannst Du es ändern, dass Du nicht ganz mein, ich nicht ganz dein bin? (Peux tu changer le sort qui veut que tu ne sois pas toute à moi, que je ne sois pas tout à toi?)*»

(Remarquez que l'homme semble admettre cette nécessité beaucoup plus aisément que la femme).

«*Nun vergisst Du so leicht, dass ich für mich und für Dich leben muss. (Mais tu oublies si légèrement que je dois vivre pour moi et pour toi.)*»

Notez cette revendication des droits du *moi* par l'amoureux soi-disant délirant.)

«Beruhige Dein Gemüt über das Müssende! (Apaise ton âme, resigne toi!)»

. . . . . .

«Sei ruhig!... Sei ruhig... (Sois calme!.,. Sois calme!)»...

«Du leïdest... (Tu souffres...)».

C'est Beethoven qui a décidé de s'éloigner, de voyager à travers le monde. Et il engage l'éplorée à supporter l'absence:

«Ia, leider muss es sein. Du wirst Dich fassen, um so mehr, da Du meine Treue gegen Dich kennst... (Oui, malheureusement, il faut que cela soit. Tu te ressaisiras d'autant mieux que tu connais ma fidélité pour toi)»...

«Das übrige müssen die Götter schicken, was für uns sein muss und sein soll. (Le reste, les Dieux décideront ce qui peut et doit être...)».

Sous l'égarement apparent des mots et des points d'exclamation, sous le flux torrentiel, ne vous semble-t-il pas que la raison n'a point perdu ses droits, et que l'amoureux se résigne un peu vite à la «décision des Dieux»?

2.° Celui qui écrit ces lignes est un homme d'âge, en pleine possession non seulement des brillants succès de concerts que peut remporter un jeune artiste, mais du respect et de l'obséquiosité même qui s'attache aux maîtres consacrés:

«Verfolgt von der Güte der Menschen hier und da, die ich meine ebensowenig verdienen zu wollen, als sie zuverdienen. Demut des Menschen gegen den Menschen sie schmerzt mich. Und wenn ich mich im Zusammenhang des Universums betrachte, was ich bin, und was ist der, den man den Grössten nennt!... (Poursuivi partout par la bonté des hommes, que je pense aussi peu vouloir mériter que mériter réellement. Abaissement de l'homme devant l'homme, elle m'afflige... E quand je me considère dans l'ensemble de l'univers, ce que je suis, et cequ'il est, celui qu'on appelle le plus grand!...)»

Ce sont les pensées désabusées d'un homme de quarante ans, — jamais d'un jeune homme . . . . . .»

Romain Rolland chega à conclusão: antes mesmo de examinar os testemunhos materiais, a sua presunção moral, segundo os sentimentos e o tom da carta, é que a pessoa a quem esta se dirige é uma rapariga ou mulher apaixonada, ingénua, inexperiente, sôbre quem Beethoven tem as vantagens da idade, e (tam paradoxal quanto possa parecê-lo) de um certo senso prático e da reflexão. Beethoven admite a possibilidade, a-pesar desta explosão de amor, de viver separado e ainda a necessidade de se afastar «ce que la jeune femme n'admet point». O mesmo escritor considera a hipótese da identificação da *Imortal Amada* com Teresa Brunswick como a mais provável,

«. . .mais ses chances sont fort problématiques. En revanche, il est certain que la lettre est de juillet 1812, et qu'elle marque, non pas, comme on croyait jadis (au temps oú on la situait non loin de la *Sonate du Clair de lune),* la prèmiere explosion, mais bien plutôt la dernière flambée de cette période de dix à douze ans de brasier continu, d'ou jaillit un torrent monstrueux de passion et de création (1801-1812)».

Beethoven continua a seguir a via dolorosa: de 1804 a 1812 Êle residia no 4.º andar da casa Pasqualatti, sôbre as muralhas de Viena. Aqui tratavam-no bem, tendo uma paciência indulgente para as suas esquisitices e irritações. (*)

Beethoven trabalhava muito, levantando-se cêdo. Êle mesmo preparava o seu café. Depois, de quando em quando, bebia um copo de água e refrescava as mãos ardentes! Aqui, na casa Pasqualatti, o veio encontrar o barão de Trémont, conselheiro

---

(*) Beethoven dizia: «In meiner Lage bedarf ich überall Nachsicht, denn ich bin ein armer unglücklicher Mann.»

de Estado de Napoleão, amador e *dilettante* apaixonado e autor de seis volumes de notícias e recordações, uma delas bem interessante para nós, por dizer respeito à convivência que êle teve com Beethoven. O barão de Trémont tratou de indagar primeiro pela visinhança onde habitava êste estranho personagem: quando lhe designaram a sua residência, preveniram-no da possibilidade de Beethoven não abrir a porta, pois freqüêntes vezes sucedia estar sem criada. Ora assim foi: chamou três vezes inutilmente e já desanimado pensou em desistir quando lhe apareceu um homem forte, «como um carregador», feio e mal humorado, que preguntou ao barão o que é que êle pretendia:

— *Tenho a honra de falar com o senhor von Beethoven?*

— *Sim, mas previno-o,* responde em alemão, *que falo muito mal o francês.*

— *Tam pouco eu compreendo o alemão, porém a minha missão consiste em lhe entregar uma carta de Reicha.*

Beethoven fitou o barão, pegou na carta e convidou-o a entrar.

É bom elucidar que Reicha ao entregar a carta dissera ao barão que ela de nada lhe serviria, pois desde que a França se transformara em império, Beethoven começara a detestar não só Napoleão mas todos os franceses, e a um ponto tal que o primeiro violinista da Europa, Roder, passando por Viena, em direcção à Rússia, foi durante oito dias bater à porta do Compositor sem que conseguisse ser recebido por Êle! Reicha acrescentou: *Beethoven é um selvagem humorista, misantropo*, e para vos dar uma ideia da importância que Êle liga às conveniências bastará dizer que tendo a imperatriz pedido a Beethoven para a ir ver, êste lhe respondeu que tendo o dia muito ocupado não faltaria... na manhã seguinte!

O barão considerou-se, portanto, um homem feliz por ver que conseguia entrar na residência do Artista, cuja descrição

tam pitoresca nos deixou: «tudo desarrumado; água entornada pelo chão; um piano de cauda, velhíssimo, resistindo ao pêso de uma montanha de pó e de rimas de música manuscrita ou impressa... Ao lado do piano, uma mesa de nogueira habituada a sofrer todas as inclemências de um tinteiro entornado. As cadeiras, todas de palha, cobertas de pratos que conservavam ainda restos da ceia da véspera, roupa, sapatos, eu sei lá! Balzac ou Dickens encheriam muitas páginas a descrever os traços fisionómicos e o traje do ilustre compositor, mas como eu não tenho nada de Dickens ou de Balzac, desisto dessa descrição: achava-me em casa de Beethoven!»

Os dois falaram muito, cêrca de três quartos de hora. Ao despedirem-se, Beethoven convidou o barão a visitá-lo de novo. Os assuntos da conversa variaram então muito, e até em certo dia, que Êle não estava disposto para improvizar ao piano, se discutiu filosofia, religião, política e... Shakespeare, *o seu ídolo.*

O barão de Trémont não admirou em Beethoven o pianista, cujo mecanismo não achou correcto, mas o criador, o seu poder de improvização, especialmente quando estava ao piano. O conselheiro de Estado pôde entam escrever satisfeito nas suas memórias:

> *« Mais altivo do que Napoleão, ao entrar vitorioso em Viena, eu conquistei Beethoven. »*

Assim vivia Beethoven, nuns aposentos desconfortáveis, desguarnecidos... onde faltava tudo! Por vezes não se podia lá parar com o fumo do candieiro que o alumiáva toda a noite, até a torcida se reduzir a um morrão fuliginoso que viciava o ar. Depois do almôço saia para dar o seu passeio habitual... e lá ia de cabeça erguida, parando de quando em quando para anotar num caderno que tirava do bolso qualquer

ideia ou pensamento musical. Êste assediava-o, dominava-o... Arrebatado, trauteava-o; ritmava-o numa gesticulação que os que passavam por Êle achavam cómica ou ridícula.

Mas não julguemos Beethoven indiferente ou alheado inteiramente atravez dêsse itinerário: Êle reparava nesta ou naquela pessoa e até fixava as caras bonitas, como diz Paul Bekker:

> «*Dann wird der Spaziergang fortgesetzt, und wenn Beethoven nicht gerade in den Himmel hinaufschaut, sondern das Auge der Erde zuwendet, so verzieht sich das Gesicht beim Anblick eines hübschen Mädchens auch wohl zu einem begehrlichen Schmunzeln*».

Um velho livreiro de Viena deixou àcêrca de Beethoven, que foi do seu tempo, algumas notas manuscritas que Ferdinand Bac pôde ler e apreciar por apresentarem o Compositor numa descrição cheia de flagrante, tal como Êle era, no seu aspecto quotidiano, mais próximo de nós do que essa máscara olímpica que a posteridade contempla atravez de certas criações dos escultores e dos pintores.

Êste livreiro, que o encontrava muitas vezes, fala-nos de Beethoven a passear pelo jardim público, pelo *Prater,* vestindo uma comprida radingote, cartola de pele de coelho posta para traz, tríplice gravata apertada à volta do pescoço — como sob um acesso de cólera —, deambulando solitário, falando sòsinho, gesticulando com uma bengala a ponto de decapitar e partir as plantas... A garotada, então, quando o via gritava: aí vem o senhor doido:

Da komt der noerrisch Herr!...

Em certa tarde, num dêsses passeios, Êle parou bruscamente para ver as horas: procurou o relógio em todos os bolsos. Mas tinha-o deixado em casa. Foi direito a um po-



UM AUTÓGRAFO DE BEETHOVEN

lícia e preguntou-lhe que horas eram. Fleugmáticamente êste respondeu-lhe sem hesitação: são quatro horas.

Beethoven, perplexo, não acreditou. Aquele homem, certamente, fazia pouco dele, e, então, furioso preguntou-lhe: tem a certeza que são 4 horas? Quem o prova?

O polícia, imperturbável, levantou o braço, e apontando o sol, retorquiu: aquele...; é uma cebola que não se atraza nunca!

Beethoven olhou para o céu e afastou-se depois a passos largos, sem nada dizer. Era já bastante tarde, correndo o risco de faltar ao concêrto. Desatou a correr e a sua silhueta desapareceu atraz de um grande maciço de árvores, com a cartola levantada para traz e as abas da radingote infladas pelo vento. . . . . .

Em 1810 conhece Beethoven uma rapariga de vinte anos, infantil de maneiras, muito viva e um tanto preciosa: Bettina Brentano. É outro vulto gentil que passa, que o perturba e se esvaece. Foi talvez mais uma companheira espiritual que atenuou a tragédia do Artista: um sorriso dela, um dito gracioso abrandaram a sua grande dor! Episódio passageiro, é certo; que não teve a significação do encontro com aquela que nós julgamos ser a *Unsterbliche Geliebte* (*) ou da vio-

(*) Na galeria das amadas de Beethoven figura ainda Teresa Malfatti que apenas o venerou. Outra desilusão e de novo a renúncia à felicidade. Paul Bekker, a propósito da carta à Imortal Amada, diz:

lenta paixão provocada por Julieta Guicciardi. Bettina, confidente de Goethe, mantendo com êste uma assídua correspondência, ao conhecer Beethoven tem como que a revelação de uma fôrça desconhecida. Ela seguiu-o, observou-o, abismava-se a olhá-lo, sentindo a grandeza transcendente do génio que ela viu estar muito «para além do seu tempo, da civilização moderna». Beethoven sofre o «enfeitiçamento» do olhar de Bettina a quem chega a chamar «o seu anjo». Mais uma paixão na sua vida procelosa? O seu coração nunca envelheceu; amou sempre com a mesma juventude, num desejo ansioso de encontrar uma mulher que seguisse com Êle o seu destino trágico mas glorioso! Devia ter razão o seu amigo Wegeler quando escreveu:

> «*Beethoven war nie ohne eine Liebe und meistens von ihr in hohem Grade ergriffen*».

E foi na verdade sempre assim, surgindo nas páginas da sua vida, de quando em quando, um vulto de mulher que o envolveu de quebranto, que o fez sofrer até ao desespêro

---

«Gleichviel indessen, wer die Adressatin des geheimnisvollen Briefes war, eine Übertreibung wäre es, dieser Liebesangelegenheit die Bedeutung eines tragischen Verhängnisses zuzumessen. In Beethovens Lebensgeschichte darf sie nur als Episode angesehen werden.» E estudando a música vocal de Beethoven, Paul Bekker escreve: «Wenn mann den Brief an die «unsterbliche Geliebte» überhaupt zu Beethovens Schaffen in Beziehung setzen will, so ist er nur für diese in ihrer Art einzige Lyrik als Erklärung heranzuziehen. Er bildet den aus dem Leben geschöpften Kommentar der Beethovenschen Gesänge und gibt in Worten derselben Empfindung eines unauslöschlichen, über alle Störungen irdischer Art erhabenen Verlangens Ausdruck, die in den Liedern Künstlerisch, gestaltet ist.» — *Beethoven* — 1911.

pela impossibilidade de alcançar o bem sonhado com tam febril ardor. Amava com castidade, levando bem alto, numa atmosfera de idealidade essa paixão em que a alma exercia a mais soberana supremacia sôbre os sentidos. Êle mesmo o disse:

> «*Nur Liebe — ja nur sie vermag Dir einglückliches Leben zu geben — o Gott — lass mich sie — jene endlich finden — die mich in Tugend bestärkt — die mir erlaubt — mein ist.*»
>
> «*Sinnlicher Genuss ohne Vereinigung der Seelen ist und bleibt viehisch.*» . . .

Bettina espargiu alegria, uma alegria efémera, sôbre êstes dias da existência já avançada do Artista. (*) Ela, subjugada pela sua titanesca grandeza, confessou ao próprio Goethe que quando viu Beethoven pela primeira vez fôra como se o universo desaparecesse para ela:

> «*Beethoven fez-me esquecer o mundo, e a ti mesmo, ó Goethe!*»

Breve foi esta convivência. Bettina partiu e Beethoven teve «horas de amargura, horas sombrias» durante as quais nada pôde fazer. Em fevereiro de 1811, Êle, a-pesar-de uma

---

(*) Diz Karl Storck: «. . . Die Liebe in diesem bleibt jünglinghaft. Ein gewaltiger Sturm erschüttert den Baum bis in die Wurzeln; mit vulkanischer Wucht bricht die Feuerkraft seines Empfindens durch das Basaltgestein seiner strengen äusseren Lebensführung. Aber fast alsogleich wird das Ganze zum künstlerischen Erlebnis . . .» — *Geschichte der Musik.*

amargurante decepção, escreveu-lhe a felicitá-la pelo seu casamento com o conde de Arnim . . . . . .

Neste mesmo ano vai Beethoven fazer o seu tratamento a Teplitz, estância termal da Boêmia, conhecendo aí a cantora Amalia Sebal, espírito muito culto. Corresponderam-se. Houve uma inclinação fugaz que não deixou decepções amargas. Beethoven refugiava-se cada vez mais dentro de si mesmo, a viver para a sua Arte, para a sua missão altíssima de *Tondichter!*

> «*Er brauchte seine ganze Persönlichkeit für seine Kunst*».

Beethoven, em 1812, repete o seu tratamento em Teplitz, e então pôde conhecer Goethe, um dos seus poetas mais queridos: (*)

> «*Goethe und Schiller sind meine Lieblingsdichter, sowie Ossian und Homer*».
>
> «*Totschlagen hätte ich mich für Goethe lassen und zehnmal*».

Não se entenderam, porém. E a propósito, eu conto o seguinte episódio que Êle descreveu a Bettina, e que se passou entre os dois naquela estância, numa carta, episódio que o pintor Carl Röhling recordou num quadro intitulado *Beethoven und Goethe in Teplitz:* o Músico e o Poeta passeavam juntos, quando a certa altura surgiu a família imperial; Goethe afas-

---

(*) Beethoven, numa carta a Bettina, em 1811: «An Goethe, wenn Sie ihm von mir schreiben, suchen Sie nur alle die Worte aus, die ihm meine innigste Verehrung und Bewunderung ausdrücken.»

tou-se um pouco do companheiro para se perfilar e respeitosamente curvar a cabeça. Beethoven indignado, não podendo dizer-lhe tudo aquilo que pretendia, em vez de se descobrir ainda mais enterrou o chapéu na cabeça: abotoou o casaco, poz as mãos nas costas e caminhou. Príncipes e cortezãos abriram alas, o duque Rodolfo descobriu-se e a imperatriz também O saudou! «*Êstes senhores conheciam-me*», escreveu Beethoven a Bettina.



BEETHOVEN E GOETHE EM TEPLITZ

(Quadro de Karl Röhling)

Goethe, embora surpreendido com o seu talento, ficou indignado, incompatível mesmo com êste rebelde que classificou de *Ungebändigte Persönlichkeit*.

A scena de Teplitz deve ter sido um pouco assim: a brusquidão, a rebeldia, o grande orgulho, ou antes a sua *Selbstherrlichkeit,* são bem característicos em Beethoven que, de mais a mais, em política era de uma ideologia avançada, a da sua época, ardentemente excitada por uma apologética reformadora. Diz Hevesy, no seu livro recente escrito sôbre documentos descobertos na capital austríaca, que Beethoven tinha por costume expor as suas ideias à mesa de uma taberna na *Ballgässchen* de Viena, e que havia criados pagos pela polícia que o espiavam.

Nessas conversas lançava ousadamente as suas opiniões, chegando a dizer que dentro de cincoenta anos se haviam de formar repúblicas por toda a parte.

É claro, Beethoven não era um político, na acepção vulgar do termo, não era um praticante, mas nem por isso dei-

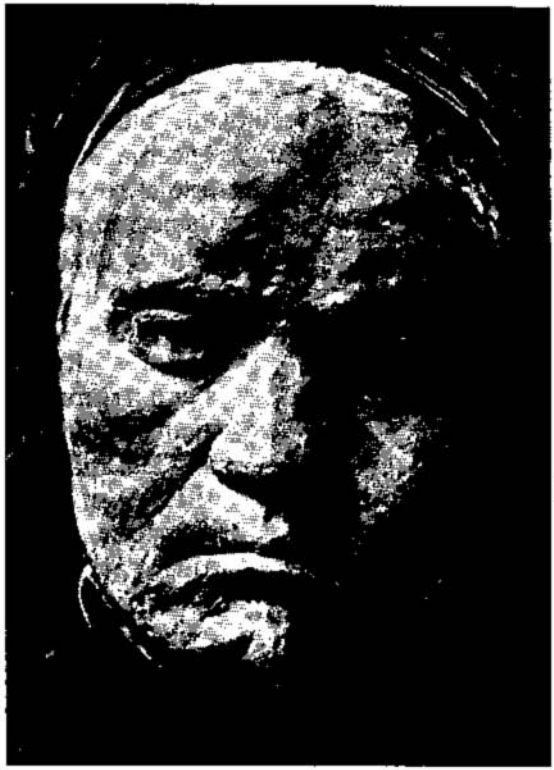
xou de se interessar pelos acontecimentos sociais seus contemporâneos, sofrendo como os outros a acção da temperatura moral e emocional do século XIX. O grande artista e crítico espanhol Adolfo Salazar considerou Beethoven, músico que viveu trinta anos dentro do século XVIII, a encarnação viva do século XIX, pois a sua música realiza na arte a revolução democrática, devido à qual outros homens a partir de Jean Jacques Rousseau transformam o mundo.



BEETHOVEN EM 1812

(Busto de Franz Klein)

Estamos em 1812. Acentua-se a crise austríaca que vai até à bancarrota, e o Artista não sofre apenas o mal estar social, mas ainda com a sua doença cada vez mais agravada. Andava muito só, muito descuidado de si, com um aspecto doentio que não podia ocultar: duas boas almas, Nanette Streicher e seu



MÁSCARA DE BEETHOVEN EM 1812

marido, olham por Êle com uma ternura humilde. Viveram juntos: Streicher era alfaiate e trabalhava numa espécie de antecâmara para onde dava o quarto de Beethoven. Ali iam freqüêntemente visitá-lo pessoas de categoria, como o príncipe Lichnowsky, tendo êste por vezes de permanecer muito tempo na oficina do alfaiate enquanto Beethoven, fechado por dentro, compunha, cantando alto a música que escrevia não com pena de pato mas... com um grosso lápis de carpinteiro.

Êle vai ter agora os seus últimos dias de triunfo: reüniam-se em Viena os vencedores de Napoleão e a «kermesse dos reis não podia passar sem violinos». Em oito de dezembro de 1813 organizou-se um grande concêrto em benefício dos feridos austríacos, sendo executada a Sétima sinfonia e a *Schlacht-symphonie,* composta especialmente para uma caixa de



MÁSCARA DE BEETHOVEN EM 1812

música construída por Maëlzel, o inventor do metrónomo, de um piano e de uma trombeta mecânicas. A *Schlacht-symphonie*, escrita para comemorar a vitória de Wellington, e reünindo o *Rule Britania*, o *Malborough s'en va-t'en guerre* ao descritivo da batalha, obteve um êxito que a *Heróica* ou a *Pastoral* não alcançaram. Sem dúvida, isso se deve ao facto destas páginas corresponderem a um momento de exaltação antinapoleónica. O que valem ou significam elas na obra beetoviana? Por agora direi que a *Schlacht-symphonie* ocupa um lugar de evidência no ciclo da música descritiva, da música programa, não sendo inteiramente desprezada pelo seu Autor, con-



BEETHOVEN EM 1814

(Desenho original de Louis Letronne)

forme alguns biógrafos o fazem crer. Ela foi ouvida de novo em novembro de 1814 por uma assistência de príncipes, executando-se também uma cantata em honra dos aliados. Todo o congresso de Viena homenageou o seu músico oficial. Reis e príncipes desfilaram deante de Beethoven. O ocaso glorioso da sua vida neste mundo!... Meses antes, a 21 de maio, fez-se a *reprise* da *Leonor*, agora sob o título definitivo de *Fidélio*, seguida de vinte e duas representações: foi verdadeiramente a *première* da opera. Conta Kufferath que a orquestra tinha sido convocada para a manhã de 23, dia da estreia, com o fim de se ler a nova abertura.



BEETHOVEN EM 1814

(Gravura de Höfel, segundo o desenho de Louis Letronne)



BEETHOVEN EM 1814

(Gravura de Geoffroy, segundo o desenho de Louis Letronne)

Os músicos, à hora marcada, estavam todos, e como Beethoven não aparecesse, Treitschke resolveu ir buscá-lo a casa. Encontrou-o a dormir no chão vendo-se sôbre a cama as folhas espalhadas da partitura. Perto dele, sôbre a mesa, havia um castiçal onde a vela que o alumiára até

à madrugada se consumiu. Escrevera e terminara a abertura mas não teve tempo para a copiar. Houve a solução de a substitüirem, segundo Seyfried, pela abertura das *Ruínas de Atenas,* ou pelo bailado do *Prometeu,* segundo Treitschke e Schindler, sendo a verdadeira abertura executada na segunda noite. Conta Treitschke que Beethoven dirigiu com fogo, mas que o seu ardor o levava a sair fóra do compasso, evitando um desastre o *Kapellmeister* Umlauf que atraz de Beethoven dirigia os executantes com o olhar e com as mãos.



BEETHOVEN ELEGANTE VIENENSE, SEGUNDO UMA GRAVURA DA ÉPOCA

Chegamos a 1815, o ano que limita, segundo a crítica, a 2.ª maneira de Beethoven, o segundo período fecundo e

esplêndido. O que notamos de novo já não é o emprêgo de ousadias harmónicas, a substituïção ou a proscrição dos andamentos tradicionais, a alteração das convenções rítmicas: é a intensidade cada vez maior da expressão, da côr, do verbo musical, cada vez mais eloqüente e arrebatado, mais variado na sucessão de estados de alma — todas as alternativas de um monólogo ou dialogação dramática... o imenso descritivo do supra-sensivel, de um espírito em luta consigo mesmo ou com o mundo exterior. Alcança-se com Beethoven a música pròpriamente dita desintegrada das cerimónias e da vida áulica dos salões, da dansa que tanto tempo a escravizou para formar uma categoria, senhora de domínio próprio. Lembro como exemplos do segundo período as sonatas de piano, op. 12, o *Luar,* a *Waldstein Sonate,* a *Appassionata* e a do *Adeus;* as sinfonias *Heróica,* a 5.ª e a *Pastoral*... ...O homem ia-se transformando num demiurgo de Beleza!

Êle mesmo, Beethoven, marca êste período formidável de criação quando em 1802 diz ao violinista Krumpholz: «não estou contente com o que até hoje tenho feito; quero entrar agora numa vida nova».

O que era esta vida nova? Era o que havia já na *Malinconia,* na *Heróica* e para além dela, a imensidade: *Zukunftigekunst*...

IV

De ano para ano, a vida de Beethoven submerge-se cada vez mais em sombra, mas o seu espírito caminha, numa progressiva libertação, para a luz.

«Durch Nacht zum Licht»

Sente-se só! Um sobrinho que chamou a si, Carlos, orfão pela morte de seu irmão Gaspar António Carlos, não entendeu nunca a alma sedenta de ternura, que protegendo, ambicionava para os seus últimos dias de sacrificado um carinho filial. Beethoven fez tudo por êste rapaz vulgar, economisando, avaramente quási, para lhe legar um pequeno património; mas no protector, Carlos viu apenas o violento, fugindo-lhe sempre que podia, indo procurar a mãe com quem Êle se incompatibilizara pela sua má conduta moral. Beethoven excitava-se doentiamente; levantava a voz para ralhar com violência, gesticulava, mas depois da descarga nervosa perdoava, quási se submetia pedindo desculpa ao sobrinho! Êste, com o «instinto de juventude», foi-lhe sempre arredio, refractário à sua cordialidade paternal, indiferente às suas admoestações. Mas «um pedido

meigo ou um amuo de Carlos aniquilava todos os seus propósitos». (*) Progrediam a doença e a desolação. Dia a dia mais só; mais algemado pela dor:

«Komme ja — lass mein armes Hertz nicht länger bluten!»



BEETHOVEN EM 1818
Quadro de Ferdinand Schimon

Com o casamento de Francisco Brunswick perdeu Êle um dos seus íntimos. Teresa, distante, só dela sabia pelas suas cartas; Josefina, vivia infeliz e quási arruïnada pela má administração da sua casa, e Julieta continuava na aventura, «pobre, leviana e risonha». A profunda tristeza fez ditar a Beethoven estas palavras dirigidas a Nanette Streicher: «ficar

(*) Escreve Paul Bekker: «Er will den Neffen zu sich emporziehen. Er «möchte nicht so viel aufgewendet haben, um der Welt eine ngewöhnlichen Menschen gegeben zu haben». Doch Karl ist nicht für di reine Atmosphäre in der Nähe des Genius geschaffen», — ob cit.,



BEETHOVEN EM 1823
Quadro de Waldmüller

sem amigos, sem cuidados, abandonado a si mesmo, é preciso sofrê-lo para saber o que isso significa». Mas *esperava* e *cria* sempre!

O seguinte pequeno episódio traduz bem a amargura da solidão, da falta de alguém que por Êle olhasse e que merecesse todo o carinho que a sua alma continha: sucedeu ter encontrado em certo dia a passear no jardim zoológico os esposos Streicher acompanhados da filhita. E à sua pregunta «quem é esta menina?» êles responderam: «é a nossa pequena Eulália». Beethoven abraçou a criança e voltando-se para os pais disse: «como são felizes!!»... E abalou..... E sempre nas suas intérminas caminhadas, afastava-se da cidade para errar atravez de montes e vales, quási sempre só, detendo-se aqui ou ali a olhar religiosamente a natureza, cuja sublimidade ia despertar no mais íntimo da sua alma

o *Dankgesang* religioso, cheio de um infinito amor pelas criaturas.

De uma vez, Mölding, surpreendeu-o num bosque e ficou a observá-lo: viu-o então a escalar um rochedo, chegar ao cimo e estender-se depois sob uma árvore espraiando os olhos pela imensidade do céu! Doutras vezes, Êle descia até às margens do Danúbio para ver a cheia. Parava na casa do pescador Nussdorf e apurava então o ouvido a querer sentir o marulho das águas, sendo freqüênte demorar até altas horas a fitar o rio envolvido em sombra, num desejo intenso de escutar a sua voz impetuosa . . . . . .

«Nur seine innere Stimme klingt»

A surdez era absoluta: em 1822, quando Êle quiz dirigir o ensaio geral do *Fidélio,* conta Schindler, desde o dueto do primeiro acto ninguém podia entender o que se passava em scena. A orquestra seguia a sua batuta, mas os cantores não lhe obedeciam, generalizando-se a confusão. Umlauf, que era o regente habitual da orquestra, propoz um momento de repouso, e trocadas algumas palavras com os cantores, o ensaio recomeçou surgindo novamente a confusão. Beethoven, inquieto, voltava-se para a direita e para a esquerda como que a interrogar do que se passava. Ninguêm tinha coragem para lhe dizer nada. Silêncio de todos os lados... Êle chamou Schindler que escreveu no seu caderno: «Peço-lhe para não continuar; depois, em casa, lhe explicarei o motivo». Beethoven num ímpeto saiu da sala e desatou a correr em direcção a



BEETHOVEN EM 1823



BEETHOVEN EM 1823

casa, onde, ao chegar, se deixou caír como inerte num sofá, cobrindo a cara com as mãos... para ali amarfanhado!...

Beethoven já levava bem alto a sua cruz! O sobrinho fazendo-se vítima, tentou suïcidar-se, e a par dêste desgôsto que tanto o acabrunhou lutava com uma situação económica que dia a dia piorava. Quando em 1823 Êle procura obter algum dinheiro com a venda das partituras da *Missa em re,* pouco ou mesmo nada consegue na subscrição que para os primeiros exemplares organizou nas côrtes da Europa. Em maio de 1824 gosa o seu último dia de glória com a execução que Êle próprio dirige da sua Sinfonia com córos, de resultados materiais quási nulos!

A sua vida perigou grandemente quando a 1 de Dezembro de 1826 teve de fazer uma viagem em carro aberto de Gneixendorf a Viena, o que lhe causou uma congestão pulmonar que muito o enfraqueceu. Seu irmão teria graves responsabilidades neste desastre pois recusou-se, segundo alguns biógrafos, a ceder a Beethoven o carro fechado que possuia!



BEETHOVEN EM 1824

(Gravura de Steinmüller, segundo o desenho de Stephan Decker)

Agora, mais do que nunca, o preocupa a sorte de seu tutelado Carlos: «o melhor dos pais não teria feito maiores sacrifícios do que os que êle fez pelo



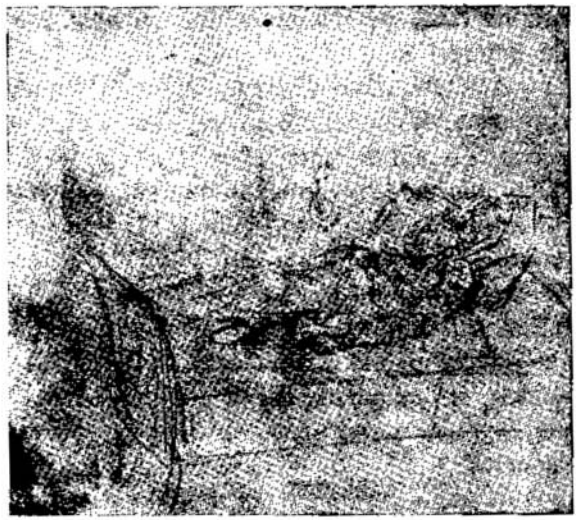
BEETHOVEN NO LEITO DE MORTE

(Desenho de Danhauser)

sobrinho». E então juntava, acumulava quási avaramente economias, com o escrúpulo mais vivo de não lhes tocar, mesmo nas ocasiões mais críticas. Foi com as mãos erguidas a testemunhar reconhecimento e a soluçar de alegria que recebeu da *Sociedade Filarmónica de Londres* cem libras esterlinas que lhe fôram adeantadas em resposta ao pedido que Êle dirigiu á mesma corporação para organizar um concêrto em seu benefício. Já não pôde enviar o seu agradecimento «aos nobres ingleses que tinham tomado parte na sua triste sorte», acompanhado da expressiva promessa de escrever para êles uma X.ª sinfonia, uma abertura e tudo o que quizessem! Ainda nestes têrmos, a 18 de Março de 1827, Êle quiz ditar uma carta.

A 23 de março, assinava já a custo o seu testamento a favor de Carlos. A 24 confessou-se e comungou, e apenas o sacerdote partiu, Êle voltou-se para seus amigos Schindler e Breuning, pronunciando estas palavras:

Plaudite amici, comoedia finita est!



BEETHOVEN NO LEITO DE MORTE

(Desenho de Teltscher)

Há cem anos... eram cinco horas da tarde; o céu escureceu e a tormenta desencadeou-se. Beethoven agonisava. De quando em quando o horizonte era listrado pelos relâmpagos que momentâneamente com o seu clarão iluminavam a face do moribundo. Fê-lo estremecer um trovão que resoou mais profundamente. Alguns amigos fitaram-no com ansiedade. Êle levantou a mão direita, os dedos crisparam-se... e a mão caíu inerte. Hüttenbrenner fechou-lhe piedosamente os olhos... (*) Um rumor enorme por toda a Viena provocou a sua morte! Êste excêntrico, tam popular na cidade austríaca, mais pela sua

(*) Beethoven morreu de uma cirrose no figado, devida antes à sua hereditariedade alcoólica do que à sua intemperança pessoal. (Maudru).

originalidade de maneiras do que pela sua Obra, teve funerais de um rei!

À *Casa dos Espanhois,* onde Beethoven residia, antigo convento de beneditinos catalães dedicado à Virgem de Monserrate, e agora transformado em hospedaria, afluiu uma multidão enorme que invadiu o pátio da casa onde o seu corpo foi exposto. Um côro entoou aí o *Miserere.* Em seguida, os cantores transportaram aos hombros o seu caixão até à igreja de Alserstrasse, ouvindo-se durante o trajecto a marcha fúnebre da *sonata em la.* Depois dos ofícios fúnebres, onde se executou um *Libera-me* de Seyfried, foi o féretro conduzido ao cemitério de Waehring num coche puxado a quatro cavalos, sempre acompanhado por uma multidão recolhida, silenciosa!

À porta do cemitério de Waehring, o actor Anschütz pronunciou um discurso escrito pelo dramaturgo vienês Grillpartzer de uma espiritual e comovida elevação:

«. . . . . .

Musa da canção e da lira! Vinde à volta do seu túmulo e cobri-o de louros!

Êle era um artista e também um homem; um homem em todos os sentidos da palavra, na sua mais alta acepção. Porque êle se isolára do mundo, lhe chamaram misantropo, e como fugia do caminho banal da sentimentalidade chamaram-no insensível. . . . . . .

Se êle se afastou dos homens, foi porque lhes deu tudo e nada recebeu em troca! Se permaneceu isolado foi porque não encontrou nenhum outro que se parecesse com êle. Mas até ao túmulo êle conservou um coração humano para todos os homens; um coração paternal para os seus, um coração que foi o tesouro e o sangue do mundo inteiro...

Nenhum vivo entra no templo da Imortalidade. O corpo deve cair primeiro, antes que se abram as portas eternas.

Aquele, cuja perda lamentais, ergue-se de hoje em diante entre as grandezas de todos os tempos, para sempre invulnerável.



MÁSCARA MORTUÁRIA DE BEETHOVEN

Por isso regressareis a vossa casa tristes mas confiados. E se alguma vez na vida, o poder das suas criações, semelhantes à aproximação da tempestade, vos elevar acima de vós próprios, se o vosso arrebatamento se propagar no seio de uma geração que ainda não nasceu, lembrai-vos desta hora e dizei convosco: Nós estivemos lá quando o enterraram e nós choramos a sua morte!»

Junto da sepultura fôram resadas orações, e por fim, Haslinger lançou três corôas para dentro do túmulo. . . . . .

A multidão começou a debandar. Não desceram sôbre o seu corpo martirizado as sombras do crepúsculo; antes o nimbo da eternidade o envolveu!! Beethoven é um transfigurado. O seu vulto engrandece dia a dia e a sua Obra é um tabernáculo de belezas espirituais que não fôram ainda totalmente reveladas:

«Nur eine Stätte gibt es auf Erden, wo diesem Helden ein seiner würdiges Denkmal gesetzt werden kann: das duldende und duldend überwindede Menschenherz. Und so viele solcher Herzen — so viele Ehrenmale ihm.

Keine in Stein gehauene und am Zahn der Zeit zerbröckelnde, sondern von der heissen, heiligen Glut des Lebens selber angeblasene und entfachte und geschürte, die über den Tod hinwegsteigen, wie Beethoven selbst über sein Sterben noch in seinem Leben hinweg stieg — — !» (*)

(*) Willi Hille-Hamburg — *Beethoven, der Metaphysiker,* in *Die Musik*-Märtz — 1927.

V

A sensibilidade proclama os seus direitos em face da tirania da razão contra a mordaça das fórmulas, contra o eclectismo de escolas, cuja fôrça criadora já não podia aflorar e expandir-se livremente para além das linhas limitativas dos modelos. Esta reacção não se deu de chofre, foi antes preparada; teve os seus precursores remotos e imediatos na Inglaterra, na França, na Alemanha, como os filósofos escoceses Shaftesbury e Hutcheson, como Rousseau e Diderot, os filósofos naturalistas, como os energúmenos arrebatados do *Sturm und Drang*. A supremacia é atribuída à *Anschauung,* em detrimento do *Verstand:* a primeira, como uma espécie de *revelação divina* para os filósofos escoceses, é que nos proporciona o conhecimento da existência interior; levanta-se e supera o raciocínio intelectual, o entendimento. Esta antinomia vai até à proclamação sectária da espontaneidade do instinto; culmina no domínio exclusivista do sentimento tam bem expresso nesta frase do Fausto a Margarida.

«Gefühl ist alles»

A *Aufklärung,* concepção mecanista e intelectualista, não pode atingir o ámago da vida, antes a desvirtua e amesquinha porque a scinde e limita.

Mas não acanhemos o âmbito do romantismo, como o fazem os críticos jugulados pelos seus credos políticos, sejam êles extremistas conservadores ou extremistas liberais. A crítica deve estar acima do preconceito de facção, dos corrilhos, do daltonismo mental dêsses que enfileiram fanáticamente nesta ou naquela corrente defensora de fórmulas—panaceias para os males sociais e políticos da humanidade. O romantismo não é a mesma coisa que democracia; não pode confundir-se com a declaração dos direitos do homem; não significa *toedium vitae* nem melancolia. Nem se pode caracterizar pela truculência nem pela contorsão. Não é uma aberração, nem uma caricatura do heroïsmo. Tão pouco é uma comédia da sensibilidade ou o desacôrdo entre um pensamento pobre e uma expressão rica. Também não é a escola da mentira ou da hipocrisia, juiso perverso ou estúpido que leva a afirmações como esta: *não há maior Tartufo do que Victor Hugo.*

O romantismo não é o *libido dominandi* nem a preocupação da aparência; não é altanaria moral nem a hipertrofia do eu; não é destruïção nem rebeldia apenas; não é tam pouco a a exclusão do clássico. Sim, êle é a manifestação de uma época perturbada mas pujante de virtualidades, fecunda em *vis* criadora. Não é o fruto doentio de almas desiludidas ou opressas na morbidez da negação ou do pessimismo. O romantismo é uma renascença e mais ainda um movimento que vai descobrir filões profundos de riquezas virginais e originárias, que esperavam há séculos a sua hora, o momento de aparecerem à periferia candentes e emanantes nas suas energias acumuladas mas recônditas.

Eu não quero aludir ao *romantismo eterno,* aquela atitude que existiu sempre e que Massis diz não ser senão a *saüdade*

do paraíso perdido. O que me interessa focar neste momento é a corrente espiritual que se insurge contra o dogmatismo, contra a secura das receitas, contra o embotamento da sensibilidade, contra a forma anquilosada porque nenhum fervor, nenhuma vivência lhe dava origem. Segundo o meu modo de ver o romantismo não é a declaração de guerra ao *clássico*, mas simplesmente à degenerescência do clássico inertisado em escola, atrofiado e imobilisado em regras e fórmulas.



BEETHOVEN, SEGUNDO UMA GRAVURA DO SEU TEMPO

Pode dar-se uma definição de romantismo? É difícil precisar todas as características dêste movimento complexo que se manifesta de maneiras diferentes, embora as divergências apontadas sejam de superfície. No romantismo fremem ansiedades, sonhos, aspirações, fazem-se apologias do passado e deseja-se veementemente a formação de uma nova sociedade. O romantismo foi simultâneamente revolucionário e reacionário, foi naturalista e idealista, contemplativo e activo, optimista e pessimista, aristocrático e democrático, cristão e ateu, patriota e humanitário. Vejam que inquietante afluxo, que torvelinho de sentimentos.



UMA ASSINATURA DE BEETHOVEN

Mas anima-os a todos a paixão, alimenta-os a sensibilidade em chama, um *Feuergeist* cujo brilho e fôrça nada deteem, abrazador e impressionante. Considerar o romantismo como sinónimo de desespêro, de tristeza langorosa, de incurável melancolia, de veneno de alma, é cometer um êrro em estética. No romantismo dá-se a percepção de um novo mundo: com êle a imaginação, embebendo as suas raízes na vida, afirma a sua soberania criadora!

Ao contrário de Seillière eu não posso deixar de considerar o *Sturm und Drang* como o primeiro romantismo, aceitando as diferenças que existem entre os românticos alemães do século XIX e aqueles que pertenceram ao período de 1770-1790, ou sejam os da «tempestade e do assalto». Deu-se uma transmutação, deslocaram-se valores; o romantismo alemão perdeu depois, sob certos aspectos, muito da sua beleza, do seu entusiasmo, da sua liberdade e da sua democracia, hermetisando-se, isolando-se num egoísmo metafísico, mas atribuíu à música o seu verdadeiro valor. Quem melhor do que ela podia satisfazer os direitos do coração defendidos pelos epígonos do *Sturm und Drang!* A primeira, a mais arte de todas as artes, a mais interior, aquela que na essência não imita nem reproduz mas cria de novo, transcria e sublimiza *sub especie aeterni! A melodia e a harmonia,* segundo os românticos do século XIX, *são, pelo indefinível poder dos acordes e do ritmo,* a tradução ideal do sonho interior, impreciso e das misteriosas relações dos seres e das coisas.

A miopia de certos críticos não lhes permite ver essa perspectiva imensa que os artistas românticos frenéticamente descobriram. Foi, sem dúvida, uma escalada, um assalto contra a rotina. Uma onda de lirismo formou-se altíssima e veio destruir com a sua virginal e portentosa fôrça velhas e ferrojentas amarras. O romantismo levou até a uma aguda tessitura a voz da sensibilidade; revolveu as almas, arrastou-as para os mais

edificantes entusiasmos humanitários, fê-los protagonistas de intensos dramas. Falo do romantismo «energia e fôrça», não da «decomposição e do mal do século». Os seus exageros são os inevitáveis em todas as correntes estéticas. Mas os ridículos, as falhas que se deram não destroem a dignidade e o sonho coexistentes nessa luta para libertar a personalidade humana. O romantismo é um movimento de juventude, vitalizador, necessário à arte porque com êle o mundo recôndito da alma agita-se, freme, emerge e manifesta-se. Do instintivo, do espontâneo ascende-se à mais alta espiritualidade! . . . . . .

Wackenroder, um dos iniciadores do romantismo alemão, olhou a música como a *Arte das Artes,* atribuíndo-lhe êste carácter: o de manifestar as correntes da nossa alma. Depois, Goethe, pela boca de Fausto, exclama «*Welch Schauspiel! Aber ach, ein Schauspiel nur! Wo fass' ich dich unendliche Natur?*» E Ricardo Wagner, outro romântico, responde a êste anseio: *Diesem Rufe antwortet nun auf das Allersicherste die Musik.*

Sim, é a Música que fará atingir, apreender a natureza infinita; e o primeiro que *integralmente* corresponde a êste apêlo é, sem dúvida, Ludwig van Beethoven. Nele se adensaram as aspirações que pairavam dispersas e vagas, adquirindo uma forma definida, universal e eterna. A literatura procurava a musicalidade: Novalis fala da melodia do estilo. Mas só a música pela sua essência pôde satisfazer estas aspirações. Tudo ficava áquem dêste desejo de transpor o efémero, o contingente, as «formas transitórias e imperfeitas.» Uma grande, antes uma incomensurável figura assoma neste horizonte onde crepita o incêndio da Revolução. Na sua face refletem-se ainda os clarões distantes do drama sangrento mas depurador. . . . . Essa figura vai passar entre os homens *levando um mundo dentro de si,* deixando um rasto de luz que não se apaga como o brilho daquelas estrelas que, embora extintas, ainda



BEETHOVEN, SEGUNDO UMA GRAVURA DE ALOIS KOLB

vemos scintilar atravez do espaço imenso. Dela jorra «a fôrça mais heróica da arte moderna». (*)

(*) Escreve Storck: «Dazu erhebt sich jetzt zum ersten Male in voller Kraft der deutsche Universalismus. Was an grossen und lebendigen Kräften in der Welt ist, zieht er an sich und verarbeitet es, in der Dich-

Ludwig van Beethoven não é um génio de transição da arte clássica para a arte romântica: se algumas páginas das suas primeiras criações apresentam uma semelhança tam grande com Mozart e Haydn, indo por vezes a uma quási identidade, isso não é o bastante para diminuir o seu lugar na história da música e considerá-lo apenas um artista de transição. A expressão beetoviana, tam própria, tam inconfundível, surge logo de início, nas composições pertencentes ao que se convencionou chamar o *primeiro estilo*. Também não consideramos Beethoven (*) um revolucionário radical: o seu génio — uma *Offenbarung* — traz muito de novo, de ingente, que refunde e intensifica. Fala uma linguagem inaudita, um verbo de poeta-

---

tung wie in der Wissenschafft. Dann wird uns der eine, der all die widersprechenden und zerfahrenen Strömungen der Zeit an sich und in sich erlebt und sie durch die prächtige Kraft seiner Persönlichkeit für das Leben zur Einheit schmilzt: Goethe. Es ist bei ihm ein Nacheinander, wie die Zeit der Entwicklung es mit sich bringt; als Mensch, schuf er daraus, die Einheit, in seiner Kunst bleibt es Nacheinander und nur der «Faust», der sich ja auch äusserlich um sein ganzes Leben und Schaffen spannt, fasst die verschiedensten Kräfte zusammen, ohne sie aber Künstlerisch zur letzten Einheit führen zu können. Der aus allen diesen Strömungen und Gedanken der Zeit uns das einheitliche Kunstwerk geschaffen, war Beethoven. In ihm ward das Sehnen und Wollen der neuen Zeit zum erstenmal Gestalt.» — ob. cit..

(*) O que significa *Offenbarung?* Di-lo Chamberlain: «Goethe unterscheidet einmal wahre Kunst von Traum und Schatten, indem er sagt sie sei «eine lebendig augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen». Auch dieses so viel missbrauchte Wort «Offenbarung» bekommt im Lichte unserer germanischen Weltanschauung einen durchaus fasslichen, aller überschweglichkeit basen Sinn: es heisst das Öffnen des Tores, welches uns (als mechanische Erscheinung) von der zeitlosen Welt der Freiheit trennt. Die Kunst ist Torhüter. Ein Werk der Kunst — sagen vir, Michelangelós Nacht — schlägt das Tor weit auf; wir treten unmittelbar aus der Umgebung des Zeitlichen in die Gegenwart des Zeitlosen...» — *Die Grundlagen des 19 Jahrhunderts* — Hauptwerk-Band III — 1923.

músico tocado de sobrenatural e de eterno, mas bem pessoal, bem subjectivo. Êle não repudia o que do passado se acumulou; antes constrói a sua obra sôbre os mesmos alicerces, mantendo as linhas originais mas centuplicando a fôrça expressiva. A arte de Beethoven teve precursores como João Sebastião Bach, a quem Êle chamava *dieses Urvaters der Harmonie*. Direi com Ricardo Wagner: a obra maravilhosa de Bach tornou-se a Bíblia da sua fé.

Mas Beethoven conheceu, por intermédio de Neef, Filipe Emanuel Bach, um artista da estirpe nobilíssima dos Bachs e que *viu longe*: a sua harmonia é a de um avançado; êle modula livre e ousadamente; emprega contrastes dinâmicos e estéticos pelas rápidas oposições de forte e de piano, passagens enarmónicas; os seus temas repercutem-se em tonalidades diferentes; e mais: já atribui às pausas uma importância que antes dele se desconhecia.

Clemente é outro precursor, pelo imprevisto das modulações, pelos silêncios bruscos. Um seu *adagio* ou um seu *presto,* são por vezes verdadeiras antecipações beetovianas.

Vincent d'Indy cita Rust entre os que prepararam Beethoven, pois é um verdadeiro precursor, o que Prodhomme contesta dizendo que Rust permaneceu quási inédito enquanto viveu; êle será antes um antepassado ignorado.

E não posso deixar de me referir, entre os precursores, aos velhos mestres italianos que se encontravam espalhados por toda a Alemanha, sendo de notar que a música vocal e instrumental que naquele tempo se executava em Viena era quási exclusivamente italiana. Fausto Torrefranca sustenta que o movimento lírico instrumental nasceu na Itália: «se se conhecessem melhor ainda as sonatas de Pergolese, Zipoli, Caldara, Galluppi, Rutini e outros, ver-se-ia que são muitas vezes mais modernos e ousados que Haydn e Mozart. Diz Bastianelli que a sua arte é feita de fugacidade melódica, de

esfumaturas rítmicas, de breves arabescos, de contexturas subtilíssimas. Mas principalmente o que Torrefranca revelou foi Sammartini, mestre de Gluck (1704-1774) com as suas sinfonias onde há uma fina arquitectura, uma extraordinária riqueza de motivos irrequietos que variam repentinamente em poucos compassos. Há nas primeiras sinfonias de Haydn maiores incertezas do que nas de Sammartini escritas para corda e oboés.



BEETHOVEN, POR GIRAUD

Os estudos de Riemann e de Guido Adler sôbre a escola Mannheim são importantes no que diz respeito à formação de Beethoven: os seus mestres estavam representados na capela de Bonn. Por isso Riemann classifica de inteiramente mannheimianas as 3 sonatas de Beethoven de 1783: assim o tema inicial em mi bemol da primeira, parece, segundo êle, uma redução da sinfonia de Stamitz ou dos seus confrades; no 4.° compasso encontra-se o *Seufzer,* o suspiro característico da sua maneira. Stamitz (1717-1757) é o chefe da escola de Mannheim, e o criador do novo estilo, segundo Arteaga, que até lhe chama o Rubens dos compositores: as suas seis Sonatas para três instrumentos ou para toda a or-

questra, op. 1 (1752), são, segundo Riemann o evangelho da nova arte.

Porém Kamienski e Heuss sustentavam que os Mannheimer não inventaram nada no que diz respeito a meios de expressão, *nem o Vorhalt,* nem as *Raketen* que se encontram já nos Napolitanos: os músicos palatinos transportaram para o estilo instrumental processos tirados aos italianos, vocalistas por excelência.

Há um ponto que eu quero frizar: a música instrumental era objectiva, cultivava a forma pela forma sugeitando-se a caír no convencionalismo. Ela até Haydn não se preocupava com a tradução de um pensamento poético, de uma ideia por meios musicais.

O subjectivismo, embora existente em muitas composições de Bach e dos seus sucessores como Domenico Scarlatti e Carlos Filipe Emannuel Bach, aparece em Haydn, mais definido com uma individualização do sentimento, com um grande logar dado ao elemento poético.

Com a sua música instrumental já podemos gozar um prazer estético complexo. Êle individualiza os instrumentos e liberta a música da monotonia rítmica anterior. Se as suas composições têem como caracter predominante a frescura, a jovialidade, a simplicidade de sentimento, não quere dizer que nos seus adágios não ascenda por vezes até ao trágico. Pressente-se nele *quási* o scherzo que com Beethoven atinge uma alegria dionisíaca.

Sem dúvida, Haydn não tem nas suas sinfonias estados de alma profundos; êle escreve antes episódios afectivos. Em Mozart reüne-se a riqueza melódica e o sentimento dramático dos italianos, o saber, a idealidade poética, a pureza de inspiração dos alemães e a variedade rítmica dos franceses. Mozart aparece-nos em geral ténue, transparente; se o trágico existe nele, escapa-nos fàcilmente porque é fugaz. A sua ins-

trumentação adapta-se ao efeito scénico. Nele se funde a orquestra italiana com a orquestra sinfónica alemã.

Mas vem Beethoven e sôbre êsse envasamento de Haydn e Mozart, Êle, como um arquitecto novo, procura, mas naturalmente, com as linhas construtivas realizar expressões novas, embora pense constantemente na coesão, na unidade orgânica, na harmonia interna, nas condições de equilíbrio, aquilo que chegou a ser para os compositores uma obsessão.

Sim, em Beethoven podemos ver, adoptando esta expressão de Sainte-Beuve, *o mais clássico dos românticos:* na sua Arte a euritmia existe como um meio e a expressão como um fim. (*) A sua atitude perante o estabelecido nos compositores puristas define-se bem nesta frase que Êle próprio escreveu num mixto de mau francês e alemão:

il n'y pas de régle qu'on ne peut blesser à cause de schöner

As velhas formas, os esquemas coercivos não constituíram obstáculo ao seu arrebatamento, aos seus ímpetos, à sua unção, à eloqüência do sentimento, à transcendência metafísica de alguns dos seus mais sublimes solilóquios, como êste contido na *arietta* da sonata 111!



Com Êle quáse me repugna aceitar os têrmos *arquitectura sonora,* pois a sua música deixou de ter um sentido plástico

(*) Disse Adolfo Salazar, num dos seus admiráveis artigos que dedicou a Beethoven, no *El Sol,* por ocasião do seu centenário: o passo transcendental que separa a música do século XVIII da do século XIX deu-se quando Beethoven chega a conceber a sua arte como meio exclusivo de expressão.

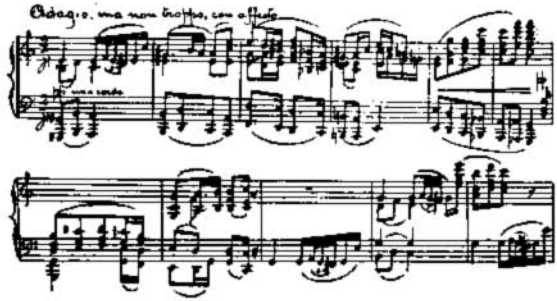
para assumir uma significação espiritual, supraterrena ou subliminal; para ser, enfim, apenas *Música,* uma arte onde os ritmos espaciais deixam de se sentir sobrelevados pelos ritmos de ideias. A linguagem beetoviana reveste-se ao mesmo tempo, numa infinidade de páginas, de uma humanidade tocante de paixão e de ternura. A música de Beethoven ou atinge o estro da epopeia ou subjectiva-se em cadências líricas de uma simples e até ingénua emoção. O seu livro de Sonatas lê-se como um diário íntimo. Ali se conteem as suas maiores confidências: quantas frases de passionário veemente, quantos períodos que devemos olhar como as mais verdadeiras passagens autobiográficas de um artista a quem a dôr não aniquila servindo antes para nutrir a sua fôrça demiúrgica! Não é o quotidiano vulgar, a anotação mesquinha dos acontecimentos repetidos que nesse *Tagebuch* se revelam, mas uma vida interior profunda. Assim diflui dêste ámago oculto a melodia do poeta, melancólica, evocadora e serena: (*)



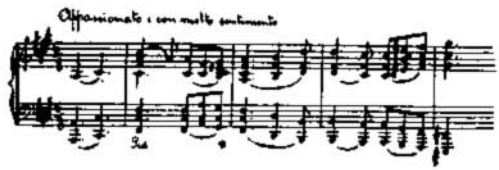
(Do *andante* da Sonata op. 26).

Não é ela um exemplo do verbo romântico? E êstes compassos, não são muito mais do que antecipações da música dos românticos, nomeadamente de Schumann e Chopin?

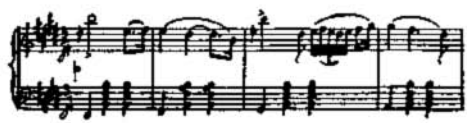
(*) Tenho-a no ouvido desde pequenito, de a escutar a meu Pai, quando saüdosamente recordava dias ou horas distantes da mocidade. Hoje, quando leio êstes compassos de uma tristura penetrante, lembro mais intimamente o querido Companheiro!



(Da Sonata op. 101).



(Do *adagio* da Sonata op. 106)



(Da Var. I do *andante* da Sonata op. 109).

Beethoven exige ao intérprete a observância das indicações — *Gemütsbewegungen* — que Êle prescreve: (*) movimentos de alma ou de coração, pois a palavra *Gemüt* a ambos pode referir-se. E não são de um romântico estas expressões?

(*) Escreve Paul Bekker: «Bedentungsvoll sind Beethovens Aufzeichnungen auch da, wo er sich der stereotypen italienischen Formeln bedient.... Das sind nicht nur Anweisungen für die mecanische Ausführung. Aus ihnen spricht der Wille des Dchters.» — ob. cit..

Assim: no primeiro exemplo que cito e que pertence à Sonata op. 101, lê-se:

Langsam und sehnsuchtsvoll

no segundo:

Apassionato e con molto sentimento

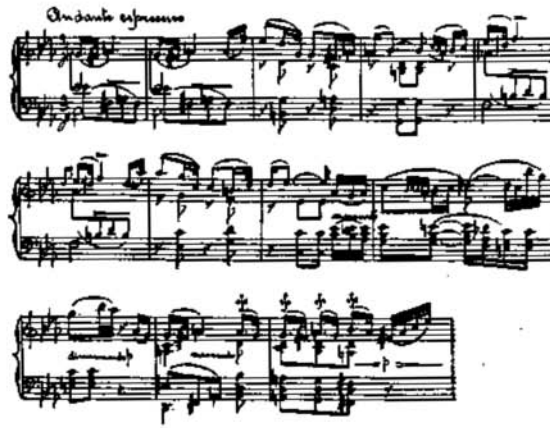
no terceiro!:

Gesangvoll, mit innigster Empfindung

Na Sonata op. 81, na *Abwesenheit,* vemos:

In gehender Bewegung, doch mit Ausdruck

Eis um trecho dêste *andante* expressivo que se o ouvíssemos orquestrado pareceria ter inspirado certas passagens de Wagner:



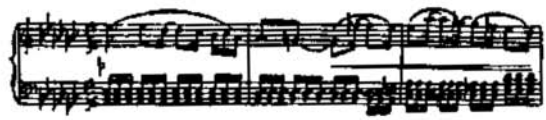
A inspiração flui sempre numa melodia repassada de intensidade cordeal: ela parte sempre do coração,

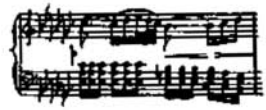
«*Vom Herzen möge es wieder zum Herzen gehen*»

acabando por atingir o páramo metafísico daquelas almas que

em ascese espiritual se isolam para ver melhor, descendo a maiores profundidades a perscrutar e a ouvir... Essa claridade apolínea dos clássicos, o ambiente rafaelesco das criações mozartianas, a graça, o esplendor e o recolhimento um tanto periférico de Haydn, não sobrevivem senão parcialmente em Beethoven, cuja Arte se caracterisa essencialmente pelo claro escuro onde pairam e se adensam formas cuja transcendência mais se acentua nas suas últimas páginas, *manifestações imediatas de um outro mundo!*

Não é um exemplo admirável de claro escuro a *Appassionata?* Com o seu *allegro assai* cheio de mistério onde se desenrola veementemente aquele canto em la bemol maior precedido de uma introdução sombria, em pianíssimo, que nos conduz ao marulhar penúmbreo de sonoridades envolventes!? Sigamos essa melodia...; repentinamente somos sacudidos, atordoados por umas notas que lembram os sons trepidantes da sinfonia em dó menor levados à categoria de símbolo do destino a bater à porta do homem. A *coda* enérgica conclui num pianíssimo, sucedendo-lhe o lirismo do andante, uma melodia calma com «acordes estagnantes». Sobreveem as variações e a planície sonora acidenta-se até a uma nova calmaria; mas um harpejo dissonante, ouvido primeiro em pianíssimo e depois em fortíssimo na oitava alta arrasta-nos para um vórtice onde nos precipitamos... Era esta sonata que Beethoven ligava à *Tempestade* de Shakspeare, o trágico querido dos escritores do século XIX! E não podemos considerá-la uma obra prima do romantismo? Do romantismo que sempre lateja até ao fim da obra beetoviana, como na sonata op. 110, onde se encontra, precedido por um recitativo, que me lembra Bach e que é uma indicação para os vindouros, o *Klagender Gesang* ditado lá do íntimo do seu bemaventurado isolamento: uma expressão da dor resignada, revestida de santidade, de uma sublime renúncia, êste arioso dolente que assim começa:

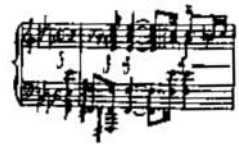




Depois, a fuga significa outro estado de alma, a vontade reagindo! Mas perdem-se de novo as fôrças e o canto do *Pensieroso* reaparece até de novo se reanimar o Poeta que diz consigo mesmo *Es muss sein!* É Beethoven, Êle próprio, que sublinha estas alternativas de abatimento e de reacção escrevendo bem intencionalmente: *Ermattet, Klagend, Nach und nach wieder auflebend.*

A Sonata op. 111 fecha esta transcendente autobiografia. Páginas nirvânicas? Não; sente-se a dinâmica poderosa dos sentimentos em luta, a fôrça passional, a concentração e um desagrilhoar das algemas pesadas que encadeavam o Prometeu à terra.

Que o génio não sucumbe dizem-no êstes compassos, os primeiros!



Que o seu romantismo vai até ao fim, documenta-o a seguinte frase para mim tam precursora de certos compassos, característicos na obra de Chopin, nos seus prelúdios:



Ela imerge na sombra de acordes graves cujo número se vai reduzindo até ficar um só, dominando todo o compasso, ferido pela mão direita enquanto a esquerda faz um marulhar tonítruo mas distante, ouvido do além de um crepúsculo, e acentuando-se mais nos compassos seguintes do *allegro com brio ed appassionato*. Pois bem, Beethoven, como o poeta de Eleusis, *sentindo o fundo trágico da vida,* revolta-se, liberta-se e avança...



As notas em *staccato,* como que hesitantes a princípio, fluem depois, correm derrubando obstáculos. Beethoven agarra o Destino, subjuga-o pela gorja e ascende a buscar a scentelha divina para resgatar os homens como Prometeu!

A mesma frase é repetida: nada detem o avanço da lava.



O génio acalma e recolhe-se numa introspecção de instantes onde parece que a vida toda é recordada e vista numa perspectiva espiritual: a *arietta*. Vida transfigurada numa pro-

jecção metafísica! Nas *Variações* como que a visão de Beethoven se detem naquela ideia que na exposicão da *arietta* evanescera fugazmente. Insiste agora, reflecte e abstrai e.... visiona um novo mundo!!!!!.....

Depois de a ouvirmos interpretada por Luís Costa, havemos de pensar com Êle que a música é uma revelação mais alta do que toda a sabedoria e toda a filosofia! Beethoven escreve em plena liberdade. E há liberdade, lembro Bergson, quando nos elevamos acima do que é físico em nós. Só assim o Artista pode *transmitir o inefável, o indizível, o atman.* (*)

O livro das sonatas é uma expressão cíclica da sua existência anómala. O génio batido pelo vendaval da tempestade refugia-se muitas vezes acima das nuvens negras, mais perto do sol, na região onde a serenidade é maior e o azul mais límpido. Daí as atitudes estóicas que tantas das suas páginas reflectem, a tal *heróica mentira,* termos que podem ser substituïdos simplesmente pela palavra *vontade* que melhor nos dá o significado da luta hercúlea que Êle travou com a desgraça implacável, fatal.

Na sua obra pianística, descobre-se um processo que é predilecto ao seu temperamento de romântico: a improvização livre, onde a personalidade se acusa. A sua imaginação rejuvenesce a sonata, pois impõe-se ao formal que a atrofiava. O que querem dizer as palavras *quasi una fantazia* que aparecem no titulo da sonata op. 27 n.° 1? Sem dúvida, o seu

---

(*) Comenta Paul Bekker: «...Immer vergeistigter, entmaterialisierter erklingt der Gesang. Die höheren Tonregionen erregen die Vorstellung unnahbarer ideeller Höhen, die Begleitrhytmen erfliessen in wogendes Harfengelispel, ganz oben glänzen im Trillergeflimmer die Sterne. Und zwischen ihnen schwebt die Melodie wie ein Silberfaden, den die Sehnsucht eines grossen Menschen von der Erde zum Himmel spannt.» — ob. cit.

significado liga-se ao de improvização: o Artista senta-se ao piano e deixa falar a alma. Umas vezes começa por uma exclamação melancólica dita em algumas notas apenas; depois umas pausas que são silêncios cheios de sentido, e a frase ou tema começa a desenrolar-se, protagonista de uma peripécia que exige a intervenção de outro tema e de elementos que apesar de secundários são vitalisados sempre pelo seu fervor. Outras vezes harpejos de uma quietitude misteriosa são o prelúdio do drama. As suspensões deixam-nos inquietos à espera: o Artista detem-se a meditar e a melodia nasce depois... persiste, mantendo sempre a sua intensidade lírica. Aparecem os contrastes de luz e sombra. Ao paroxismo de uma situação sucede a calma. Formam-se acordes condensantes de energia que bruscamente rompe e se despenha no ímpeto, no assalto para se polarizar de novo em harmonias magníficas. Continuam os desenvolvimentos até a um acorde, o *acorde trovão* no dizer de Bourgués, que ruge, estala e faz o vácuo à sua volta. A melodia levanta-se em plena bonança, reveste-se de humor, chega a sorrir para imergir novamente na sombra. Beethoven, a acreditarmos no testemunho de Bettina de Arnim, pronunciou estas palavas que ela transmitiu a Goethe: «Do foco do entusiasmo foge a melodia; persigo-a ofegante, chego a atingi-la..., ela vôa de novo, desaparece, mergulha no abismo profundo onde as paixões se desencadeiam. Eu atinjo-a, agarro-a, abraço-a com delírio, não havendo nada que me faça separar dela; multiplico-a em modulações diversas, e eis-me triunfante da ideia musical!».

Razão tinha Berlioz quando escreveu a propósito das Sonatas: — não conheço seis *virtuosi* capazes de as executar fielmente, correctamente, poderosamente, poeticamente, de não paralisar a *verve,* de não extinguir o ardor, a chama, a vida que fervem nestas composições extraordinárias, de seguir o vôo caprichoso do pensamento do autor, de sonhar, de medi-

tar ou de se apaixonar com êle, de se identificar enfim com a sua inspiração e de a reproduzir intacta.



BEETHOVEN
(escultura de Max Klinger)

Beethoven, é bom lembrar dizia, numa carta a Ries: o excesso de virtuosidade acabará por banir toda a verdade da música, — da sua música que é, — acima de tudo, *poesia!*

O romantismo não se manifesta apenas na sua obra pianística; domina na música vocal e na instrumental. Que mais elucidativo exemplo do que os trechos *In questa tomba oscura*



BEETHOVEN *(escultura de G. Michel)*



BEETHOVEN

(busto de Ema Cotta)

ou *Ich liebe dich,* ou mais ainda as páginas escritas sôbre versos de Goethe? (*).

E na música de câmara surpreende-se o domínio do imaginativo sôbre o formal. Na evolução dos seus quartetos o crescendo emotivo atinge o máximo nos últimos que representavam mais do que experiências da *arte do futuro:* Êle atribui aos instrumentos uma missão enorme. Beethoven pode sentir, ao contrário do que sucedia com a sua obra pianística, toda a intensidade da partitura que escreveu: nem o piano, nem a orquestra se encontravam a êsse tempo aptos a reproduzir e a transmitir integralmente as criações beetovianas. A capacidade que



BEETHOVEN

(busto de Edmundo Hellmer)

(*) Escreve Paul Bekker: «Die «Adelaïde» spiegelt den Grundegedanken in pathetisch schwärmrischer Auffassung, die Goethelieder lassen den leidenschaftlicheren Ton einer teils schmertzlichen, teils hoffnungsvollen Sehnsucht erklingen, die «Hoffnung» und der «Liederkreis» Klären ihn zu männlich ernster über idealistisches Pathos und drängendes Begehren erhabener Ruhe ab. Es ist eine Sehnsucht in diesen ganzen Liedern wie die nach einem unerreichbaren fernen Stern, dessen Glanz den Jüngling begeistert und den Mann über Klage und Wünsche der Leidenschaft hinaus zu stiller Anbetung zwingt. Est ist ein Liebesempfindung, gleich des Michel Angelo zur Vittoria Colonna ohne jede Beimischung sexualer Erotik». — ob cit.

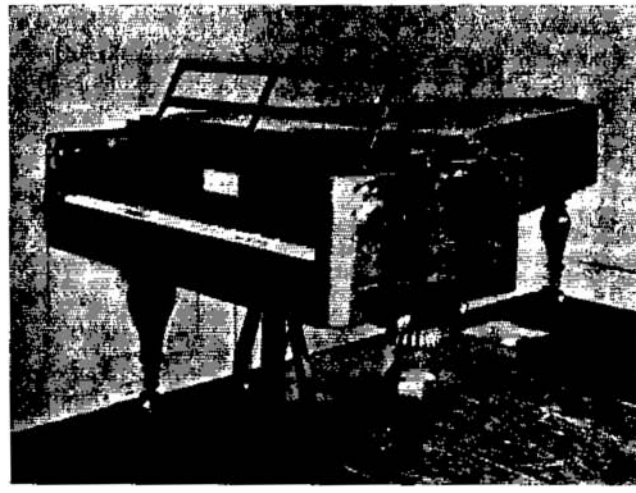
elas possuiam e possuem ainda de expressão justifica a sua permanência atravez dos tempos, o sucessivo engrandecimento do seu significado estético. Logo no primeiro grupo dos quartetos ha a destacar êste facto: o *adagio* do 1.º *Quarteto em fa maior—affetuoso ed appassionato*—foi escrito, pensando o autor na scena do cemitério do *Romeu e Julieta* de Shakespeare, segundo Êle próprio confessou a Schindler! A propósito dêste andamento, Viana da Mota escreveu: «Certo é que já passa aqui um sôpro trágico, há um movimento dramático que se acentua sobretudo na repetição do tema principal e no fim do Adágio. Neste final transparece uma ideia poética; esta catástrofe não é de origem puramente musical». E também terei de citar o *Quatuor N.º VI, op. 18, em si bemol maior,* especialmente o seu *adagio—La Malinconia—allegretto e prestissimo* que vamos ouvir recolhidamente sob aquela indicação do autor —«Questo pezzo si deve trattare colla piú gran delicatezza» — e que suscitam o mais exaltado descritivo literário e psicológico, pelas alternativas que há nêles de lamento e de triunfo, de alegria rústica e de desalento, de voz interior espiritual e de mundo gritante dos sentidos que o fugoso *prestissimo* traduz.



BEETHOVEN

(busto de Aronson)

A influência, porém, de Mozart e Haydn é manifesta neste primeiro grupo. Depois a sua personalidade liberta-se dos modelos e afirma-se. Embora se note ainda nos quartetos do segundo grupo (cêrca de 1800-1815) a sobrevivência da antiga forma sonata, a verdade é que o seu pensamento se expande



O PIANO DE BEETHOVEN

por intermédio da expressão mais opulenta no que diz respeito á côr orquestral, mais profunda pela concepção. A sua arte caminha no sentido de subjectivismo crescente: dos três quartetos op. 59 ao quarteto op. 74 há uma transformação de fundo e de forma, ouvindo-se mais a voz do Poeta, que dia a dia se interiorisa para escrever as suas supremas confidências. Nos últimos quartetos, Beethoven atinge a fase mais alta do seu romantismo, a sublime emancipação da sua fantasia.

Diz Euken que no interior da vida do espírito a ideia da personalidade constitui uma ascensão e uma concentração: foi

o que alcançou o Génio nestes dias derradeiros em que o seu espírito longe de se considerar como tendo atingido o definitivo se encontrava num *Werden* fremente. Há em Beethoven a insatisfação, a ânsia de audácias sonoras, de expressão de um ideário novo. ¿Como viu Baillot o quarteto op. 127 quando escreveu ao príncipe Galizin as impressões que a sua partitura lhe suscitou? «Beethoven vous introduit dans un monde nouveau; vous traversez des régions sauvages, vous longez des précipices, la nuit vous surprend; vous vous réveillez et vous êtes transporté dans des sites ravissants, un paradis terrestre vous entoure, le soleil luit radieux pour vous faire contempler les magnificences de la nature.»

Os instrumentos dialogam entre si, divergem ou harmonizam-se. Umas vezes entoam os mais trágicos e penetrantes cantos «onde sangra o coração do Mestre», outras vezes riem à gargalhada ou exprimem o mais subtil humor. A sua sonoridade *morde os nervos,* no dizer de Marx!

E que representa a *grande Fuga* entre os últimos quartetos (*)? Um anacronismo escolástico onde só a forma e a

---

(*) Encontro nestes períodos de Hermann Scherchen o mais belo comentário à *Grande Fuga* que originàriamente pertenceu ao Quarteto op. 130: «Tantôt libre, tantôt recherché-ebenso frei als streng; diese Worte Beethovens, die erklärend unter der Überschrift Grosse Fugue op. 133 stehen und die sowohl auf die Art der Ausführung derselben als auf das Werk selbst bezogen werden können, haben für uns noch eine allgemeinere Bedeutung: das Verhältnis von Freiheit und Gesetz, Phantasie und Mass, Materie und Geist, dieser Grundformen aller schöpferischen Möglichkeiten des Menschen, ist in jenen Worten angedeutet..... Die einfachste Form für die kühnsten Gedanken, das verständlichste Bild für die grossartigsten Empfindungen, den Sieg der geistigen Kraft des Menschen über alles Triebleben der Kunstmaterie; das erschuf Shakspeare, das vermochte Beethoven, und mehr als in jedem anderen Werk in der grossen Fuge op. 133.» *Beethovens Grosse Fuge* in *Die Musik* — März — 1918.

técnica avultam? A fuga, dizia Êle, não é uma verdadeira obra de Arte, mas neste caso como na *Sonata* op. 106 a forma contrapôntica adquire uma expressão estupenda na tragédia do Demiurgo! Êle insufla-lhe um imprevisto alento, fá-la tomar parte directa no drama, no acto psicológico da difluência das ideias. O seu emprêgo não tem um carácter regressivo: entra no mundo da expressão como uma necessidade, ressurge como meio, nunca como fim.

Joseph de Marliave, que escreveu um belo e sério estudo sôbre os quartetos de Beethoven, diz que é impossivel considerar esta fuga, à maneira de Lenz, como o ponto culminante da criação beetoviana «mais seulement le fruit d'une verve et d'une phantaisie prodigieuses»; que estudando a partitura nos surpreendemos com a novidade das combinações, com a lógica das transformações e das modificações do tema enérgico escolhido pelo compositor, notando-se porém na audição que o Mestre pôs de parte completamente, desta vez, a sonoridade íntima, recolhida, tam profusa nas suas últimas obras, para se entregar com um prazer quási demoníaco ao seu poderoso génio, e daqui o amontoarem-se durezas sôbre durezas e a impressão de conjunto, inquieta, quási penosa, não pode ser vencida nem pela grandeza da construção, nem pela beleza do pormenor.

(*) Weingartner pensava que esta Fuga excedia tanto a capacidade do quarteto que a fez executar por todos os violinos, violas e violoncelos da sua orquestra, do que se arrependeu mais tarde, penitenciando-se num artigo publicado na *Neue Freie Presse.*

— Viana da Mota conta no seu estudo *Quartetos de Beethoven:* «Como a fuga final da Sonata de piano op. 106 esta fuga, é o terror dos executantes e do público. Não me recordo de a ter visto no programa de qualquer Sociedade de quartetos. Mas ouvi-a uma vez e numa execução estupenda. Quando Büllow viajava com a orquestra de Meiningen, o grupo de instrumentos de cordas tocava esta fuga *de cór.*»

Para Viana da Mota ela é «uma obra gigantesca pelo ardor titânico que se exprime com uma pujança viril extraordinária e pelo trabalho técnico.»

Os últimos quartetos (*) desorientaram os ouvintes e a crítica conservadora. Admirava-se o génio mas censurava-se a sua bizarrice desenfreada. Muitos pressentiam alguma coisa de grande, mas em vez de admiração tinham espanto, um espanto misto de mal estar e de medo! Outros que compreendiam melhor diziam que o seu pensamento velado sob frases barrocas se revelava depois, ouvindo mais a sua música e insistindo nela.

(*) Escreve o eminente Artista Viana da Mota: «Querendo precisar os elementos que Beethoven introduziu no domínio da música, pode-se especialisar:

a) O *Trágico*, com uma intensidade que antes dele só Bach possuiu, mas sem o desenvolvimento dramático, dinâmico com que o exprimiu Beethoven.

b) O *Humour*, segundo a definição de Schopenhauer: «o sério que se esconde num aspecto brincalhão»; por isso é preciso distinguir bem o *humour* de Beethoven dos simples efeitos cómicos de Haydn ou da alegria juvenil de Mozart. . . . . .

c) A *Ironia*, segundo a definição de Schopenhauer: «o gracejo escondido num aspecto sério». Um dos exemplos mais acentuados de ironia, de sarcasmo beetoviano, é o Andante do quarteto op. 132... — *Os Quartettos de Beethoven para Instrumentos de Cordas* no *Segundo Supplemento aos Annais do Orpheon Portuense* — Pôrto 1899.

Diz Karl Storck: «Zur grossen Öffentlichkeitskunst kommt die Musik des Einzelnen, des Einsamen. Die Kammermusik wird durch Beethoven in der Form zur durchgeistigtsten Behandlung des Materials, im Inhalt zur tiefsten Offenbarung seines Inneniebens. Hier ist die völlige Freiheit von überkommenen Formgesetzen ganz natürlich aus der Notwendigkeit erwachsen, ein vorher Ungeahntes auszusprechen. Und mit welcher Glut, welcher geradezu mystischen Ekstase geschieht es in den letzten Quartetten, zu denen er sich noch nach den Gewaltschöpfung der «Neunten» und der «Missa solemnis» gedrungen fühlte». ob. cit..

Se as Sonatas para piano são o que melhor reflecte a sua vida interior, a sua obra de música de câmara não deixa menos intensamente de espelhar a profundidade espiritual do seu temperamento.

A expressão lírica ultrapassa em veemência, especialmente nos últimos quartetos, as páginas mais vibrantes das Sonatas de piano. Êle encontrou, como já disse, na música de câmara, *todas as possibilidades* para nos comunicar os seus estados de alma. Conta Schindler que Beethoven escrevera com lágrimas muitas dessas páginas dos seus *adágios profundos* e dos seus *atormentados allegros.*

E a estrutura destas obras, de emoção tensa, tam exaltadas na dor, tam frenéticas e pungentes, é a de um técnico que alcançando o pleno domínio da Arte põe sempre o sentimento como célula germinal das suas criações: (*)

> *«Ich habe niemals dran gedacht, für den Ruf oder die Ehre zu schreiben. Was ich auf dem Herzen habe, muss heraus, und darum schreibe ich».*

Nas Sinfonias, Beethoven faz projectar mais longe o gesto criador, dirigindo à multidão o seu verbo onde os mesmos temas que serviam de vivência aos maiores poetas recebem um suprêmo alento: Elas fazem parte integralmente da sua personalidade de romântico pois uma celebra a Heróicidade,

---

(*) Diz muito justamente Adolfo Salazar: «No era de estimulos exteriores de lo que Beethoven estaba necessitado para hacer avanzar su arte. Tenía en si mesmo el más vasto de los reservorios de emoción, y en esto se acerca, tanto como se diferencia, de los románticos calificados, que todo lo veian através de si, pero en los cuales no era casi nunca su proprio espectáculo lo que veiam a través de si, sino una fantasmagoria de la qual ellos eran protagonistas.» Loc cit.

outras exaltam a Natureza, o Amor e a Alegria, não devendo separar-se desta formidável série orquestral a Missa Solene que significa o auge da ascenção iniciada com a apoteose de um símbolo humano — o Herói — e concluída na homenagem transcendente a Deus.

Beethoven foi, no dizer de Karl Storck, o primeiro músico alemão para cuja Arte o permanente contacto com a Natureza assumiu uma decisiva significação, não lhe servindo apenas de bálsamo e de melhor refúgio, mas de fonte de inspiração sadia e juvenil que se sente não só na 6.ª Sinfonia mas através de toda a Obra em passagens freqüentes onde se aspira o mais primaveril e ingénuo bucolismo, nos ritmos de melodias calmas despertadas pelo encanto da vida rural da païsagem montanhosa da floresta e das suas árvores queridas:

> *«Allmächtiger im Walde! ich bin selig, glücklich im Wald! Jeder Baum spricht durch dich, o Gott, welche Herrlichkeit in einer solchen Waldgegend! In den Höhen ist Ruhe — Ruhe ihm zu dienen.»*
>
> *«Mein unglückseliges Gehör plagt mich hier nicht. Ist es doch als wenn jeder Baum zu mir spräche auf dem Lande: heilig, heilig!»*

Beethoven criou a *Pastoral* sob esta impressão de sublimidade panteísta: é um poema verdadeiramente descritivo, uma sinfonia programa que Bekker com propriedade classifica de *Tonmalerei.*

As palavras do seu autor explicando que se trata mais de *«Ausdruck der Empfindung als Malerei»* não me parecem inteiramente aplicáveis a toda a *composição,* vá lá a palavra que repugnava a Beethoven: na scena do ribeiro as notas ondeiam e fazem o murmúrio do regato; a flauta trina como o rouxinol,

o oboé imita a codorniz, e o clarinete reproduz o canto do cuco. No quadro da tempestade desenham-se os relâmpagos e ouve-se a trovoada, embora isto seja ainda ingénuamente expresso.

A sétima sinfonia, a apoteose da dança, ou a orgia do ritmo, e a oitava, a sinfonia humorística, são como que outros cantos destas Geórgicas musicais, a continuação profana do cântico dos pastores reconhecidos que então dançam e tocam com frenesi numa alegria doida de quermesse flamenga! Eis as impressões dêste *promeneur solitaire* que como Jean Jacques Rousseau vê na Natureza a face de Deus!

A Alegria exigiu ao *Tondichter* um cântico que orquestra e vozes entoariam como hino simbólico dos homens vivendo fraternalmente em paz sob o céu da Liberdade.

> *«O Vorsehung-lass einmal einen reinen Tag der Freude mir erscheinen — so lange schon ist der wahren Freude innigerer Widerhall mir fremd — o wann — o wann, o Gottheit kann ich im Tempel der Natur und der Menschen ihn wieder fühlen — Nie? Nein — ó es wäre zu hart.»*

De longe o foi pensando: o *Hino à Alegria* de Schiller, o poema considerado pela juventude liberal alemã como uma espécie de Marselhesa germânica, entusiasmou Beethoven que já apoteisara a *Heroicidade* de Napoleão Bonaparte, o vulto representativo do ideal republicano em triunfo pela Europa. Rousseau inspirara Schiller; o eco da poesia e da música revolucionárias chegara a Alemanha, inebriara a geração nova e sugerira a Beethoven a criação dessa obra de Arte que é a Nona Sinfonia.

Chantavoine diz que Beethoven poderia ter composto toda a Nona Sinfonia pensando de uma maneira mais ou menos

vaga em alguma grande Festa da Federação «dont les foules se grouperaient pendant le premier morceau de la symphonie, laisseraient éclater leur fiévreuse impatience dans le scherzo, s'éleveraient vers l'Être Suprême dans l'adagio, avant la cérémonie proprement dite où un même culte confond dans une même exaltation joyeuse ce Être Sprême qui l'humanité l'a conçu pour l'adorer». Sim, isto poderá realmente pertencer «plus à la littérature qu'à la musique».

A música sob a Revolução francesa adquire um enorme significado social pois tornou-se indispensável colaboradora das grandes comemorações e festas cívicas, como a do *Ser supremo* ou da *Juventude*. Lembremos o Te-Deum de Gossec — composição litúrgica pelas palavras e profana pela orquestra — cantado em 14 de julho de 1790, quando do juramento no Campo de Marte de fidelidade à Pátria, à Lei, ao Rei e à Constituïção. Quatro anos mais tarde, nesse decreto de 7 de Maio de 1794 lê-se: «La Convention appelle tous les talents dignes de servir l'Humanité à l'honneur de concourir... par des hymnes et des chants civiques.»

Gossec compôs cinco hinos à *Liberdade,* um Canto de 14 de julho e hinos à *Natureza,* à *Igualdade,* ao *Ser Supremo,* a J. J. Rousseau e um Canto para a *Festa da Velhice.* Méhul escreve o *Chant du Départ* e Catel o *Hino à Soberania do Povo;* Cherubini também colaborou com hinos para a *Festa da Juventude* e à *Fraternidade;* e em abril de 1792 Rouget de Lisle cria a *Marselhesa, música de acção por excelência.* (*)

Teremos de recordar, como escreve Afolfo Salazar, essas festas da Revolução em que a Música ressoava nos mais vastos espaços, pois só assim poderemos atingir completamente

(*) Combarieu — *Histoire de La Musique* — T. II.

o significado da *Missa em ré* e da 9.ª *Sinfonia,* focando essas obras numa justa relação com o meio que as viu nascer. Diz ainda Salazar: Beethoven conseguiu com as suas sinfonias uma comunhão artístico-religiosa semelhante à destas festas e à daquelas que a Igreja conservou desde remotos tempos; a maneira como Êle cantou a glória de Deus na Natureza, o seu poderio e a sua providência é gêmea dos cânticos ao Ser Supremo, à Razão ou à Divindade dos músicos da Revolução. E não eram apenas os seus hinos heróicos mas também os seus hinos fúnebres, os ditirâmbicos e os seus cantos à Natureza que se repercutiram em Beethoven. Salazar acrescenta que recìprocamente não deixaremos de ouvir nesses hinos à fraternidade e à liberdade humanas o eco das palavras schilerianas (1785):

«*Freude, schöner Göterfunken, Tochter aus Elysium.*»

que em Gossec se repercutiam (1793):

«*Descends, o Liberté, fille de la Nature*».

O eminente crítico também compara a magnífica apóstrofe beetoviana do barítono

«*O Freude, nicht die Töne.*»

com os versos do Hino à Liberdade de Inácio Pleyel que começam assim (1791):

«*Loin de nous le vain délire — d'une profonde gaité*».

Ora a *9.ª Sinfonia,* originàriamente esteve para ser toda instrumental, mas Beethoven resolveu depois transformá-la

numa obra para orquestra e córos, juntando-lhe o *Hino à Alegria* que devia fazer parte de uma Sinfonia monstro—a Décima, outras grandiosas páginas onde o velho e o novo mundo, o grego e o cristão se fundiriam num mundo interno, segundo a expressão de Lenau no *Hino a Beethoven*. Porém, desta obra que Êle projectava escrever com grandes porporções — decuplicando, por exemplo, o número dos violinos e concluíndo não por um côro mas em variações ou por uma potente fuga — nada se conhece senão um esbôço.

A Nona Sinfonia é, segundo Bertelin, uma espécie de díptico composto de dois quadros de desigual grandeza: o primeiro e mais vasto puramente instrumental, o segundo de dimensões muito mais restritas, onde a orquestra e vozes colaboram. (*)

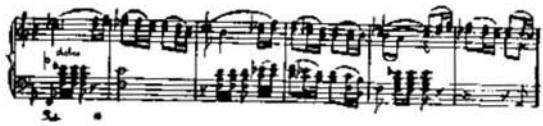
O Génio da *Heróica*, da *Quinta Sinfonia*, da *Pastoral*, reaparece no primeiro quadro do díptico com temas ou episódios que nós já conhecemos e que não surpreendendo pela novidade nos impressionam sempre.

Começa por um apêlo que se ouve ao longe e que num crescendo se vai aproximando de nós, clamado com mais energia, até à exposição do primeiro tema, em fortíssimo, frase resoluta, de hercúlea decisão cujo efeito as pausas— silêncios sempre significativos — aumentam.

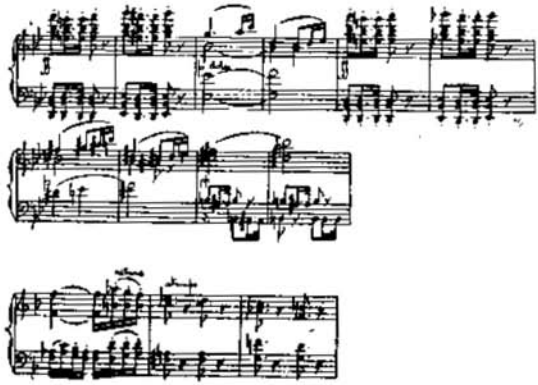
O segundo tema é para mim uma verdadeira homologia de certos compassos do primeiro andamento da *Pastoral*, so-

(*) Transcrevo das *Singularidades da minha terra* de António Arroyo e do cap. *Beethoven e A nona Sinfonia* — dos melhores e mais completos comentários estéticos que àcêrca desta obra de Beethoven tenho lido —: «A nona Sinfonia deve pois, a meu ver, ser considerada o coroamento da obra musical que teve por assunto — *O Homem*. Como algures disse, ao passo que Bach nos cantou o Deus e Mozart o Herói, Beethoven mostra-nos a Humanidade em todos os seus mais variados e nobres aspectos. Êle é o primeiro músico que se faz respeitar como homem...» Pôrto, Maio 1917.

brevivência do estado de alma criador de tam grande quadro, manifestação do seu permanente amor pela Natureza e que no cântico à Alegria tem o seu melhor logar.



A Acção e o Sonho são postos de novo em relêvo, numa legenda de sons, breve, simbólica...



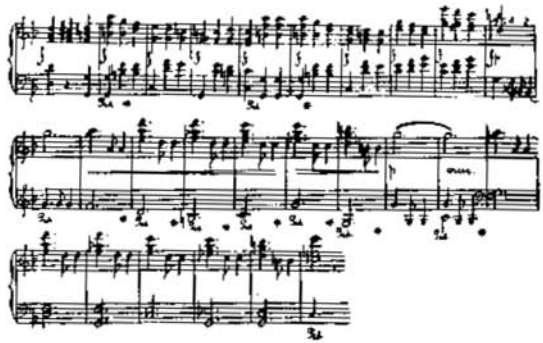
E do poema da Vontade sobrenadam estas reminiscências, a progressão:



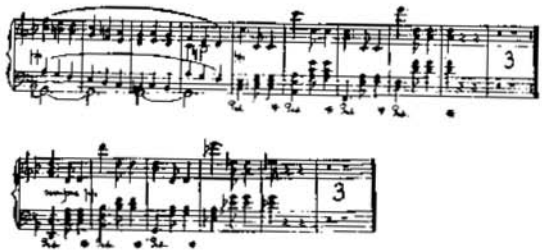
De um efeito empolgante esta passagem que nos prepara a ouvir de novo o apêlo do Génio dirigido aos homens para com Êle entoarem o evangelho da Alegria



Mas ainda é cêdo! À peroração da *coda* sucede uma ronda! O *daimon* da sinfonia em *la maior* ressurge neste *scherzo* tam admiràvelmente simples. E que expressão nova eu não encontro aqui, indescritivel no prazer de alma que ela me provoca!... Um anseio crescente:



O ritmo perturba-se e detem-se instantes... Uma grande pausa apreensiva. A ansiedade avoluma-se nesta progressão



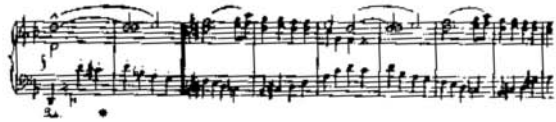
Acentua-se outra vez o ritmo. O fagote inicia marcadamente a ronda



e os timbales aumentam o efeito sinérgico «deux poings sur la hanche frappant la terre de son trois temps?» como descreveu Urhan:



A païsagem campestre surge aos nossos olhos, agora evocada — *mehr Ausdruck der Empfindung als Mahlerei* —.





Vai esmorecendo a luz. Há uma série de acordes cada vez mais vagarosos e delidos. A mudança de tonalidades de maior para menor aumenta a nossa impressão de beatitude e de melancolia

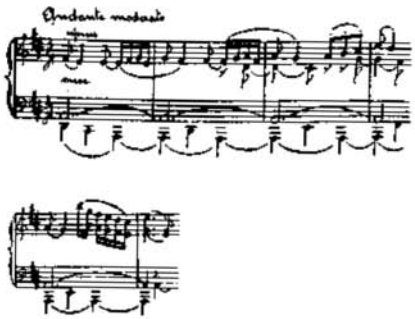


A *suspensão* naquele sol é toda espiritualidade. De novo, e na memória perpassa todo o quadro bucólico de há pouco, desde o ritmo alacre da dança ao embevecimento pastoril.

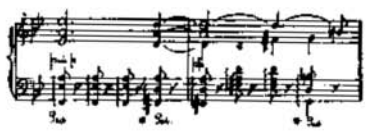
De um mundo mais exterior passa-se com o *adagio* a uma esfera mais intima: Beethoven concentra-se e escreve



Uns harpejos dão-nos a impressão que ressurge o primeiro tema, o do inicio, mas Beethoven desvia-se dele e nesta linguagem simples expõe o seu pensamento com profunda melancolia, finalizando a frase com uma ingenuidade verdadeiramente mozartiana — graça toldada de uma leve tristeza, recordando-me a cadência do minuete clássico.

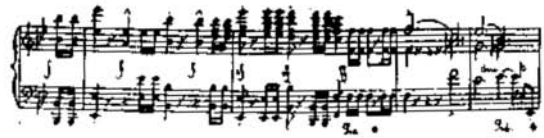


A certa altura parece que vamos ouvir o apêlo... uma vez mais



quando, afinal é uma frase que sugere a de há pouco mas que em vez de se ouvir no tom de re menor é repetida no tom de si bemol, modulando depois a sol maior.

Avisinha-se o momento sagrado que as trombetas triunfalmente anunciam. As pausas não as deixam ecoar e a expressão lírica recomeça por aquele acorde no tom de fá menor (quarto compasso).



O que se segue até ao final dêste andamento é cheio de virtualidades imensas, construído dentro da fórmula que Êle a si próprio ditou «*immer simpler*». Vem o *presto* e a voz humana entra em acção para glorificar a alegria. Começa por um ímpeto: oito compassos que avassalam. Faz-se silêncio... e uma frase à maneira de recitativo modifica o ambiente, elevando-o e sagrando-o à maneira duma homilia prègada do alto de uma nave sôbre os fiéis em ascese.

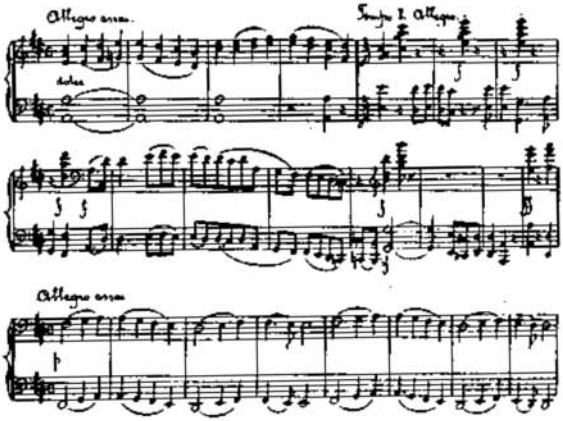


O primeiro tema scintila outra vez e estabelece a ligação desta última parte com os andamentos anteriores. Um acorde estranho... e a homilia levanta-se mais forte. A alegria é o motivo desta catequese sonora. Novas reminiscências do *molto vivace* e do *adagio* alternando com o recitativo que assume—depois das reminiscências do *adagio*—maior energia.

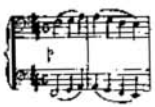
Dois acordes misteriosos ouvem-se... como que de um órgão



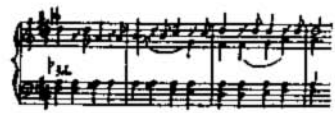
e os compassos que em breve vamos escutar cantados em louvor da alegria sôam já na orquestra. Notemos o contraste: primeiro *dolce* e no quinto compasso notas drásticas, imperiosas! No 13.º compasso, no grave, há uma indicação solene *(mi, do sust., re-re-la)*... uma voz que oficia:



Em *piano,* e em unísono, repete-se a frase de há pouco, mas na tonalidade de *re maior.*



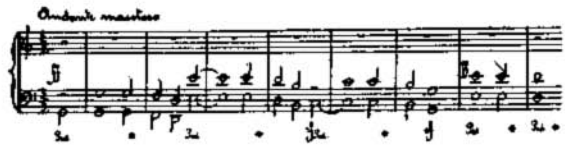
A orquestra prepara-nos para ouvirmos o oficiante dizer em recitativo: «*O Freude, nicht diese Töne! sondern lasst uns angenehmere anstimmen und freuden vollere*». O côro hossana a alegria, divina scentelha, filha dos deuses, que inebria os homens com o seu fogo sagrado, os homens que são todos irmãos sob as suas azas. Fôrça e triunfo, e de quando em quando passagens espiritualíssimas como esta, onde eu vejo um prenúncio longínquo do *Encanto de Sexta-feira santa, do Parsifal,* de Wagner.



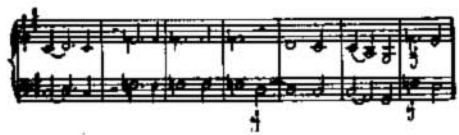
O côro atinge a plenitude de um assômo apocalíptico, retumbando na imensidade — *« vor Gott »*



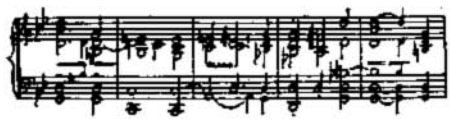
Ritmo de marcha! Êle próprio canta o seu triunfo. O côro simboliza a Humanidade, exaltando o Criador da Natureza e o abraço fraterno que liga todos os homens. Ressôam imperativas as palavras *« Seid umschlungen, Millionen ! »*.



Como no *planus cantus* as vozes evocam o Pai que vive entre as estrêlas



Êstes compassos enchem de unção o ambiente: *« Ihr stürzt nieder, Millionen ? Ahnest du den Schöpfer Welt ?*



Acordes ascensionais: «*über Sternen muss er wohnen!*» O entusiasmo ditirâmbico arrebata o côro: umas vozes cantam a Alegria, outras dizem aos homens para se abraçarem e ajoelhar

«*Alle Menschen... werden Brüder*»

Não me parece pois que os versos de Schiller tenham nesta sinfonia, como sustenta Debussy, (*) apenas um valor sonoro. Êles sugerem o poema beetoviano, subsistem como sua estrutura íntima e conferem-lhe um carácter social evidente. A audição dos andamentos que precedem a parte vocal conduz-nos a um mundo onde flutuam reminiscências, onde se ascende, diluídas aquelas na atmosfera sonora, a uma profunda abstracção; mas entram a voz e o côro, e a música reveste-se de uma grande humanidade embora tocada do mais alto e divinisante espiritualismo. (**)

(*) Claude Debussy — *Monsieur Croche Antidilettante* — 1921.

(**) Há quatro anos foi cantada pela primeira vez em Portugal e em Lisboa, a *Nona Sinfonia*, sob a direcção de Pedro Blanch e com a colaboração do *Orfeon de Donostiarra*. Esta iniciativa não posso deixar de a recordar aqui pelo que significou no nosso meio musical: foi uma tarde memorável que nunca mais esqueço! A propósito, no *Diário de Lisboa*, escreveu o Artista e Crítico Luís de Freitas Branco: «O génio beetoviano revela-se-nos em todos os andamentos da *nona* como só nos aparece na missa em ré, nas últimas sonatas de piano e nos últimos quartetos. Sentimos através dessa música o fundo da vida, com uma intensidade de emoção tal, que nos parecem pungentes até certas passagens não intencionalmente tristes. Por isso a interpretação deve ser também intensa, viva e quente, como é o espírito da *nona*, e quando a orquestração fôr insuficiente para servir êsse espírito — e é-o em numerosas passagens — redobre-se ou modifique-se a orquestração» — 3-3-925.

Quási teriam esquecido êsses versos de Schiller se não os imortalizasse o génio de Beethoven. Serviram de motivo fundamental ao Músico Poeta para cantar uma aspiração que desde novo o entusiasmava, visionando como o velho Lessing uma liga universal das inteligências sequiosas de justiça, de paz e de bondade, uma aliança acima das fronteiras existentes. (*)

Projectando mais alto ainda seu anseio de paz e de amor Êle fez a Deus o mais sublime ofertório com a sua *Missa em ré,* outro poema universalista que ultrapassa os vitrais e as paredes de qualquer catedral, seja ela a maior que se conheça no mundo.

Pantocrator recebe no apogeu doirado da ábside celeste os cânticos humildes dos crentes reünidos naquela igreja *omnipresente no tempo e no espaço.* Escrevera Beethoven, dez anos antes, outra missa — em dó maior — para o príncipe Esterhazy, contemporânea da conclusão da Quinta Sinfonia, *confissão e acto litúrgico,* cheia de novidades mas adaptável ao cerimonial, ao desenrolar dos ritos sacrificiais. De 1815 e 1818 trabalha Êle febrilmente na *Missa solene* — em ré maior —. Conta Schindler que nunca Beethoven lhe parecera tam estranhamente exaltado como nesse período: em casa, no seu quarto, ouviam-no cantar alto, batendo compasso a palmear ou a patear; e depois saía para a rua, sucedendo-lhe por vezes regressar sem chapéu sob uma chuva terrível, encharcado até aos ossos, mas que Êle não sentia obsidiado como estava pela sua ideia! Estudou os antigos mestres, principalmente Palestrina; folheou e analisou obras como a *Destruïção de*

(*) Foi a *Nona Sinfonia* executada há uns três anos em Inglaterra para comemorar o armistício: ouvia-a pela T. S. F. pensando que não poderiam escolher melhor poema para simbolizar a sonhada fraternidade humana.

Esta frase de Beethoven teve neste dia a mais justa aplicação: «*Mein Reich ist in der Luft*».

Jesus de Collins, o *Triunfo da Cruz*, os *Elementos* e *Saul* de Kuffners. Êle queria ir mais além, ultrapassar os limites que a liturgia lhe marcava, lançar-se num novo rumo para de outro modo perspectivar a transposição musical da Escritura. Foi audacioso e livre ao conceber e ao realizar esta espécie de evangelho sonoro apócrifo. O seu génio transfunde as palavras, lança-as pela música aos fiéis como uma catequese, ora ardente e gloriosa, ora recolhida sob o sentimento da presença divina nas almas humildes. Então aparece-nos Beethoven a escalar as alturas, a ascender pelo invisível e pelo incorpóreo, a envolver-se na luz astral para ditar aos crentes a sua metafísica de vidente. O génio da sonata 106 sobe mais ainda, ilumina-se de Deus. Êle próprio é um *mundo a pressentir em si o Criador!!* Beethoven não viu um determinado culto, não pretendeu acompanhar os oficiantes; escreveu simplesmente uma obra cristã, direi mesmo católica, intrinsecamente religiosa e de uma pureza absoluta nas ideias. É uma profissão doutrinal sustentada com inabalável convicção, defendida através de uma eloqüência abrazadora e invencível das fugas, torrentes de som que não deixam caír as almas na inércia ou no marasmo mas as arrastam para as experiências bem vivas da ascese heróica.

Não queiramos ver também no texto da Missa apenas uma oportunidade para fazer arte religiosa: as palavras lá estão com o seu sentido próprio; sentem-se, ouvem-se e resplendem nesta gnose transcendente de Beethoven feito apóstolo! Música e texto, eis dois elementos consubstanciados inseparáveis no grande acto da fé do Herói e Santo! Porém a música amplia o sentido das palavras engrandecendo e elevando. Por ela a atmosfera impregna-se de uma transcendente mística; por ela algumas das passagens criam quadros imaginários mais intensos que os evocados pelos pintores.

A Nona faz aparecer a *Humanidade* a entoar o seu evohé à *Alegria*, a *Missa Solene* apresenta essa mesma *Humanidade*

adorando Deus, submetendo-se e implorando. Do ambiente comemorativo da Liberdade que quási nos parece o do céu helênico, subimos ao empíreo lustral da bemaventurança onde os clarões do Olimpo já não chegam.

Beethoven escreve no princípio do *Kirie* as palavras *Mit Andacht.* É com devoção que a orquestra e vozes devem interpretar a frase única

«*Kyrie eleison, Christe eleison*».

suplicante e confiada, proferida em gradações diferentes e como se a prece dos homens antifonasse com a dos eleitos vinda doutra esfera.

Ressôa o hino da Glória. O medianeiro desapareceu e surge o Criador. Ouvem-se as trombetas. Há júbilo e arrebatamento. Os cantos partem da terra, ecoando na abóbada azul e oiro. Os braços levantam-se para Deus! Uma melodia pura —em si bemol maior—, ingénua, significa uma acção de graças,

«*Gratias agimus tibi propter gloriam tuam, Domine Deus...*»

melodia virginal, confiante de uma *ancilla Domini* ou de um *Poverello* pintado por Sassetta! À contrição sobrevem o esplendor com que as almas vêem o filho de Deus, triunfal e inacessível. As trombetas magnificam êste lausperene imenso que tem como scenário todo o céu.

O espírito trágico de Beethoven lá está sempre a dominar nas scenas culminantes. Que esplendor sagrado, bíblico, não tem o acorde de toda a orquestra quando das palavras *pater omnipotens!* O pintor da ronda pastoril, da alegria flamenga da *Kermesse* escolhe aqui outros tons, os que pròpriamente se adaptavam ao inebriamento religioso, ao estado de alma do *Artista,* estado de alma que era outro!

No *Credo — Klingender Metaphysik* — Beethoven afirma: até aqui, diz Bekker o objecto da exposição está fóra dele; agora é deslocado para dentro, para o centro da sua própria perso-

nalidade, não sendo já o Artista que descreve, mas alguém que vive uma experiência activa

«*Credo, credo in unum Deum...*»

é a frase que esplende insistente, repassada de fé e de vontade nesta sinfonia heróica de Deus!!

«*factorem cœli et terræ, visibilium omnium et invisibilium.*»

entôa o côro sempre brilhante, até que na palavra *invisibilium* se reveste de enigma. E na passagem em pianíssimo

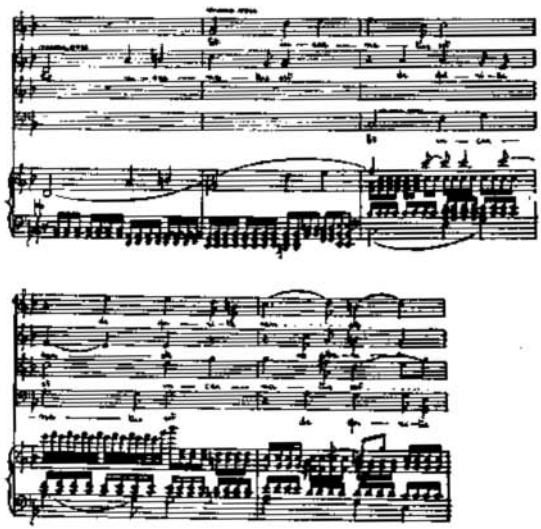
«*...ante omnia, omnia saecula*»

sentimos a imensidade do tempo... a eternidade.

A fé proclama a sua certeza

«*... non factum, consubstantialem patri*»

As almas recordam e meditam a vinda do Redentor à terra, a sua encarnação. O trémolo da flauta intensifica a impressão de mistério.



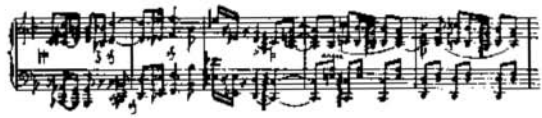
Descreve-se o Sacrifício a Paixão e Morte. Intenso é o *adagio expressivo*

«*Crucifixus etiam pro nobis*»

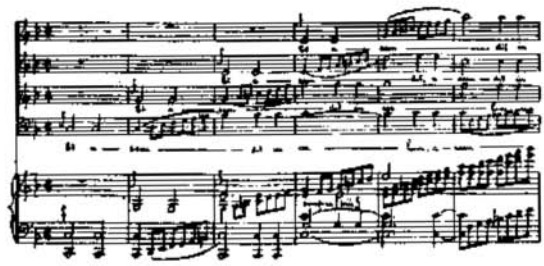
e profundamente dramática, logo a seguir a frase

«*pro nobis, sub Pontio Pilato passus*»

traduzida de uma maneira tam nova, tam *diferente* pelo Génio que queria avançar mais e mais na sua Arte!



Ao modo menor, melancólico e contricto, sucede o modo maior. É a Ressurreição. Beethoven descreve a subida ao céu:



é a visão radiosa, esplêndida, que me faz lembrar a rafaelesca *Transfiguração:* rostos ofuscados pelo nimbo, mãos levantadas

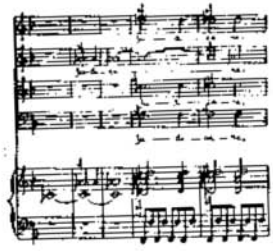
a apontarem o céu para onde o pequeno vidente, de corpo e nervos distendidos, projecta um olhar sobrenatural!



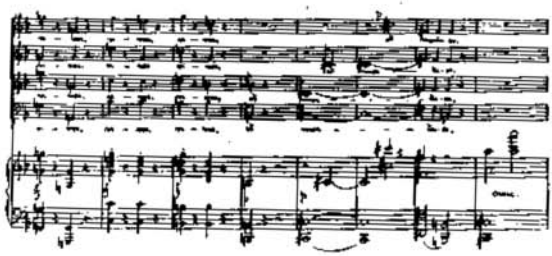
TRANSFIGURAÇÃO

(Rafael)

Perpassa o júbilo da *Nona,* mas os trombones sôam pela amplidão a chamar as almas:



assombram-se as faces ante o juízo final. Os vivos hão-de ser julgados, e os mortos também, murmuram quási as vozes num tom escuro e triste



A claridade volta e com ela ouve-se de novo nítida e afirmativa a palavra *credo* que tem aqui uma fôrça de convicção só comparável àquela que eu admirei nalgumas dezenas de almas, entre centenas de peregrinos, na procissão dos lumes em Lourdes! Nunca me esquecerão: eram uns irlandeses que ao cantarem o *Ave! Ave!* quási se desprendiam da terra, arrebatados, cheios de certeza no milagre! Erguiam bem ao alto as lanternas como se quizessem mostrá-las a Deus e à Virgem; erguiam bem alto a sua voz para serem ouvidos e contemplados pela divina graça

«et vitam venturi saeculi, amen».

Tais são as palavras que proporcionam a Beethoven uma das mais expressivas fugas da sua obra. É a própria crença transformada numa torrente! Iniciam-na as vozes dos anjos. Do céu para a terra esparge-se a luz mística. Somos engolfados



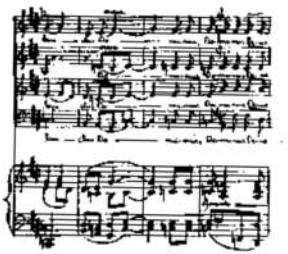
CORÔAÇÃO DA VIRGEM

(Fra Angélico)

num clarão que nos deixa ver as teorias brancas de Fra Angelico. Os vocalizes argênteos saem das suas bôcas e fluem etéreos, imponderáveis pelo azul, um azul de iluminura onde os vultos esguios, liriais, tangidos de graça, volteiam ao som da música das esferas...

No final do *Credo* a minha alma abisma-se. Sofro o mesmo encantamento da vagneriana descrição da Sexta-feira santa.

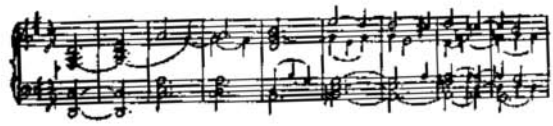
Mit Andacht!!! Os crentes ajoelham e põe as mãos nos olhos. Ninguém canta no instante misterioso da consagração. Os trombones numa gravidade suave fazem-nos concentrar.



São onze compassos que preludiam a entrada calma e recolhida das vozes que cantam o *Sanctus*.

Sempre più piano, diminuindo até a um momento fulgurante! Os olhos abrem-se para a luz do céu. É uma chapada de sol que bruscamente ilumina e reverbera.

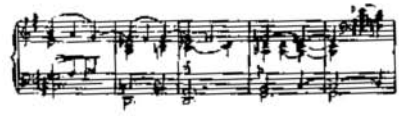
«*Pleni sunt cœli et terra gloria tua*»



Os anjos e as virgens de Giovanni de Fiesola levantam alto o seu cântico. . . . . .

Outro prelúdio ao *Benedictus:* silêncio nas vozes; apenas os olhos de alma vêem uma realidade que transcende o círculo da montanha sagrada.

Sons graves, recônditos que deixam antever a mansão paradisíaca do *Parsifal.* Notemos êstes acordes; como êles são sugestivos para Wagner



E se quizéssemos apontar uma passagem que mais flagrantemente se surprende em Wagner, no *Lohengrin,* por exemplo no prelúdio do primeiro acto, aquelas notas de infinito....



Nimbo crucífero no céu! Um *sol* sobreagudo do violino inicia o eflúvio místico da melodia simples, de uma ingenuidade de pequenina devota a imaginar o céu cheio de anjos

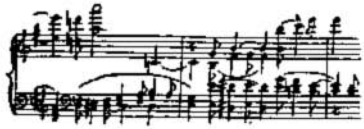


COROAÇÃO DA VIRGEM-PORMENOR

(Fra Angélico)

músicos a tanger alaúdes para toda uma imaginária de primitivos dançar lentamente a ronda dos bemaventurados.

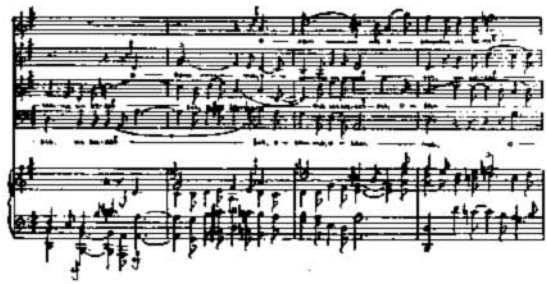
A impressão em Wagner foi certamente decisiva sob êstes outros compassos... senda de luz indicada ao Iniciado que chamava a Beethoven o santo!



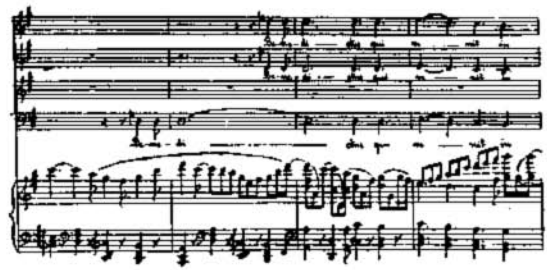
Quando os baixos cantam *in nomine Domini* é como se ouvíssemos as próprias vozes dos monges sob a luz vesperal,

soturna, de uma cartuxa perdida na solidão do mundo. Porém a êstes sons graves, claustrais, respondem os anjos, repetindo *in nomine Domini.*

Uma *Hossana* repercute-se pela imensidade do firmamento

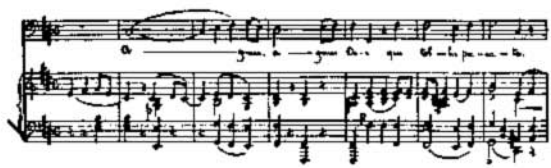


mas outra vez as almas se ensimesmam.

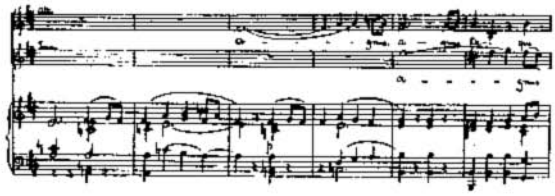


E o *Credo* termina nas palavras glorificadoras de Deus nas alturas! . . . . . .

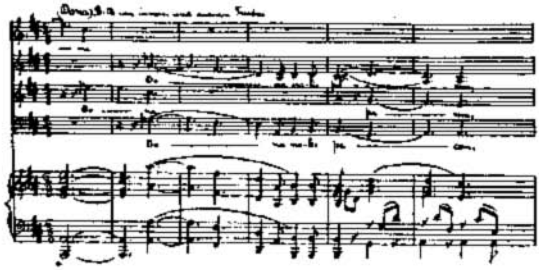
Quatro compassos de uma solene melancolia precedem a entrada da voz *Agnus, agnus Dei,* que se reveste de um acento bem litúrgico quando diz *qui tollis peccata* . . .



A voz torna-se implorativa. Beethoven segue um caminho novo na sua maneira musical, assim:

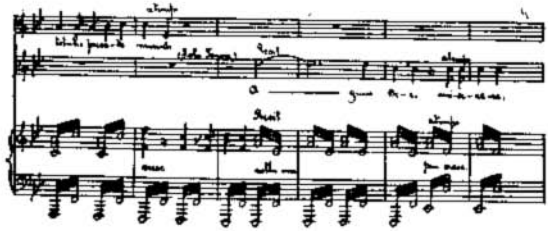


«*Bitte um innern und äussern Frieden*» escreve Êle no texto. Paz interior e exterior, pedem os crentes!



Desenha-se uma *fuga:* as palavras *dona, dona pacem* recortam-se na sonoridade enérgica, linear, do conjunto. Os timbales e as trombetas anunciam Deus e a sua legião.

A voz do contralto timidamente suplica «*Agnus-Dei qui tollis peccata mundi*». E os arautos divinos dão a presença do Senhor



A oração trespassa-se de dôr, pede misericórdia, quási em desespêro. O côro representa a própria Humanidade prostrada.

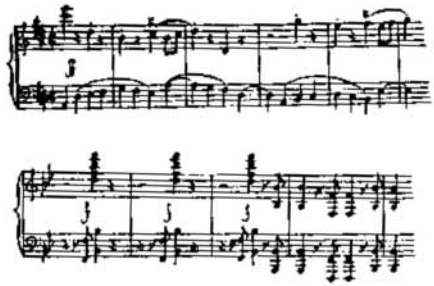
Beethoven nos seus apontamentos escreveu: «*é preciso resar, resar, resar,*» e assim poz toda a veemência nesta passagem simultâneamente tam angustiosa e tam sublime.



«TERRIBILITÁ», DE MIGUEL ÂNGELO (PORMENOR)

A *terribilitá* do *Juízo Final* de Miguel Ângelo encontro-a também no *Agnus Dei* beethoviano.

O *presto!* Lá vem as notas que nos abalam, impulsionantes



Ecos de fanfarra: A Humanidade pede sempre, mas agora já sob o esplendor de um Deus cheio de ternura. Lembram-se daquele halo astral que envolve de sobrenaturalidade as figuras do nosso Pintor Domingos Sequeira? Sem querer, eu recorro aos artistas plásticos para êles me darem a ideia aproximada do que eu sinto na transcendência de Beethoven.

Tem a *Missa em ré* um *unkirchliche Charakter?* Sim, ela ultrapassa o culto, os limites do cerimonial, mas eu ouvindo-a não a isolei da liturgia católica, e também não posso considerá-la uma obra de livre exame, como o fazem certos críticos. As formas tradicionais observadas até Beethoven na transposição musical da Escritura não sofreram com Êle nenhum desvio heterodóxo; foram engrandecidas e ascenderam ao plano de uma verdadeira epopeia religiosa. Diz-se que ela não só interpreta os dogmas mas os desloca do plano divino para o plano humano. Onde há aqui uma exegese? Uma heresia? Também discordo de Wagner que considera a *Missa solene* uma obra sinfónica pura. Eu não posso separar a música do texto, embora reconheça a ousadia do plano, e os seus aspectos dramáticos, ou teatrais como o querem alguns. Temos de reconhecer que Beethoven viveu profundamente as palavras sagradas e as perspectivou de uma maneira que surpreendeu, muito para além dos moldes estabelecidos. Na *Sinfonia com coros* ainda nós encontramos as reminiscências das suas oito irmãs. O génio

como que reviveu de quando em quando estas passagens da sua vida, numa visão retrospectiva; mas na *Missa em ré maior* a *Anschauung* é outra. Beethoven, que uma vez dissera a Schindler «*Religion und Genaralbass sind beide in sich abgeschlossen Dinge, über die man nicht weiter disputieren soll*», fôra eloqüente na sua manifestação religiosa: o seu Cristo é imenso, e se o vemos corporisado em imagem, esta só serve de sinal sensível, como, de algum modo, a emanação do seu arquétipo. Êle foi na série dos tempos um evangelista a mais!

E que tinha ainda Ludwig van Beethoven para realizar se a morte o não ferisse aos 56 anos? Sempre em avanço sôbre o seu tempo, a sua obra já era uma imensidade; mas fremiam continuamente no seu espírito novos anseios ou então um projecto obsidiava-o até à consecução difícil, dolorosa e para Êle sempre insuficiente. Ao contrário de Marx, podemos dizer que Beethoven morreu sem realizar o máximo do que Êle queria escrever, concordando com Huschke quando êste pensa:

> «*All das Neue und Unerhörte aber, das ihm vorschwebte, ist nun nicht auf uns gekommen, sondern zu unserem grössten Schmerze mit ihm ins Grab gesunken.*»

Falei já de uma décima Sinfonia onde, parece, Êle queria reünir o mundo grego e o mundo cristão simbòlicamente reconciliados. Nos seus apontamentos alude-se: *a um adágio cântico — Canto religioso para uma sinfonia nos antigos modos (Herr Gott...) ou de uma maneira independente ou como introdução a uma fuga. Para texto do adágio um mito grego ou um cântico eclesiástico. No allegro, Festa a Baco.* O que significava êste sincretismo tam explicável na potente cerebração do Génio? A fusão dos dois mundos num mundo eterno como se lê no hino a Beethoven de Lenau?

«die alte Welt mit der neuen in die ewig zerfliessen»

O *Fausto* preocupou-o profundamente. Quando Rochlitz o incitava em 1822 a escrever música sôbre o poema de Goethe, Beethoven respondia com uma comoção íntima:

> *«Ja, Faust! Das wär'ein Stück Arbeit! Da konnt' es was geben! Aber ich trage mich schon eine Zeit her mit drei anderen grossen Werken. Viel dazu ist schon ausgeheckt; im Kopfe nämlich. Diese muss ich erst vom Halse haben: zwei grosse Sinfonien, und jede anders; jede auch anders als meine übrigen, und ein Oratorium. Und damit wird's lange dauern; denn sehen Sie, seit einiger Zeit bring'ich mich nicht mehr leicht zum Schreiben. Ich sitze und sinne; ich hab's lange; aber es will nicht aufs Papier. Es graut mir vorm Anfang so grosser Werke. Bin ich drin, da gehts wohl.»*

. Vê-se que três importantes obras absorviam Beethoven: duas grandes sinfonias e um orátório que deveria chamar-se *Der Sieg des Kreutzes.* A alguém, que com Êle insistiu em 1823 para escrever esta última obra, respondeu tristemente:

> *Ich schreibe nur das nicht, was ich am liebsten möchte, sondern des Geldes wegen, was ich brauche.*

Queria Êle aludir à escassez de meios que o obrigava a pôr de lado aquilo que mais desejaria tratar, escrevendo por necessidade coisas que lhe não agradavam: sem dúvida, tais dificuldades provinham das preocupações que o assediavam tendo em vista o sobrinho, para Êle um verdadeiro filho, cujo futuro queria deixar assegurado!

Beethoven esperava poder ainda criar musicalmente o *Fausto,* o que para Êle era a forma mais alta da Arte:

> «*Ist diese Periode vorbei, so hoffe ich endlich zu schreiben, was mir und der Kunst das höchste ist — Faust.*»

O *Macbeth* também o interessou em 1808. Mais tarde, quando o actor Anschütz lhe falou desta obra, Beethoven, profundamente impressionado, fitou-o com os olhos penetrantes — *fast dämonischen Blick* — e disse:

> «*Ich habe mich auch schon damit beschäftigt. Die Hexen, die Mordszene, das Geistermahl die Kesslerscheinungen, die Nachtwandelszene, Macbeths Todesraserei!*»

E não foi apenas o *Macbeth*. O *Rei Lear* entrou nos seus fecundos projectos do futuro!

Grillpartzer entusiasmou-o com a *Melusina:* pensou nela, teve-a toda no espírito quando disse ao autor do poema *Ihre Oper ist fertig,* mas não a escreveu, a-pesar do muito interêsse que ela lhe mereceu.

Beethoven encarava com receio as obras de canto, não sendo elas, pròpriamente, o seu domínio. Assim, a propósito do *Fidélio* escrevia o *Tondichter:*

> «*Mein Fidelio ist vom Publikum nicht verstanden worden, aber ich weiss es, man wird ihn noch schätzen; dennoch, obgleich ich recht gut weiss, was mein Fidelio wert ist, so weiss ich doch ebenso klar, dass die Sinfonie mein eigentliches Element ist. Wenn es in mir klingt, so höre ich immer das volle Orchester; Instrumentalisten kann ich alles zumuten, bei der Gesangs-*

komposition muss ich mich stets fragen: Lässt sich das singen?

Pensou numa abertura para consagrar Bach, nome que Êle substituiria pela palavra *Meer,* por causa da infinita ou inexgotável riqueza de combinações sonoras e harmónicas.

E mais obras preparava o seu ingente espírito que a morte nos roubou: assim um quinteto de corda destinado a Diabelli que pôde editar mais tarde apenas o primeiro tempo, o único concluído pelo Mestre, como se fôsse o seu último pensamento musical. (*)

*

* *

Chamou Vincent d'Indy aos últimos doze anos da vida de Beethoven o *período de reflexão,* e Lenz estabelece o *terceiro estilo* com as sonatas op. 101, 106, 109, 110 e 111, escritas entre 1816 e 1823.

Chamaria eu antes *período de interiorização* — a admitir o esquema divisório da obra beetoviana — aos derradeiros anos da vida do Músico-Poeta, *der im Leid Gereifte!* A Rochlitz, como vimos, disse Êle em 1822 que já não escrevia com a mesma facilidade, que se punha a pensar, a pensar, que lhe levava muito tempo e não podia escrever... Cada vez abstrai mais, se concentra na *contemplação interior* atingindo a clarividência. (**) Ricardo Wagner escolhe o quar-

(*) Huschke — Was Durch Beethovens Tod Verlorenging — *Die Musik* — April-1927.

(**) « Diese ungeheure Überfluthung aller Schranken der Erscheinung muss im begeisterten Musiker nothwendig eine Entzückung hervorrufen, mit welcher keine andere sich vergleichen liesse: in ihr erkennt sich der Wille als allmächtiger Wille überhaupt: nicht stumm hat er sich vor der Anschauung zurückzuhalten, sondern laut verkündet er sich selbst als bewusste Idee der Welt. » *Beethoven* — Richard Wagner.

teto op. 131, em *dó sustenido menor,* para traçar a fisionomia moral de Beethoven, o que se passa no íntimo do nosso Santo — *unseres Heiligen* — num dia puro da sua vida: *Manifestação imediata de um outro mundo* que nos força a abandonar toda a comparação determinada para dêle falarmos! O Adágio da introdução — *wohl das Schwermüthigste was je in Tönen ausgesagt worden ist* — é não só o despertar matutino do dia em que «que no seu longo decurso não ha-de satisfazer um desejo, nem um só.» mas também uma prece contricta, um colóquio com Deus àcêrca da fé no Bem eterno. O sonho íntimo desperta então numa lembrança de plena suavidade. O Génio como senhor consciente da sua arte entrega-se ao seu trabalho mágico. Inebria-se numa figura graciosa que subjugara com o seu poder de encantamento. Julgamos ver o homem profundamente feliz lançar o olhar de uma indizível alegria sôbre o mundo exterior, tal como o da Pastoral. É como se aplicasse o ouvido às harmonias próprias das aparições que aérias primeiro e depois, de novo, materiais, se movessem diante dêle numa rítmica suave. O Génio considera a vida: breve mas sombria meditação, como se mergulhasse no sonho profundo da sua alma. Um clarão mostra-lhe outra vez o interior do mundo e Êle desperta, tocando agora no seu violino uma dansa como nunca o mundo ouviu, uma dansa que é a do próprio mundo onde há um prazer selvagem, uma dolorosa queixa, gemido, fúria, volúpia e sofrimento. Relâmpagos sulcam o céu e o trovão ribomba, mas o menestrel que tudo domina e subjuga, orgulhoso e firme, através dos turbilhões, leva-nos ao abismo.

> *«...er lächelt über sich selbst, da ihm dieses Zaubern doch nur ein Spiel war. — So winkt ihm die Nacht. Sein Tag ist vollbracht — .»*

Atingiu a realidade nouménica. Beethoven concentra-se e ascende! Revela o seu pensamento através de uma expressão dolorosamente elaborada.

*

* *

Eu prefiro ver na existência artística do Génio uma continuidade indivisa. Não quero imobilizá-la, tripartí-la em períodos: *a intuïção directa que nós temos da vida da sua alma, faz-nos ver nela um «devenir» qualitativo, contínuo, uma actividade em via de desenvolvimento e de ininterrupta transformação.* (*) Não há nessa grande vida, olhada como realidade absoluta, uma evolução criadora?

É difícil fazer o que alguém chamou a paleontologia de uma alma, e então a de Beethoven onde a tectónica é complexa, onde não há a regularidade estratigráfica, notando-se antes a convulsão de rompimentos que deslocam camadas, que as tornam discordantes, que sublevam, invertem ou abatem: o estupendo diastrofismo de um mundo novo há pouco separado do magma luminoso de outros astros para adquirir vida própria e seguir a sua singular trajectória!

Liszt fazia numa carta que escreveu a Lenz em 1852, a divisão da obra beetoviana em duas categorias: a primeira em que a forma tradicional e aceite contem e domina o pensamento do mestre; e a segunda, em que o pensamento amplia, quebra, recria e talha, conforme as suas necessidades e inspirações, a forma e o estilo. Porém, em vez da dualidade vejamos antes a unidade na sua criação proteica, sempre o seu génio a manifestar-se como uma fôrça nova semelhante àquelas torrentes das cheias invernais que desmoronam os diques e galgam os terrenos da margem no irresistível ímpeto da mais colossal

(*) H. Bergson — *Évolution Créatrice.*

fôrça acumulada e desencadeada lá de longe... dos alcantís e ravinas sôbre o leito marulhante e fundo . . . . . .

A majestade desta Obra fez modelar a sua figura em ingentes atitudes de demiúrgo ou envolta de sobrenatural ou de santidade. Como a arte apresenta Beethoven aos nossos olhos! Que fulgurante é a sua aparição entre os homens! A cem anos da morte, os escultores plasmaram a estátua de um Transfigurado!

E o que foi Beethoven não o dizem *essencialmente* os retratos. Antes os quartetos, a *Heróica*, a 111, reflectem melhor o seu espírito, a sua altura e imensidade. Os pintores ou os escultores não o surpreenderam em vida, não o *atingiram*. Um ou outro desenho, conseguiu fugazmente fixá-lo numa atitude sentida com sorriso e humor pelo artista plástico. Quem memorou para sempre a *impressão fascinante da sua personalidade?* Êsse *mundo em si* tornado homem que anda? O que podia ver nele, pregunta Wagner, o olhar do homem que O encontrava? Certamente, o *incompreensível!* E cito agora, a propósito, estas palavras do autor do *Parsifal* que me sôam ao ouvido como uma frase já muito minha conhecida:

> *Ein gehörloser Musiker!—Ist ein erblindeter Maler zu denken?*

Nós conhecemos, diz Wagner, o vidente cego, que é Teirésias que vê com o olhar interior o fundamento de toda a aparência. É com êle que se parece o músico surdo, insensível ao ruído da vida exterior mas não às harmonias da sua alma.

> *So ist der Genius von jedem Ausser-sich befreit, ganz bei sich und in sich. Wer Beethoven damals mit dem Blick des Teiresias gesehen hätte, welches Wunder müsste sich dem erschlossen haben: eine unter Menschen wandelnde Welt,—das An-sich der Welt als wandelnder Mensch!*



BEETHOVEN
(desenho de Julieta Guicciardi)

A máscara de 1812 (*) é considerada a mais fiel representação da cabeça de Beethoven: ossuda, com a sua larga e alta fronte, possante e bem arqueada como uma abóbada, cheia, no dizer de Höcker, de bossas singulares, e a sua face recolhida numa bem íntima concentração e melancolia. Vista de perfil ela é toda fortemente delineada, contrastando com as máscaras de Dante, Mozart ou Chopin, estreitas, magras e angulosas. A de Beethoven é leonina; a do Poeta e as dos Músicos, austríaco e polaco, são de um recorte aquilino, mais finas e menos másculas. A máscara mortuária tirada por Danhauser, (**) depois da ablação dos temporais, é uma deformação do seu crâneo e das suas feições! Quando muitos anos depois da sua morte, em 1863, se procedeu à exumação do seu corpo, viu-se, ao mesmo tempo que todos admiraram a espessura dos ossos,

(*) Vid. págs. 76 e 77.
(**) Vid. pág. 89.

ser impossível com êles reconstruir o crâneo, tam deformados tinham sido pela humidade do túmulo. O desenho de Beethoven no leito mortuário, executado pelo mesmo Danhauser (*), reproduz o Herói tocado pela Morte, com a face encovada já, deprimida pelo martírio agónico das derradeiras horas.



BEETHOVEN POR NEUGASS

É extensa a série dos seus retratos: na página 29 reproduzi uma silhueta feita por Neesen que, segundo Ludwig Schiedermair (**), representa Beethoven aos 16 anos, o que para

(*) Vid. pág. 86.
(**) Ludwig Shiedermair — *Der Junge Beethoven.*



QUADRO DE BOCK

Paul Bekker não é uma identificação averiguada (*), pois pode tratar-se de um dos irmãos de Ludwig. O retrato inserto na página 34, foi desenhado por Johannes Straub segundo a referida silhueta.

A miniatura de Kugelgen, na página 33, parece-me bem próxima do modêlo vivo que tinha então 21 anos.

Julietta Guicciardi (**) também fez um desenho que representa o Artista apoiado na balaustrada de um jardim, a devorar com os olhos a janela donde, oculta atraz das cortinas, ela o podia vigiar. Era um Beethoven novo e mundano, com *favoris,* vestindo uma elegante e bem cintada *radingote.* Foi êste mesmo Beethoven mundano que Isidor Neugass pintou (***), a pedido do próprio retratado, para dar a Francisco Brunswick: é um retrato à moda, à Chateaubriand, fantasiado inteiramente, distante, pois, daquele outro retrato que Êle ofereceu a Julieta e que devia ser mais exacto, como se depreende destas suas



BEETHOVEN
Retrato de Stiler (1819)

(*) Paul Bekker, na obra cit.: «Von dem noch aus Bonn stammenden Shattenriss des angeblich 16 jährigen Beethoven wissen wir nicht ganz genau, ob er in Wirklichkeit Ludwig oder einen seiner Brüder vorstellen soll».

(**) Vid. pág. 153.

(***) ob. cit. Prodhomme. — Vid. pág. 154.

palavras: «eu dei-te o meu retrato, e tu vês o feio envólucro que te pertence nas horas de isolamento».

Outro Ludwig — de 1796 — imaginado, no dizer de René Fauchois, como um jovem Werther, porém mais resoluto, de ar pensativo mas decidido, suficientemente romântico para fazer chorar as mulheres, é o da estampa que acompanha a *Adelaide* e gravado por Neidl para o editor Artaria, segundo um desenho de Steinhauser: uma face oval e pálida, com o nariz fino; a cabeleira um tanto ondeada; ao pescoço a gravata branca de tríplice volta com os extremos em ponta sôbre a abertura do colete em trespasse; vestindo *radingote,* de trespasse também e ornada com botões de metal. (*)



BEETHOVEN
por Hornemann

A miniatura feita em Viena, em 1803, pelo pintor Christian Hornemann, de Copenhague, não *apura* tanto os traços do modêlo, porém o quadro a óleo, executado em 1804 — 5 por W. Jos. Mähler, apresenta o Artista interpretado com a liberdade mais chocante, numa atitude enfática e declamatória, segurando uma lira na mão esquerda à maneira das figuras alegóricas. É um Beethoven muito desfigurado pela livre fantasia do artista. (**)

Schnorr, em 1807, é mais humano ao desenhar Beethoven do natural, embora nos dê a impressão que tende um pouco a caricaturá-lo.

(*) Schiedermair — ob. cit. — reproduz êste retrato e escreve: «Nach Ferststellung von Geheimrat F. A. Schmidt in Bonn ein auf Weissblech gemaltes Porträt. Signiert Bock (Boch?). Ob die Stiche von Neidl und Riedel hiernach gefertigt sind oder umgekehrt, ist ungewiss...»

(**) Vid. pág. 155.

Porém o busto modelado por Franz Klein (*) em 1812, é muito significativo e aproxima-se bastante da máscara que êste escultor fizera de Beethoven neste mesmo ano: consideramo-lo mais pelo seu valor documental do que pelo seu lado artístico.

Há o desenho de Louis Letronne representando Beethoven em 1814 e que serve de base às duas gravuras executadas neste mesmo ano por Höfel e por Geoffroy, duas variantes muito acentuadas do mesmo motivo. (**) A gravura de Höfel, sôbre cobre, que foi retocada segundo o natural, impressiona-nos pelo modo como fixou o olhar quási cortante do *Tondichter*. O desenho de Klöber, de 1817 amaneira também um pouco e os retratos pintados por Schimon (***) e Stieler são uma transposição—*süsslich*—do modêlo, cheia de fantasia e de artifício. Um pouco mais natural, mais sóbrio é o quadro pintado por Waldmüller, (****) de 1823, que embora visse Beethoven com freqüência não conseguiu dar a verdadeira expressão da sua face de concentrado, vincada pela dôr e donde emanava uma fôrça espiritual através dos olhos. Stephan Decker (*****) se bem que composesse um pouco o modêlo, na indumentária apurada, fixou no seu Beethoven, de 1824, uma fisionomia mais austera, mais estigmatisada de sofrer interior que, embora estóicamente contido, aflora ao rosto, espelho da alma!

Cheios de flagrante são os desenhos que surpreendem Beethoven no seu passeio pelas ruas de Viena, (******) como o de Lyser feito entre os anos 1824-26 ou o de Boehm, mais verdadeiros do que a maior parte dos seus retratos: o perfil

(*) Vid pág. 75.
(**) Vid. pág. 78.
(***) Vid. púg. 82.
(****) Vid. pág. 83.
(*****) Vid. pág. 85.
(******) Vid. págs. 79, 85, e 93.

traçado por Boehm deve ser o daquele Beethoven estranho, apontado nas ruas como um *tipo popular,* excessivo em tudo, abstracto ou arrebatado num instante por uma ideia que no *raptus* o leva a casa, o faz sentar e debruçar a escrever com febre...

Reparemos no desenho de Ch. Giraud, conservado na Biblioteca da Ópera, de Paris, e que representa o Mestre de Bonn «com exactidão» na «possença da sua face, na fronte enorme coroada de cabelos revoltos, na acuïdade profunda do olhar e na linha dolorosa e desdenhosa dos lábios crispados». Para mim é mais um Beethoven de ópera-cómica do que o verdadeiro Beethoven!



BEETHOVEN
Desenho de J. Lyser (1824-26)



BEETHOVEN
(Gravura de K. Bauer)

Sem, de modo nenhum, ter a pretensão de fazer aqui uma referência completa à iconografia beetoviana antiga e moderna, eu citarei ainda, como notáveis os retratos feitos modernamente: por Alois Kolb, (*) que evoca Beethoven a ler ao piano, no isolamento da noite, alumiado por um tôco de vela, páginas que escrevera, que

(*) Vid. pág. 96.

se amontoam ao lado numa dispersão; por K. Bauer, enérgico e poderoso e tam fielmente concebido segundo a máscara de 1812 mas que ultrapassa esta em vida, em chama interior e potestade; por Mayer-Überlingen que desenhou um Beethoven com olhos de hipnose, tocado de uma luz



BEETHOVEN
(Gravura de W. Meyer-Überlingen)

mistério que m'o faz ver quási lívido, como uma aparição que não causa horror mas nos impressiona estranhadamente, surgido de um outro mundo. No quadro de Pickardt Êle emerge vagamente da sombra profunda. E Frantz Stuck recorda-o numa visão delida, quási carrieresca, coroado de louros.

Mas há mais: a série dos retratos é enorme e, como já disse, não tenho a pretensão de me referir a êles todos, como também não posso aludir completamente à sua representação no domínio da escultura. Já falamos das suas duas máscaras, do valor de cada uma delas; citamos o busto de Klein modelado sem pretensões, procurando apenas re-



BEETHOVEN
(Gravura de Ernst Pickardt)



BEETHOVEN
(Gravura de Ernst Pickardt)



BEETHOVEN

(Quadro de Frantz Stuck)

tratá-lo sòbriamente, em linhas simples e calmas. Mas os que veem depois ideam-no como os pintores, através da obra e da sua vida de um ritmo ingente, para lá das contradições, dos defeitos, das atitudes efémeras e simples. Partem dos auges magníficos em que a sua existência culminava, não só na criação musical mas também no seu verbo cheio de um sentido lapidar que nenhum músico até Êle tinha proferido. Recordemos, por exemplo:

Max Klinger (*) fez de Beethoven uma divindade do Olimpo. Sentou-o num trono de ouro e bronze, como que a presidir a um concílio de deuses. Modelou um corpo em mármore grego, proveniente da ilha de Sira, quási nu como convem a um Herói colocado acima do tempo, eterno e divino.

(*) Vid. pág. 110.



BEETHOVEN
(Busto de Bourdelle)

O manto de onix cai sôbre as pernas, deixando avultar seu torso apolíneo e branco e os pés sandalizados. No espaldar, de um fundo opalino, sobresaem cabeças de anjos esculpidas em marfim com azas de azeviche, jaspe e vidro polido. À, frente sôbre um rochedo, escuro como as nuvens de trovoada, pousa uma águia talhada em mármore negro dos Pirenéus, com olhos de ambar e garras de bronze. Dezasseis anos trabalhou Klinger nesta obra onde êle revelou melhor a sua maneira de ser, os vários aspectos da sua essência.

Diz Friedrich-Haack (*) que ao entrar-se na sala do Museu de Leipzig onde está exposto o Beethoven de Klinger, se experimenta uma

(*) Friedrich-Haack — *Die Kunst des XIX. Jahrhunderts* — 1913.



BEETHOVEN
(Busto de Naoum Aronson)

impressão solene como quando entramos no interior de uma igreja magestosa. O escultor pretendeu, ao que parece, ultrapassar a estátua criselefantina do Parthenon, pois na sua obra empregou metais e pedras preciosas, os mármores, o marfim e os esmaltes, produzindo com tal conjunto o efeito de uma polifonia de côres. (*)

Bourdelle, insatisfeito, desenhou e modelou vários Beethoven, e talvez não deixasse nenhum que correspondesse definitivamente à concepção que tinha do Músico-Poeta. Num dêles, acidentalmente destruído, o busto nu como que irrompe batido por uma rajada de tufão que lhe levanta a cabeleira indómita mas o deixa insensível ao exterior, num alheamento que é concentração e génese ardente. Evocou o Herakles de pensamento, oposto ao seu Herakles desferindo o arco, de crâneo esférico e fronte fugidia, modelado á egineta, símbolo da fôrça física elementar. Neste, como nos outros bustos de Beethoven, a arquitectura da cabeça é grande e possante. Só ela lhe basta para significar o deus que espremeu para os homens o néctar delicioso.

Esta figura (**) saíu da sua oficina ardente de escultor trágico: é um acto de fé, como o seu monumento a Mickiewicz, e prèviamente sonhado e desenhado com frenesi. A máscara de

---

(*) Heilmeyer escreve a propósito do Beethoven de Klinger: «La multiplicidad de formas, no regulada por ningún punto de vista decorativo que procure uniformar la ornamentación del trono y elementos envolventes, perjudica la necessaria unidad y equilibrio, no permitiendo tam-poco que la figura desnuda del héroe produzca el merecido efecto, pues si bien en su estilo naturalista es poco monumental, no obstante técnicamente está muy bien trabajada. La idea de exaltar la gloria de Beethoven en una obra artistica de colores magníficos, Klinger debiera haberla llevado al terreno de la Pintura.» — *La Escultura Moderna y Contemporánea* — Col. Labor — 1928.

(**) Vid. pág. 161.

1812 subsistiu como tema fundamental á modelação desta fôrça emanante e misteriosa.

O escultor russo Naoum Aronson esculpiu um Beethoven emergindo do mármore, como um mundo nascente do caos,

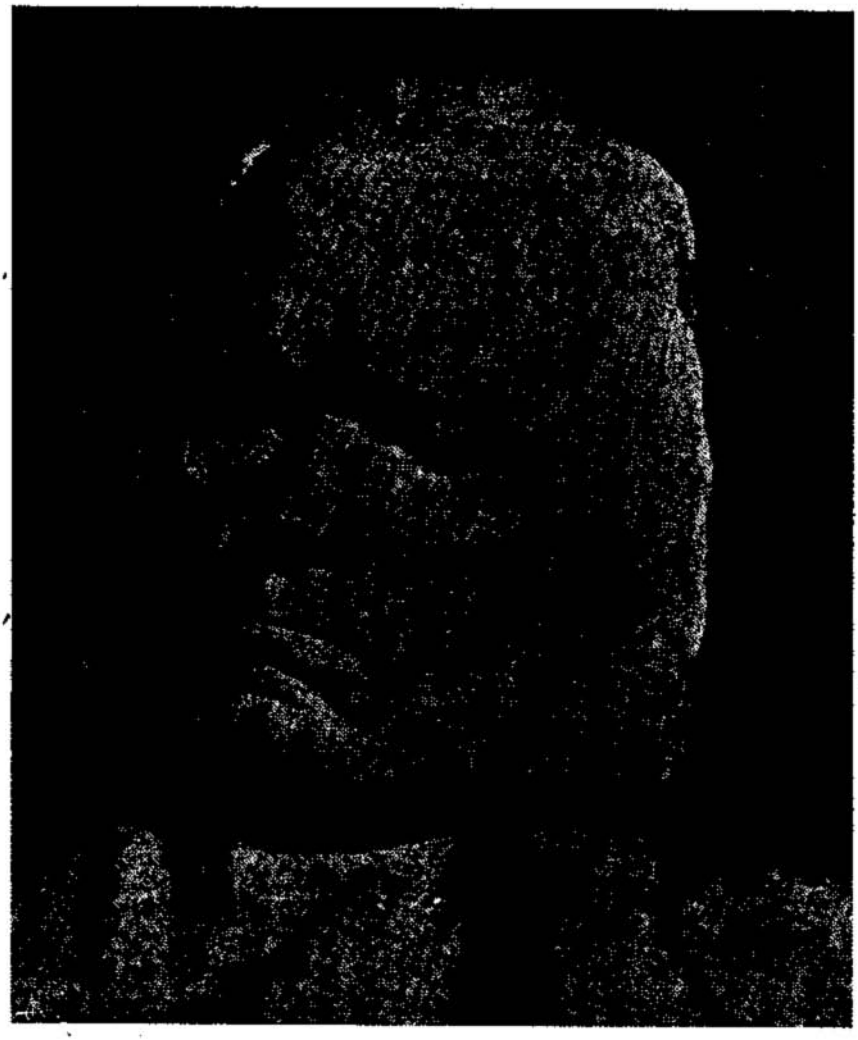


BEETHOVEN
(Baixo-relêvo de Aronson)

e modelou outro (*) como que a soerguer-se de ondas revôltas. Em ambos a fronte magnífica, a face ensimesmada do Génio que tem dentro de si um universo, a música das esféras!

George Michel (**) concebeu um Beethoven heróico e belo.

(*) Vid. pág. 161.
(**) Vid. pág. 111.



BEETHOVEN

(Do monumento de José de Charmoy)

O manto que o cobre quási se desprende do corpo deixando ver seu torso musculoso de atleta ideal.

O braço direito levanta-se, desenhando a mão o gesto criador e dominador das ondas sonoras imanentes à sua volta como a luz que o envolve.

José de Charmoy ideou um Beethoven quási jacente como uma estátua tumular: da cabeça fez o símbolo do próprio pensamento.



BEETHOVEN

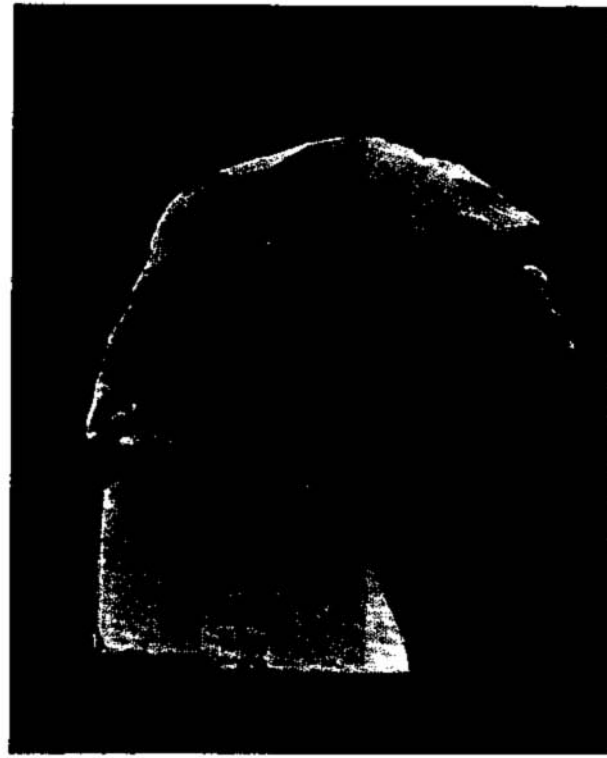
(Busto de Georges Dubois)

Ultimamente, Georges Dubois, o autor do «Chopin», que se vê no Jardim de Luxemburgo, procurou um Beethoven mais humano: com êsse intuito reüniu inúmeros documentos e consultou o professor Knickenberg de Bonn, que lhe forneceu muito valiosas indicações. O busto que reproduzo aqui é diferente do baixo relêvo de Edmund Schröder e do busto de Edmund Hellmer atrás publicado (*), dessa *fácies* trágica que se tornou quási clássica na imaginária beetoviana.

O busto de Emma Cotta, também atrás publicado (**), representa um Beethoven revestido da sua missão altíssima: os olhos fitam o céu e as mãos acompanham o fervor da face religiosa.

(*) Vid. pág. 112.
(**) Vid. pág. 112.

O Beethoven do escultor Diogo de Macedo é uma concepção espiritual da sobrenaturalidade do génio: como formada no eter, a nuvem adensou-se e fez-se imagem, tal qual o seu *Antero* tam astral e fluídico.



BEETHOVEN
(Busto de Diogo de Macedo)

O jovem escultor José Pereira dos Santos também modelou Beethoven, a sua própria vontade, num rosto enérgico e vencedor onde o olhar assombra.

. . . . . .

Pintores e escultores transfiguraram o Modêlo; raros o viram através de um prisma que o apresentava mais real e mais simples. Concordamos com Gläser: parece que os artistas, contemporâneos de Beethoven não estavam à altura do Génio: como que nenhum atingiu a graça e compreendeu a

responsabilidade da hora em que puderam ver e representar êste Titan.

Ao folhearmos, porém, algumas das impressões escritas e transmitidas pelos que viram o Génio ou que com Êle falaram são não só mais tocadas de realidade como se revestem na sua maior parte de uma grande ternura. Recordarei algumas: em 1795, uma rapariga de doze anos e que mais tarde, quando mulher, foi uma beetovenófila entusiasta, diz que o Artista era baixo, insignificante e tinha uma cara «muito feia», avermelhada e coberta de sinais de varíola; que o cabelo era castanho, quási emoldurando a face, que falava muito em dialecto com uma maneira de se exprimir um tanto vulgar. Nada no seu exterior traía a sua personalidade. Era muito orgulhoso, contando então que viu a mãe da princeza Lichnowsky, a velha condessa von Thun, lançar-se de joelhos diante do Artista a pedir-lhe para tocar alguma coisa!



BEETHOVEN
(Busto de José Pereira dos Santos)

Carlos Czerny, pequeno ainda, quando viu Beethoven em

1801, com uma barba de muitos dias e uma hirsuta cabeleira, julgou estar na presença de Robinson Crusoe. Segundo as lembranças de Alzir Heller e O. Bournac datadas de 1804-1805, Êle era magro, bronzeado e usava lunetas!?

Weber, em Outubro de 1822, pôde visitá-lo em Baden. Um companheiro de viagem do autor do *Freischütz* descreveu êste encontro: «Foi uma aparição como o rei Lear ou como os bardos de Ossian; cabelos espessos, grisalhos, levantados, aqui e ali, todos brancos, fronte e crâneo abobadados e altos como um templo, nariz quadrado, leonino, a boca nobre e meiga, o mento largo e as maxilas tam fortes como se fôssem feitas para quebrar as nozes mais duras. Sob as sobrancelhas fartas e increspadas, uns pequenos olhos luminosos fitavam os que chegavam. Beethoven reconheceu Weber...».



BEETHOVEN
(Baixo-relêvo de Edmund Schröder)

Rellstab que viu o Artista em 1825, precocemente envelhecido, com o rosto já sumido pela doença, disse que precisava de fazer um grande esfôrço para conter as lágrimas ao ver aquele olhar tam terno e tam doloroso às vezes, olhar de um homem que não estava habituado à alegria.

Em 1826, Braun von Braunthal encontrou Beethoven numa cervejaria: sentado lá para um canto a fumar um comprido cachimbo, com os olhos fechados, como cada vez com mais

freqüência costumava estar à medida que se aproximava da morte...

Rossini também visitara Beethoven, acompanhado do velho Carpani, poeta italiano, que fez a apresentação e serviu de intérprete. Sentiu como Wagner uma emoção profunda ao entrar na casa do Mestre. Quando se abriu a porta, conta Rossini, entrou num aposento pouco limpo e desarrumado: «lembro-me, sobretudo, que o tecto, imediatamente sob o telhado, se encontrava tam fendido que a chuva entrava por lá a jorros. Os retratos que conhecemos de Beethoven dão bem a fisionomia no seu conjunto; mas o que nenhum buril conseguiria exprimir é a tristeza indefinível espalhada em todos os seus traços. Sob as espessas sobrancelhas brilhavam como do fundo de cavernas uns olhos que apezar de pequenos pareciam trespassar-nos. A voz era suave e um pouco velada. Quando entramos não deu por isso, permanecendo durante uns instantes debruçado a corrigir umas provas de música. Depois, levantou a cabeça e disse num italiano bastante compreensivel — Ah, Rossini, é o Senhor, o autor *del Barbiera di Seviglia?* Eu felicito-o; é uma excelente opera bufa. Lia-a com prazer e estou contente por isso...» A conversa continuou, por intermédio de Carpani que escrevia e traduzia. Por fim, Rossini exprimiu-lhe todo o reconhecimento por ter podido manifestar-lhe pessoalmente a sua admiração. Êle, respondeu com um profundo suspiro «Oh! um infelice!»

Ricardo Wagner descreve com tocante simplicidade a *peregrinação* que fez a Viena para ver Beethoven e falar-lhe, Êle consagrava ao Mestre mais do que afeição, idolatria: absorver-se no estudo íntimo e aprofundado dêste poderoso génio, identificar-se por assim dizer com Êle, até que o seu espírito nutrido por inspirações cada vez mais sublimes parecesse ser uma parcela do de Beethoven, tal era a mais viva alegria que Wagner podia sentir! Até aí êle não via Beethoven sob uma

forma humana, submetido às necessidades e aos apetites da natureza, e contudo o Mestre existia e residia em Viena. Ver o autor da *Heróica* foi uma preocupação. Pobre diabo, sem dinheiro para a viagem, Ricardo Wagner, viu-se na necessidade de o ganhar não escrevendo música séria mas galopes e *pot-pourris* que um editor adquiria. Foram dois anos de verdadeira renúncia e demais a mais atormentados pela ideia que Beethoven entretanto podesse morrer! «Mas, Deus louvado, chegou esta hora memorável». Partiu, não na diligência mas simplesmente a pé. O dinheiro não era muito e o sacrifício assim era maior e mais belo. Abalou ansioso: «a um apaixonado que voltasse a ver, depois de uma longa ausência, a sua bem amada não pulsaria mais deliciosamente o coração». Atravessou os campos da Boémia, e ao descrevê-los a narrativa tam natural faz-me lembrar o *Taugenichts* de Eichendorf. A Boémia, o país privilegiado de citaredos e cantores nómadas! Em certa povoação, Wagner encontrou um dêsses grupos de músicos ambulantes que, por algum dinheiro, executam árias de dansa ou cantam algumas baladas. Depois, em pleno campo voltou-lhe a aparecer um pequeno bando acampado à sombra das árvores. Falou com êles e preguntou-lhes a medo se entre as músicas do seu repertório de contradansas haveria algum galope de certo autor... que era êle! Mas, Deus louvado, nunca tinham ouvido falar em tal nome. Wagner interessado procurou saber se executavam trechos de outra música que não fôsse de dansa e um dêles respondeu: Certamente, mas só cá para nós... E então Wagner conseguiu, num relance, enquanto um dêles desembrulhava as músicas, descobrir na colecção o *Septuor* de Beethoven!! Wagner teve a curiosidade de saber se êste trecho era favorito para êles, obtendo como resposta do mais velho do grupo: Sem dúvida; se o José não estivesse doente da mão para poder tocar a parte do primeiro violino, nós teríamos, aqui mesmo, êsse prazer! Mas

Wagner, então, não pôde mais, e num momento de entusiasmo pegou no violino do José e todos começaram a tocar:

> «*O welches Entzücken! Hier, an einer böhmischen Landstrasse, unter freiem Himmel das Beethoven'sche Septuor von Tanzmusikanten, mit einer Reinheit, einer Präzision und einem so tiefen Gefühle vorgetragen, wie selten von den meisterhaftesten Virtuosen! — Grosser Beethoven, wir brachten dir ein würdiges Opfer!*» (*)

¿Não é puro Eichendorf?

Nisto apareceu inesperadamente uma sege.

Como a estrada fazia um cotovelo ninguém a pôde ver ao longe. Parou junto do bando; dentro ia um inglês que esteve a ouvir: escreveu algumas notas num caderno e depois de atirar uma peça de ouro aos músicos continuou o seu caminho imperturbável.

A execução estava quási terminada: Wagner abraçou os companheiros daquele instante e... separaram-se, seguindo êle a sua peregrinação lembrando-se só mais tarde que nenhum do grupo apanhara a moeda oferecida pelo inglês.

Na primeira hospedaria onde Wagner entrou para comer alguma coisa encontrava-se um *gentleman* que abancado à mesa a comer um copioso jantar o olhou com curiosidade dirigindo-lhe por fim a palavra num mau alemão a preguntar o que tinha sido feito dos seus camaradas. Era o inglês que os estivera a ouvir. Wagner explicou que se tinham separado logo depois daquele encontro, e então o inglês respondeu: pois bem, pegue no seu violino e toque alguma coisa; está

(*) Richard Wagner — *Gesammelte Schriften und Dichtungen — Eine Pilgerfahrt zu Beethoven* — erster Band.

aqui dinheiro. Wagner limitou-se a dizer que não era músico mercenário nem tinha ali violino, explicando como casualmente conhecera os companheiros de ontem.

Bons músicos, comentou o inglês, e tocavam bem a sinfonia de Beethoven. Ferido na sua tecla sensível, Wagner preguntou se êle fazia também música: — *Yes,* retorquiu: eu toco flauta duas vezes por semana; à quinta-feira toco trompa de caça e ao Domingo componho.

Wagner ficou admirado com tal artista e ainda preguntou: ¿então o senhor é músico de profissão? Êle demorou um certo tempo a responder e depois, vendo-se bem que a pregunta lhe não fôra agradável, informou que possuía muito dinheiro.

O inglês aproximara-se de Wagner que tinha acabado de comer uma refeição modesta, e fitando-o atentamente disparou esta interrogação: — ¿Conhece Beethoven?

— Eu não fui ainda a Viena, mas dirijo-me agora para lá e precisamente com o propósito de ver o Mestre ilustre, disse Wagner. — Donde vem V? — De L. — Ó não é longe; eu venho da Inglaterra e também com um único fim: o de conhecer a pessoa de Beethoven. Pois bem, nós os dois o visitaremos. É um grande compositor, disse o inglês.

Que singular encontro, pensou Wagner: «meu ilustre mestre! que peregrinos de natureza tam diferente a tua celebridade atrai! Rico e pobre caminham ao mesmo tempo sôbre a mesma estrada para ir ver-te!»

Interessou-o aquele inglês, embora não lhe invejasse a equipagem, sentindo que com os seus humildes recursos poderia cometer uma acção mais digna do que a do *gentleman,* gosando uma alegria mais perfeita e mais pura na sua homenagem de caminheiro sem riqueza.

Ouviu-se a corneta do bolieiro. O inglês subiu para o carro não sem dizer a Wagner que veria Beethoven primeiro do que êle.

Wagner continuou o seu caminho e algumas horas depois foi encontrar a sege parada no meio da estrada com uma roda partida. Dentro, o inglês sentado tranqüilamente, assim como o criado. Esperavam um carpinteiro que o postilhão fôra buscar a uma aldeia afastada. Wagner, prestimoso, ofereceu-se para ir procurar o homem que há tanto tempo partira, e que foi descortinar numa taberna a beber, sem se importar muito com o *gentleman*. Lá trouxe os dois, boleeiro e operário. Reparada a avaria, partiram . . .

No dia seguinte, Wagner encontrou-se de novo com o inglês! Justamente! Esperava Wagner, porque se arrependera de não o convidar a subir para a sege. Mas Wagner não aceitou, pois deveria fazer a pé a sua *santa peregrinação;* e demais a mais começou a sentir uma íntima antipatia pelo *gentleman,* não sabendo que pressentimento o levaria a desconfiar da sua funesta influência: aquele entusiasmo por Beethoven, a curiosidade de o conhecer . . . parecia-lhe mais um capricho de um rico ocioso do que o vivo e puro sentimento de uma admiração reflectida. O inglês continuou a viagem, mas qual não foi o espanto de Wagner quando deparou com êle novamente em frente da hospedaria onde devia descançar! E insistiu outra vez para que o músico subisse, e em vista da mais formal negativa ordenou ao postilhão que largasse . . . Fôra a última vez!! *«das Ende meiner Pilgerfahrt war erreicht. Mit welchen Gefühlen zog ich in dieses Mekka meines Glaubens ein!*

Wagner chegara às proximidades de Viena.

Que emoção enorme! Tudo esquecia: as preocupações, o cansaço da longa viagem para pensar comovido que estava a pisar a mesma terra onde Beethoven vivia. Só podia naquele momento de alvoroço informar-se apenas onde e qual o bairro que habitava o Mestre. Por felicidade havia um hotel modesto em frente da casa onde Êle residia. Wagner alugou um pequeno quarto no quinto andar e preparou-se então para o maior acon-

tecimento da sua vida. Descansou dois dias e, depois de ter jejuado e resado, indiferente a tudo o mais, caminhou para a casa de Beethoven:

> «*Nachdem ich zwei Tage ausgeruht, gefastet und gebetet, Wien aber noch mit keinem Blick näher betrachtet hatte, fasste ich denn Muth, verliess mein Gasthof und ging schräg gegenüber in das merkwürdige Haus. . .*»

Mas responderam-lhe que Êle não estava. Conformou-se.

No dia seguinte foi lá inùtilmente quatro vezes obtendo sempre a mesma resposta negativa e cada vez mais rudemente acentuada. Ao entrar no hotel deparou com o viajante inglês que lhe preguntou se tinha visto Beethoven, pois êle já há muitos dias se encontrava hospedado também naquele detestável hotel espiando a casa do Mestre, tam difícil de abordar.

«*. . dieser Gentleman hat sehr viele Launen*»

No princípio foi lá seis vezes por dia, também em vão e agora viu-se obrigado a levantar-se muito cedo para vigiar da janela do seu quarto quando é que Beethoven saía de casa.

Wagner no dia seguinte fez uma nova tentativa:

«*die Pforte des Himmels waren mir verschlossen*»

O inglês continuava pacientemente a espiar da janela do seu quarto, obtendo pelo menos a certeza que Beethoven ocupava um aposento que não dava para a rua; mas isto não diminuíu a sua pertinácia. Wagner já começava a sofrer, e, para agravar a situação, o dinheiro dos *galopes* esgotava-se de dia para dia. Confiou o seu desgôsto ao dono do hotel que prometeu remo-

ver todos os obstáculos, para que Wagner conseguisse avistar-se com o Mestre: Beethoven não abria as suas portas aos estrangeiros, irritado com a sua indiscreta curiosidade. Dêste modo, muitos ingleses que pretendiam conhecê-lo foram obrigados a desistir do seu intento.

Decorreram alguns dias sem resultado, até que o hospedeiro disse a Wagner para procurar uma certa cervejaria onde Beethoven ia diàriamente a uma hora determinada. Três dias seguidos... e Êle não apareceu! Ao quarto dia, Wagner notou com desespêro que o inglês o seguia de longe. A-pesar-de Wagner tentar convencê-lo que o fim daquele passeio era simplesmente ir a uma cervejaria modesta, o inglês mostrou-se inabalável nos seus propósitos, pois declarou que havia de o seguir para toda a parte!

Wagner foi com êle indelicado, mas o *gentleman* não se importou e sorriu com fleugma: se apenas havia uma ideia fixa no seu espírito que era ver Beethoven... Êste sempre apareceu. Wagner viu avançar o Músico alemão cujos caracteres condiziam com os que lhe indicou o hoteleiro. Vestia uma comprida *redingote* azul; os cabelos grisalhos em desordem, e de resto os mesmos traços, a mesma expressão de rosto que Wagner há muito evocava na sua imaginação. Ali não era possível qualquer confusão: reconheceu-o à primeira vista. Beethoven passou ràpidamente pelos dois: Wagner tinha os sentidos encadeados pelo respeito e pela surpreza, e o inglês não perdia um só dos movimentos do companheiro examinando também com viva curiosidade o estranho recemvindo que se dirigiu a um canto do jardim, pediu vinho ao criado e ficou, durante algum tempo, pensativo com as mãos apoiadas no castão da bengala. Wagner contemplou-o com um olhar ávido, com uma indefinível emoção. Porém o inglês, que não estava para delongas, poz têrmo ao êxtase do companheiro: — *Yes,* êste *gentleman* é o próprio Beethoven. Venha comigo, e abor-

dêmo-lo ambos. Wagner tentou dissuadí-lo de semelhante loucura. Inútil; o inglês tirou do bolso uma espécie de album e dirigiu-se a Beethoven quando Wagner exasperado o segurou pelas abas do casaco, e com tal fôrça que uma lhe ficou nas mãos. O *gentleman* teimou e foi ao encontro de Beethoven apresentando-lhe as suas homenagens. Mas êste não o atendeu; levantou-se, lançou furtivamente os olhos para o lado onde estava Wagner e saíu do jardim com a rapidez de um relâmpago. O inglês, imperturbável, queria prosseguir, mas o companheiro deteve-o num movimento furioso.

Aquele olhar furtivo! Wagner lembrou-se de escrever ao Mestre uma carta a contar quem era e o que pretendia. No regresso ao hotel viu o inglês a espiar os seus passos lá da sua janela: vira-o sair de casa de Beethoven onde fôra levar a carta em que pedia para o receber. Pois o inglês veio recebê-lo à escada: ¿então? ¿boas esperanças? ¿quando tornaremos a ver Beethoven? — Nunca, nunca, disse Wagner: Beethoven não será nunca visível para o senhor; deixe-me: entre nós não há nada de comum. — Mas perdôe-me, respondeu o outro; ¿e a aba do meu casaco? ¿Com que direito procedeu o senhor assim comigo; o senhor que foi o causador da recepção que me fez o Snr. Beethoven? Irritado com uma tam ridícula pretensão, Wagner exclamou: — Senhor, eu hei-de restuir-lhe a aba do seu frac; pode conservá-la como uma vergonhosa recordação da ofensa que fez a Beethoven e das inauditas perseguições a um pobre músico. Adeus; oxalá nunca mais nos encontremos!

O inglês tentou segurá-lo, mas Wagner dirigiu-se impetuosamente para a sua mansarda onde esperou a resposta da sua carta. Passada uma hora, alguém veio trazer-lhe um pedaço de papel de música onde se podia ler umas linhas traçadas pelo punho de Beethoven que dizia esperá-lo no dia seguinte antes do meio dia. Wagner exultou! Pulou de contente no

quarto, dansou... poz o chapeu na cabeça e saíu, quando lhe pareceu ouvir que alguém o acompanhava..., assobiando, um dos seus galopes. Viu a cidade maravilhado e notou a sensualidade superficial dos vienenses, os seus prazeres futeis e efémeros. Relanceou o olhar pelos cartazes dos teatros e leu que num deles se cantava o *Fidélio,* com Wilhelmine Shroeder por protagonista... Foi ouvi-lo e passou a noite em claro, não podendo dormir, até que o dia surgiu. Aguardou ansiosamente a hora. Porém o inglês informou-se, à custa de dinheiro, do que se passava, pois o bilhete de Beethoven, como vinha aberto, foi lido pela hoteleira!

Wagner, vendo baldados todos os esforços para se separar do *gentleman,* ainda galgou quatro a quatro os degraus da escada da casa de Beethoven, puxou com fôrça o cordão da campaïnha, mas, antes que se abrisse a porta, o inglês apareceu a seu lado e fazendo espírito, ainda por cima, agarrou uma das abas do casaco de Wagner para lhe dizer:—Não me fuja. Eu tenho direito às suas abas; só o deixarei quando estivermos diante de Beethoven! Wagner furioso estava para lhe bater quando a porta se abriu, aparecendo uma velha criada, de má catadura, que ante aquele conflito se resolvia já a fechar a porta. Wagner, aflito em extremo, gritou o seu nome; disse que o Mestre o convidara a ir ali, mas a criada olhando desconfiada para o inglês parecia não se convencer... quando apareceu o próprio Beethoven.

Wagner apresentou as suas desculpas, pronunciou o seu nome, que Êle não podia ouvir compreendendo no entanto que estava perante o músico que na véspera lhe escrevera em têrmos tam veementes. Entraram os dois, pois o inglês entendeu que devia ser assim.

Wagner penetrara finalmente no santuário! Olhou Beethoven: aparentemente nada agradável, mal vestido, com o corpo envolvido por uma *écharpe* de lã vermelha; farta cabeleira gri-

salha e a expressão dos seus traços sombria e pouco afável. Sentaram-se diante de uma mesa cheia de papeis e de penas. A situação não era agradável: ambos calados; e Beethoven, que estava visìvelmente contrariado por ter de receber duas pessoas em logar de uma, como combinara, voltou-se para Wagner: Vem de L? E antes que o visitante respondesse entregou-lhe um lapis e papel, acrescentando numa voz rouca: Faça favor de escrever. Eu não ouço.

Wagner, que já conhecia esta desgraça, compreendeu melhor a razão da tristeza profunda vincada na sua fisionomia, o humor sombrio do seu olhar e do concentrado despeito dos seus lábios. Cheio de emoção escreveu algumas palavras, explicando também o motivo porque ali se encontrava o intruso. Êste, então, interrogado por Beethoven, disse: — Eu tenho a honra... O Mestre interrompeu: — não o entendo, nem posso falar; escreva, o que quer de mim. O inglês reflectiu uns instantes; tirou do bolso um elegante album de música e pediu a Wagner para exprimir a Beethoven o desejo que examinasse as suas composições e que no caso de encontrar alguma passagem menos correcta a marcasse com uma cruz.

Beethoven leu, teve um extranho sorriso e despediu-o com um cumprimento «Ich werde es schicken». O intruso saíu contente, depois de fazer uma cerimoniosa reverência.

Wagner respirou! A própria fisionomia de Beethoven perdeu alguma coisa da sua austeridade; olhou o seu peregrino alguns segundos e disse: — Parece que êste inglês o afligiu muito; console-se comigo, porque há muito tempo sou vítima destas odiosas perseguições. Êles vêem hoje ver o pobre músico, como àmanhã vão ver um animal estranho. Lastimo tê-lo confundido com tal gente. A sua carta mostra que as minhas composições lhe agradam; isso alegra-me porque eu renunciei a conquistar os sufrágios da multidão.

Estas palavras simples e familiares dispuseram bem o visitante que em resposta elucidou que não era só êle o entusiasta pelas suas composições e que fazia votos por ver Beethoven um dia na sua cidade natal onde disfrutaria a admiração unânime. — Estou convencido, disse o Mestre, que as minhas composições são mais apreciadas na Alemanha do Norte. Os Vienenses, efectivamente, impacientam-me com freqüência; ouvem diàriamente futilidades deploráveis para que possam apreciar música séria com a gravidade exigida. Wagner contou-lhe as suas impressões do *Fidélio,* ouvido na véspéra, o êxito da ópera tam aplaudida pela assistência.

— Hum, hum, resmungou o Mestre, o *Fidélio!* É por vaidade pessoal que êles aplaudem, porque julgam que as modificações que eu fiz obedeçeram aos seus conselhos. Querem compensar o meu esfôrço e então gritam bravo! É boa gente mas pouco instruída; prefiro-a à gente erudita. Que tal lhe pareceu agora o *Fidélio?* Wagner contou as suas boas impressões e observou que o acrescentamento dos novos trechos tinha maravilhosamente modificado e completado todo o conjunto. — Trabalho ingrato, retorquiu Beethoven; eu não sou um compositor de ópera; pelo menos, não conheço nenhum teatro no mundo para o qual podesse escrever uma nova obra. Se quizesse escrever uma ópera conforme o meu temperamento, tudo desataria a fugir («wurden die Leute davon laufen»), *porque eu puzera de parte arietas, duetos, toda aquela bagagem convencional que hoje serve para fabricar uma ópera;* e o que eu fizesse em sua substituïção não deixaria menos de irritar os cantores e o público... Aquele que criasse um drama lírico verdadeiramente digno dêste nome passaria por doido... (*).

(*) Sublinho esta passagem notável para a história do drama musical.

— Como Shakspeare fazia quando escreveu as suas peças. Quem se permite adaptar à voz de uma actriz estas miseráveis frioleiras, para provocar bravos e palmas, poderá ser um alfaiate de senhoras mas não um compositor dramático . . . . . .

Preguntando-lhe Wagner se alguém ousava, depois de ouvir a sua *Adelaïde (*)*, recusar-lhe a vocação mais decidida para o género vocal, Êle respondeu:

— A *Adelaïde* e outros trechos semelhantes não passam, afinal, de bagatelas que logo caem no domínio da vulgaridade para servir de pretexto às acrobacias dos *virtuosi* de profissão.

(*) Martial Douel, falando da *Adelaïde,* sustenta que um tal canto de amor não pode deixar de se relacionar com alguma crise amorosa na vida de Beethoven, «. . . dont l'oeuvre entière offre, pour la première fois sans doute dans l'histoire de la musique moderne, un caractère d'autobiographie aussi certain et aussi pathétique». Precisamente em 1794, ano dos esboços da *Adelaïde,* aparece em Viena a cantora Madalena Wilmann, que Êle já conhecera em Bonn.

Êste encontro perturbou-o certamente, mas Madalena devia afasta-lo porque achou Beethoven «muito feio e meio doido». A cantora casou com um certo Galvani em 1799.

Ao mesmo tempo que pensava na *Adelaïde,* Beethoven criava outra melodia, publicada depois da sua morte sob o título de *Seufzer eines Ungeliebten,* cuja segunda parte é o primeiro esboço de um tema que o preocupa sempre até à expressão sublime que lhe deu no côro da IX sinfonia: o tema da alegria. Douel não vê nestes factos simples coïncidências.

O tema da Adelaïde, pelo menos o *larghetto* do princípio, só muito lentamente se apagou do seu pensamento. Aos exemplos apresentados por Douel, — no *largo* do Primeiro Concêrto em do maior (op. 15) tocado em Viena em 1795, o *adagio* da 1.ª Sonata de piano (fa menor, op. 2, n.° 1) onde é tam evidente o parentesco com a Adelaïde, — eu acrescento uma frase do *rondo* da Sonata op. 5, n.° 2 para violoncelo e piano (escrita em 1795), principalmente na parte do piano e idêntica à da *Adelaïde,* no *allegro molto* — «o *Wunder! entblüht auf meinem Grabe . . .*»

Vid. *La Revue Musical — Juillet* — 1925.

¿Porque é que a música vocal não serve como a sinfónica para formar um género severo e grandioso? ¿A voz humana é um instrumento mais nobre e mais belo que qualquer outro; porque não atribuir-lhe um papel também independente? ¿A que resultados desconhecidos não levaria tal sistema? A natureza tam múltipla das vozes humanas, ao mesmo tempo tam diferente dos nossos instrumentos, daria a esta nova música um carácter especial permitindo-lhe as mais variadas combinações. Os sons dos instrumentos, sem que seja possível precisar a sua verdadeira significação, preexistiam no mundo primitivo como orgão da natureza criada, e antes mesmo de existirem homens sôbre a terra para recolher estas vagas harmonias. Mas outro é o génio da voz humana: esta é intérprete do coração humano e traduz as nossas sensações abstractas e individuais; traduzir os sentimentos vagos e abruptos da natureza selvagem pela linguagem dos instrumentos, em oposição com as ideias positivas da alma representadas pela voz humana e teremos uma influência luminosa sôbre o conflito das primeiras, regulando o seu impulso e moderando a sua violência. Então o coração humano abrindo-se a estas emocões complexas, aumentado e dilatado por êstes deliciosos e infinitos pressentimentos, acolherá inebriado e convicto esta espécie de revelação íntima do mundo sobrenatural. É verdade que isto apresenta mil obstáculos na prática; porque para fazer cantar são precisas palavras, e quem seria capaz de formular em palavras a poesia sublime que seria o brilhante resultado da fusão de todos êstes elementos? A arte do escritor era manifestamente impotente para atingir êste fim. Brevemente eu vou publicar uma nova obra que lhe ha-de recordar as ideias que exponho agora: é uma sinfonia com córos.

Enfim, escolhi o belo hino de Schiller *À Alegria*. São certamente nobres e belos versos, mas êles estão longe de exprimir tudo o que eu tenho concebido sôbre êste tema...

Pode tomar a minha defesa quando se tratar da minha nova obra. Lembre-se então desta conversa, porque eu serei, com certeza, considerado doido por muita pessoa razoável... O mundo desejaria que eu adoptasse como regra as ideias que êle forma do belo e não as minhas, não pensando que no meu triste estado de surdez só posso obedecer às minhas inspirações íntimas, e que o círculo restrito do meu pensamento não abraça, como êle, suas mil percepções perturbantes, que me são inteiramente desconhecidas. E é esta a minha desgraça!

Pronunciára com ironia as últimas palavras e levantou-se. Wagner fez o mesmo; já não podia prolongar por mais tempo êste diálogo por meio de gestos e da palavra escrita. Limitou-se a pegar no seu chapeu deixando que os seus olhos exprimissem a Beethoven o seu respeito cheio de ternura.

—¿Então parte? ¿Não fica ainda algum tempo em Viena? Wagner esclareceu que o único objectivo da sua viagem tinha sido aquele. Beethoven a sorrir respondeu:

—V. contou-me a maneira como conseguira dinheiro para vir até cá; pois pode ficar em Viena e publicar então novos galopes: é um género que se paga aqui maravilhosamente... Então... ¿Porque não? E eu, velho tonto que sou, não seria mil vezes mais feliz a compor galopes?...

Já Wagner estava para sair quando Beethoven ainda o reteve para lhe dizer: —Espere; vamos resolver o caso do inglês melómano. Vejamos onde é preciso pôr as cruzes. Percorreu a sorrir então o album do *gentleman,* fechou e embrulhou-o numa folha de papel e com a sua pena desenhou sôbre êle uma enorme cruz, entregando-o a Wagner. — Aí tem para entregar a êsse feliz a sua obra prima. Êle é um burro e eu invejo-lhe as suas compridas orelhas. Adeus meu caro, e seja sempre meu amigo!

Wagner regressou ao hotel. O inglês preparava-se para a partida. O músico subiu á sua mansarda e pousando os olhos sôbre a enorme cruz que Beethoven fizera sôbre o papel que embrulhava o album, guardou aquele como uma recordação, reservando-o para a colecção dos seus galopes dignos desta cruz, do estigma condenatório. Dêste modo o album foi entregue ao inglês sem uma única censura.

O *gentleman* partia para Itália onde ia conhecer Rossini, êsse célebre compositor. Ainda convidou Wagner para o acompanhar, mas êste limitou-se a responder: — Obrigado! Eu conheço Beethoven e isto me basta para toda a vida!

Parece que tudo isto aconteceu! Eu disse que Wagner descrevera com tocante simplicidade a sua peregrinação a Viena para ver Beethoven, mas o episódio que resumi aqui foi ideado pelo discípulo numa novela escrita em Paris, em 1840, e intitulada *« Eine Pilgerfahrt zu Beethoven »*, em que num dos personagens, o jóvem músico, eu vejo o próprio Wagner. Mas há muita realidade nestas páginas, e, por isso, eu quis dar por instantes a ilusão de que elas se referiam a um verdadeiro encontro entre os dois Génios.

Êstes relatos comovidos ajudarão, com a visão dos pintores e dos escultores, a fazer uma ideia mais completa da fisionomia de Beethoven. Gläser, num antigo breve (*) diz que o seu rosto era largo e côr de tijolo — *ziegelrot* — que para o fim da vida tomou o tom de um amarelo doentio; fala do brilho impressionante dos seus olhos — pequenos e encovados, de uma côr azul-cinzenta, que de um momento para o outro dardejavam, a espelhar todos os pensamentos e emoções —, da sua bôca meiga em que o lábio inferior avançava em relação ao superior e da depressão tam marcada no queixo, do lado direito, que dava à face uma singular assimetria.

(*) A Gläser — *Das Antlitz Beethovens* — *Woche* — 19—Märtz—1927.

Refere-se ao que se conta do seu sorriso ser bondoso e do riso ser desagradável, violento e de pouca duração, pois o seu aspecto habitual era o da melancolia. Paul Bekker sustenta, porém, que é um êrro considerar Beethoven um melancólico: Êle gosta de rir alto, à gargalhada, à vontade e a propósito de qualquer insignificante bagatela, tendo um certo prazer em desconcertar qualquer peralta delicado com a *sua maneira de deitar a pata como um urso.* (*)

> «. . .*est freut ihn, irgendeinen zartfühlenden Stutzer durch sein bärenhaftes Zutappen, seine ungenierte Offenheit in Verlegenheit und Ängste zu bringen.*»

E pode dizer-se «que nada mais ridículo do que o retrato de um Beethoven solitário, rabugento e desprezador do mundo».

Seria assim, uma certa parte da sua existência, porque depois, quando a surdez se tornou completa e o obrigou a sequestrar-se quási da sociedade, e os seus males se agravaram, então as palavras do poeta sueco Atteebon devem ter uma profunda razão de ser: *na sua expressão não havia o menor traço de alegria de viver.* Já em 1802, em Heiligenstadt, Êle escreveu

> «¿*Ó Providência,— faz-me aparecer uma vez um puro dia de alegria! Há muito que me é estranha a ressonância profunda da verdadeira alegria!— ó! quando, Divindade, poderei ainda senti-la no Templo da natureza e dos homens?* . . . . . .»

Beethoven sentiu-se algumas vèzes a mais desgraçada criatura de Deus, mas reagia contra o Destino que, como Êle próprio escreveu, estendia a mão fria para lhe vibrar o golpe.

— — — —

(*) Paul Bekker — ob. cit., págs. 65 e 66.

Em certos dias o sofrimento era tam grande que suplicava: «Ó Deus, Deus! Olha lá de cima para o infeliz Beethoven e não permitas que isto dure muito tempo!» Ou então: «Ó Deus, dá-me fôrça para vencer!»

Até ao fim não se deixa derrotar, porque resiste sempre apoiado na Arte, trabalhando para não pensar no seu mal. Atlante, aguentou até ao extremo o pêso de uma infinita dôr:



AS MÃOS DE BEETHOVEN

Reprodução em gesso

— Nur in deiner Kunst leben...

— Das beste, an dein Übel nicht zu denken, ist Beschäftigung.

— Alles, was Leben heisst, sei der Erhabenen geopfert und ein Heiligtum der Kunst! Lass mich leben, sei es auch mit Hilfsmitteln wenn sie sich nur finden! (*)

(*) *Beethoven persönliche Aufzeichnungen* — Gesammelt und erläutert von Albert Leitzmann.

A *Quinta Sinfonia* pode simbolizar o seu combate travado com o Destino, a ser verdadeiro o que Êle dissera a Schindler a propósito desta obra — *So pocht das Schicksal an die Pforte.* — Nesta fráse há uma vitória, o reflexo da sua energia ou «*poder demoníaco*» que *desafia a sua sorte:*



Êste canto é entoado pelo mesmo Herói que escreve as palavras:

> «*Nein, das könnte ich nicht ertragen, ich will dem Schicksal in den Rachen greifen; ganz niederbeugen soll es mich gewiss nicht*».

Herói que se iniciara nas páginas de Plutarco a sofrer com resignação:

> «*Plutarch hat mich zu der Resignation geführt*».

É com esta fôrça que nos devemos alimentar, e se somos demasiado fraços repousemos um instante a nossa cabeça sôbre os seus joelhos, escreveu Romain Rolland!

Mas Beethoven, misantropo, doente, torturado, teve a consciência do seu valor, da sua individualidade poderosa. Fala e escreve muitas vezes de si próprio como um predestinado a quem estivesse confiada uma alta missão.

Assim Êle disse:

«Eu sou Baco que espremo para os homens o nectar delicioso».

«Quem alcança o sentido da minha música deve libertar-se de toda a miséria que os homens arrastam consigo.

¿ Acredita V. (escreveu Êle a Schuppanzigh) que eu não pense num violino sagrado, quando o espírito me fala e que escrevo o que êle me dita?

No *Testamento de Heiligenstadt:*

«! Ah ! Parecia-me impossível deixar êste mundo antes de ter cumprido tudo aquilo de que eu me sentia encarregado.

Divindade, tú lá do alto penetras no fundo do meu coração, conhece-lo, sabes que vivem nele o amor dos homens e o desejo de fazer o bem.

¡E muitas, muitas passagens se podem ler na sua correspondência, através dos seus biógrafos, construídas até num estilo bíblico, numa entoação de homília, apostólica, de eleito do Senhor que se dirige à humanidade pela *boa nova* da sua Arte!

As desilusões no amor, se deixavam uma ferida aberta a sangrar por muito tempo, não o afastavam do caminho traçado. Como diz Bekker: *não era homem que se perdesse por se ver desprezado por uma mulher.* Não se desperdiçou, e a

acreditamos em Schindler, Êle atravessou a vida com um pudor virginal. A frase seguinte mostra bem em que logar punha Beethoven a sua Arte, acima de tudo, concentrando nela toda a sua energia vital — foi escrita ao mesmo Schindler em 1823 a propósito de Guicciardi:

> «¿ *Wenn ich hätte meine Lebenskraft mit dem Leben so hingeben wollen, was wäre für das edle, bessere geblieben?*»

E a seu irmão, em 1796:

> «¡ *Meine Kunst erwirbt mir Freude und Achtung, was will ich mehr!*»

Foi difícil na amizade. Não se abria a todos mas apenas aos raros, aos velhos amigos renanos, *des vaterländischen Bodens* — e especialmente aos que Êle conheceu nas reüniões da casa Breuning, queridos e recordados sempre através da sua existência agitada. Ainda uns seis meses antes da sua morte disse a Wegeler: lembro-me de toda a ternura que sempre tiveste por mim... E o mesmo àcêrca da família Breuning: — Se nos separamos, isso estava no círculo das coisas; cada um teve de seguir e procurar alcançar o seu destino; porém os alicerces inabaláveis do bem conservaram-nos sempre firmemente unidos.

A sua *natureza modesta* transformava-se por vezes numa «*absolutistische Natur*», não admitindo então ninguém a seu lado. Nenhum génio possuiu em tam alto grau a *Selbstherrlichkeit*, o legítimo orgulho do *indivíduo que guardava dentro de si uma elevada consciência moral de cunho kantiano.* Assim, ao príncipe Lobkowitz, que pretendia obrigá-lo a tocar

diante de um público que não lhe agradava, Êle escreveu encolerizado:

> «Príncipe, o que sois, devei-lo ao acaso e ao nascimento; o que eu sou, só a mim o devo. Príncipes houve sempre e ainda haverá milhares. Beethoven há só um.»

Num tribunal, interrogado àcêrca do predicado de nobreza *van,* Êle respondeu apontando a cabeça e o peito: *a minha nobreza está aqui e aqui.*

Já em 1798 Beethoven verberou assim um nobre, que no salão do príncipe Lobkowitz não teve com Êle a atenção devida: «não desejo nem posso tratar com pessoas que não querem acreditar em mim, porque não tenho ainda fama universal».

A uma mulher que elogiou a sua fronte magnífica Êle respondeu: ¡então beije-a!

Quando Czerny concluiu a partitura de piano da *Leonor* escreveu «Finis, mit Gottes Hülfe», e Beethoven acrescentou a estas palavras que invocavam o auxílio de Deus esta frase enérgica da sua vontade, «Mensch, hilf dir selbst» que quere dizer: ¡Homem ajuda-te a ti mesmo!

É êste o retrato, a fisionomia moral que melhor conhecemos hoje: é quási a quinta essência de uma alma! A interpretação da sua Obra perspectiva-o num fundo imenso, interpretação que não está inteiramente feita pois nela se encontram, como já disse, possibilidades de novas revelações. Escreve Gläser:

> «*Unser Bild wuchs und wächst in immer tieferem Begreifen hinaus über das der Zeitgenossen.*»

É assim: o retrato de Beethoven cresce e continua a crescer numa compreensão cada vez mais profunda, para além da compreensão dos contemporâneos. O Músico-Poeta assume a

categoria de *Uomo universale,* excedendo Leonardo de Vinci ou Miguel Ângelo pela transcendência do espírito.

Ouvir Beethoven simplesmente, sem penetrar na sua vida, no seu pensamento, sem evocar o complexo psicológico que Êle foi, é não alcançar o íntegro sentido da sua Arte.

Quando Êle escreveu a Bettina que a Música era uma revelação mais alta do que toda a sabedoria e toda a filosofia, como que falava só da sua Arte, tanto mais que acrescentava estas palavras já transcritas por mim: Quem alcança o sentido da minha música... É que o mundo ressoava dentro d'Êle e a sua Música originava-se numa visão abissal — *Weltanschauung*—. Relembro a propósito o que Houston Chamberlain diz da composição desta palavra tam rica no seu conteúdo: a raiz sâanscrita de *schauen* (ver) significa *dichten* (poetisar). O *ver,* bem longe de ser uma recepção passiva das impressões, constitui a mais activa manifestação da personalidade. Na acção de *ver* cada um é forçosamente um poeta; porque em caso contrário não vê absolutamente nada mas reflecte mecânicamente a coisa percebida como o faz um animal. Um *wissen* (saber), para merecer êste sentido, deve ser *Anschauung,* visão.

A palavra *schön,* belo, aparentada com *schauen,* ver, não significa primitivamente o que é agradável aos olhos mas o que se vê nitidamente: a imagem que a natureza projecta no nosso cérebro não vem iluminada do exterior; é preciso que um claro facho se incendeie dentro de nós para que possamos então vê-la nìtidamente:

> «*Schönheit ist die Zugabe des Menschen: durch sie wird aus Natur Kunst, und durch sie wird aus Chaos Anschauung*» (*).

(*) Houston Chamberlain — ob. cit. — *Geschichtlicher Überblick.*

Beethoven não foi sòmente *músico* na significação estrita desta palavra:

> *Der Komponist durfte nicht Nurmusiker, sondern musste zugleich ein «Philosoph» sein» (*).*

Se bem que não tivesse dos problemas da humanidade um conhecimento scientífico, Êle alcançou uma alta concepção do mundo — *ein höheren Weltanffassung* —. Na sua juventude participou de um movimento intelectual intenso: não eram apenas as correntes da *Residenz*, mas o que a Universidade de Bonn difundia naquele meio culto! Teve a febre de ler, e no círculo Breuning, nessas reüniões familiares de uma alta espiritualidade, onde tudo o que era elevado se pensava e discutia, recebeu Êle a mais decisiva influência. Na cidade renana meditou Plutarco, que o levou à resignação, e Homero, onde, com o sábio Odisseu aprendeu a *remediar-se*. Se não leu os *antigos*, os clássicos, no original, surpreendeu o seu espírito atravez de traduções, transcrições e referências. E com que persistência esta leitura se manteve! Até ao fim, porque, segundo Moschelles, pouco tempo antes de morrer, já de cama, Êle se entretinha *«im Lesen der alten Griechen» (**)*.

Ocuparam um lugar decisivo na sua formação Schiller e o filósofo Kant (***). O primeiro apareceu-lhe como o arauto da jovem geração, forte de vontade, revoltada contra o antigo regímen, a tirania e a superstição, vivendo à luz de Rousseau dos seus ideais políticos, a cantar a alegria que era a própria Liberdade. Com o segundo, se também o não estudou em

---

(*) Ludwig Schiedermair — *Der Junge Beethoven — Schicksal.*

(**) Schiedermair considera impossivel Beethoven não ter dado pela filosofia de Kant que em Bonn era muito estudada e «soviel Aufsehen erregte».

pormenor familiarizou-se, pelo menos, com as suas ideias fundamentais que nunca abandonou.

Schiedermaír diz que uma elevada consciencia moral de cunho kantiano dominou Beethoven por completo: nalguns dos seus quartetos, na sonata op. 111, eu tenho mesmo a impressão da dignidade e profundeza de Kant. Nada disto coloca o Génio fora do movimento romântico; antes o integra mais dentro dessa corrente onde ocupa o primeiro, o mais evidente logar. A filosofia de Kant (1724-1804) dominou e encaminhou muitos artistas do romantismo: Schiller declarou que o filósofo lhe iluminara o espírito. ¿Não podiam atribuir-se a Beethoven estas ideias de Kant — a única coisa que tem um valor absoluto é uma boa vontade que subordine tudo ao dever; o dever apresenta-se à nossa consciência como uma ordem absoluta, como um imperativo categórico, sendo o homem livre, a-pesar desta obrigação, pois que não há moralidade sem liberdade e a ideia da liberdade é o ponto de Arquimedes onde a razão assenta a sua alavanca? Beethoven nasceu em 1770 e a peça de Klinger cujo título serviu para denominar o primeiro romantismo — *Sturm und Drang* — é de 1777. A 12 de Setembro de 1772, uns seis estudantes da Universidade de Göttingen, e que pertenciam a um grupo que se reünia uma vez por semana para ler e discutir entre si as suas poesias, resolveram por uma bela noite de luar dar um passeio pelo campo: encontraram um carvalho frondoso e à volta dêle, com os chapéus coroados de folhas e de mãos entrelaçadas, fizeram uma ronda, e invocando a lua e as estrêlas, como testemunhas da sua união, juraram estimar-se sempre e celebrar todos os anos esta noite com os seus versos: daqui nasceu a *União de Göttinguen!*

A natureza teve o seu catecismo, os sentidos e as paixões o seu culto; o génio e a originalidade o seu logar na estética dos novos.

Já Kant queria o regresso à Natureza, e quem a adorou mais do que Beethoven? Que significa a *Pastoral*, senão a *Frühlingsfeier* dos poetas, o eco apaixonado do grito de Rousseau?

Beethoven foi êsse homem extraordinário a quem as palavras *génio* e *originalidade* se aplicavam; que acreditou em si mesmo confiando nas suas próprias fôrças, que possuiu um alto sentimento da sua personalidade, como os *Stürmer* queriam. Êle teve em Homero, Ossian, Goethe e Schiller os seus poetas predilectos. Ora Homero foi revelado por Wood, e é um escritor lido, traduzido e citado: especialmente a *Odisseia* pertence ao número dos livros queridos para Beethoven — *gehörten zu Beethovens Lieblingsbüchern (*)*, pelo que ela encerra de encantos da vida e costumes campestres, da sua paz — *alles im idealen Glanz der Schönheit vorgetragen*. Ossian é um dos bardos dos *Stürmer;* Goethe e Schiller, os mais notáveis orientadores dêste período renovador.

Outro génio admirado pela juventude da *Tempestade e do Assalto* é Shakspeare, que, segundo Goethe, criou homens como Prometeu, mas de estatura colossal, que foi um intérprete da Natureza donde flui a poesia primitiva. De Beethoven não foi desconhecido o trágico inglês: assim, quando um dia Schindler lhe preguntou o que significavam as duas sonatas op. 31 e 57 (a *Appassionata)* Êle respondeu — «*Lesen Sie*

(*) Informa Schindler: «Anmerkenswert ist dass in Beethovens Wertschätzung die Iliade der Odyssee weit nachgestanden: das in ersterer geschilderte Kriegerleben, das Gewühl der Feldschlachten, die Weise zu Kämpfen, die Waffen und Befestigungsart und dergleichen mehr konnte auf unsern Amphyon nicht anziehend wirken; dagegen hat das aus der Odyssee entgegentretende Bild des friedlichen Lebens nach allen seinen Beziehungen, die Länder und Völkerschilderung, die vielen Klugheits und Enfahrungssätze, alles im idealen Glanze der Schönheit vorgetragen, ihm fortan neue Reize geboten».

— *Beethovens persönliche Aufzeichnungen* — Albert Leitzmann.

Shakspeares "Sturm,,». Rousseau foi um dos inspiradores mais originários dos *Stürmer:* chamaram-lhe o divino guia da juventude e Schiller considerou-o como demasiado nobre para êste mundo — «... que depois da sua morte, depois das indignas perseguições que sofreu, subiu para os anjos seus irmãos». Werther ama a clareza, a alegria e a serenidade de Homero, lê Ossian e considera-se discípulo do autor da *Nouvelle Heloïse (*).* Na obra de Beethoven paira muitas vezes o espírito de Jean Jacques, desde o seu culto à Natureza até à concepção do *Grande Ser.*

Segundo Goethe, os pensamentos de Rousseau exerceram uma influência geral sôbre o mundo civilizado. Diz-se até que

---

(*) Escreve Carlos Ramos: «Quebradas todas as suas esperanças sôbre Teresa Malfatti, é Beethoven que profere a formosíssima lamentação: «Para ti, pobre Beethoven, não há felicidade a esperar do exterior. Tu deverás criar todas as coisas em ti mesmo. No mundo ideal sòmente encontrarás quem te ama!» Êste maravilhoso grito de individualismo sempre me impressionou estranhamente. Inquinado dum estigma romântico que julgo hereditário, não consigo ver na exaltação da personalidade a *bête-noire* que assusta os rapazes do nosso tempo, menos preocupados pelos problemas estéticos do que pelos problemas políticos. Assim, por exemplo, a maior parte dos meus amigos vêem, com horror, em Rousseau o pai de todos os êrros do século XIX. Eu devo confessar a V. Ex.as, tìmidamente, que, apesar das restricções que sou obrigado a fazer, é certo, guardo uma grande ternura pelo autor da *Nova Heloisa.* Gosto de Rousseau. ¿Condenar em bloco o individualismo, como o fermento desorganizador da sociedade e da vida, seria renegar, com todo o movimento romantico, não é verdade? o próprio cristianismo. Por isso pensei em tirar das escrituras, como texto para esta pequena prègação estética, as palavras do Evangelho de S. Lucas: «O reino de Deus está dentro de vós, diz o Senhor». Beethoven marca um dos mais belos momentos de exaltação individualista. Era o tempo em que as radiações mais ultra-violeta das almas atravessavam a inspiração de um Schiller e em que um Kant descobria no *eu* o único mundo real». *Beethoven,* conferência publicada na *Revista dos Estudantes da Universidade do Pôrto* — 1916.

o Génio da *Nona* trazia consigo uma medalha com o retrato do escritor das *Confessions*. Também Êle conheceu os poemas de Klopstok e a obra de Herder, musicando poesias suas, como *Die laute Klage;* viveu com intensidade as ideias que inebriavam os poetas renanos, de moralidade, de humanidade, de liberdade, dos direitos do homem, estando a Sinfonia com Córos absolutamente dentro do ideal herderiano — a humanidade é a verdadeira patria — e não no espírito da *Deutschleit* que surge mais tarde.

A Beethoven repugnava intitular-se *compositor* e a palavra *komponiren* era-lhe conseqüentemente antipática, *contrariava a sua natureza. «Dichten in Tönen»*, tal é a expressão mais justa para aplicar à sua criação artística. Beethoven não é pois um compositor mas um *Tondichter*, o *Poeta-músico*. Esta adopção predilecta que Êle faz da palavra *Dichter* é mais um motivo para eu o aproximar dos *Stürmer*, para quem o *Poeta* era o ser excepcional criado por Deus. Quanto ao primado da *Poesia*, nós sabemos que Kant a colocava na mais elevada categoria de todas as artes. Relativamente à fusão da *Poesia* e da *Música* recordemos que Lessing considerava as duas artes como manifestação de uma só e mesma arte, a *Poesia*, «origem directa de quási toda a criação artística», ou mais ainda «alma mater de toda a arte criadora, seja qual fôr a forma que revista».

O facto de eu considerar Beethoven o primeiro romântico tem dois sentidos: no domínio da música é Êle o que primeiro aparece como romântico, no domínio da Arte em geral, Beethoven, deu *como nenhum outro artista* a realização da ansiedade romântica, porque não se refugiou nos domínios da fantasia e do fantástico mas ofereceu-nos a sua experiência psíquica—*seeliches Erleben. (*)*

(*) Karl Storck — ob. cit.

Destacâmo-lo dos *Stürmer,* embora o integremos no seu movimento. Schiller e Goethe não estão relativamente a Beethoven num plano igual. O génio do Fausto disse d'Êle: *êste homem vê coisas que nós ainda não avistamos!*

Como Bekker é justo no seu culto quando escreve:

> «*Wo hätte er, der auf einsamer Höhe Thronende, den Musiker finden sollen, der ihm die Hand reichen durfte?*»

Ou então:

> «*Eine absolutistische Natur, zum Alleinherrscher geboren, duldete er keinen Gott neben sich*».

Tal a supremacia do seu Génio!

Não o confundamos com os exaltados da *Tempestade e do Assalto* que nos interessam acima de tudo pelas ideias estéticas defendidas ardorosamente, ideias que Êle consumou numa Obra, ia a dizer inacessível aos seus contemporâneos, pois poucos a atingiram. Klinger em 1785 falava nas produções literárias tidas como selvagens e que invadiram principalmente o teatro, defendendo-as no entanto como formas preparatórias de obras definitivas: nada amadurece sem fermentação.

Brentano, — pai de Bettina «a que tomou lições com Beethoven para poder musicar o Fausto» — reconhecia os excessos da corrente porque confessou: nós alimentamos apenas a nossa imaginação e esta devora-nos agora!

Porém Beethoven não foi tragado por ela: na sua Arte, que nasce do coração e se dirige ao coração, não há desequilíbrios de forma, não se encontram desvarios nem convulsões. Para melhor definir o Génio direi outra vez que *Êle é o mais clássico de todos os românticos.*

A escrever tem a exaltação dos românticos, tem o seu estilo e as suas preferências: basta lembrar o *Testamento de Heiligenstadt* e aproximá-lo das páginas do *Werther,* citar as suas predilecções literárias, as suas atitudes, o seu *titanismo.*

¿Não diz Romain Rolland que a vida de Beethoven é igual a um dia de tempestade? ¿Sem querer diminuí-lo não podemos dizer que Êle próprio é como os personagens do drama de Klinger acossados pela tempestade e impelidos pela paixão?

Êle fez triunfar o sentimento e as suas emoções não são escravas da razão. Direi com Ortega e Gasset: «abertas as poternas da prisão onde estavam aferrolhados e em escravidão os sentimentos, êstes saltam sôbre a existência como sôbre uma presa, derretem com o seu fogo a vida congelada e incendeiam tudo». Ora para mim foi Beethoven que abriu de par em par essas poternas!

Zelter confessava a Goethe que admirava o *Tondichter* com temor. E era a sua fôrça, a personalidade que impressionavam mais do que a sua Arte que não podia medir-se pelo *conhecido* até Êle. O capelão Junker em 1791 *pressentiu* Beethoven quando o ouviu tocar. Salieri manifestou as suas impressões neste alemão pouco clássico e de uma maneira pitoresca: «Beethoven ist ein miracoloso compositore. Er spassier auf die Scala in 1., 2., 3 und 4. Stock, dann spassieren er auf die Boden und springen durch Fenster von Boden erunter. Ich bregreife nit diese maniera». Esta ascensão prodigiosa surpreende, inquieta e fascina. Viena estranhou o Artista que em vez de seguir a escola dos seus *virtuosi,* galante, amaneirada e frívola — *liebenswürdiges Getändel* — impõe que respeitem a sua técnica, cheia de uma energia nova que já não podia manifestar-se no piano que muitas vezes fechou irritado pela insuficiência que lhe encontrava de não corresponder ao seu impulso criador. E contudo a música de piano «é a terra-mater da arte de Beethoven». Segundo aqueles que o ouviram, as cordas

saltavam ao soar e dir-se-ia que o instrumento iria quebrar-se nas mãos dêste demoníaco músico! Ao supremo confidente não podia exigir mais o Artista que queria fazer dele não, como até ali, um motivo para a exigência dos olhos, para a virtuosidade — *Gelegenheits litteratur* — mas um meio de comunicar e revelar a sua alma — *Organ der Mitteilung* —.

Mas as concepções dêste Criador não estavam ao nível da época. No momento culminante da sua Obra, da sua acção, triunfava Rossini. A atitude de Stadler, um venerando padre, que não faltando nunca às audições do quarteto Schupanzigh se levantava e saía da sala quando começava a executar-se um trecho de Beethoven, não era, certamente, um caso isolado. Ou então Kreutzer que declarou *ultrajosamente ininteligível* a sonata que Êle lhe dedicou, (*) isto, afinal, de harmonia com a opinião dos grandes críticos alemães que condenaram nesta obra prima a estranheza das variações, o seu final, mais do que bizarro, *grotesco!*

Uns meses depois de Beethoven ter morrido, a 20 de dezembro de 1827, Ernest Woldemar, um obscuro amador, escreveu na publicação musical *Caecilia* as suas impressões: — Beethoven produzira obras que farão sobreviver o seu nome, que deleitam o ouvido, o coração e a imaginação; todavia êste mestre de génio, o mais original de todos, depois de Haydn e Mozart, escreveu mais tarde obras de importância diversa perante as quais um homem de bom senso, são de ouvido e de imaginação equilibrada, não pode deixar de abanar a cabeça;

(*) Ries, discípulo de Beethoven, diz que esta Sonata foi originàriamente escrita para Jorge Augusto Polgreen Bridgetower, executante da orquestra Salomon, de Londres, conhecido pela alcunha de *príncipe abissínio*, e de origem africano-germano-polaca. Diz-se que êste mestiço excitara o riso de Boethoven quando no 9.º compasso do Presto introduzira uma cadência à sua maneira, anulando então o seu autor a dedicatória a favor de Kreutzer.

a nação alemã arrisca-se a perder a bela glória nos domínios da harmonia e da melodia, quando um ser de uma tam rica imaginação se perde em especulações sombrias, vazias, sêcas, desprovidas de lógica e de gôsto, quando põe em risco a mais bela das artes, a música... Beethoven nas últimas composições não teve na menor conta o preceito de Horácio que vale para todas as belas-artes. «Sit, quodvis, simplex duntaxat et unum»; por fim, diz falar em nome da justiça para dizer bem alto que tais desastrosas *rêveries* chocadas por esta notável inteligência pouco antes da sua morte não só não apresentam nenhum sinal de gôsto como parecem até sair de um asilo de doidos!! — Não ficou sem resposta: o jovem organista Carlos Fernando Becker escreveu uma carta de Leipzig, em abril de 1822, a defender Beethoven, mas de um modo que mostra bem como a sua Obra era então para muitos uma Arte cujo significado só os vindouros compreenderiam. Senão veja-se: — sabe-se que Beethoven escreveu cento e trinta e tantas obras; ¿e é justo acusá-lo pelas três obras de seus últimos anos? ¿São elas na verdade boas para um asilo de alienados? Mas partindo do princípio que o sejam (o que nunca se dará) elas caírão bem depressa no domínio do esquecimento... Beethoven abriu um caminho novo... Mas os discípulos estão ainda longe, porque o caminho é novo... e é por isto que *as suas últimas composições ficam para nós um mistério*. Quando vier o tempo em que se compreenderá a 9.ª Sinfonia com o à vontade com que compreendemos à 1.ª, então tudo o que hoje nos parece aí obscuro terá, certamente, desaparecido e não menos certamente surgírá o herói musical em avanço sôbre a sua época. —

E contudo não pode dizer-se de Beethoven o que se diz de certos compositores contemporâneos, desenraizados e independentes em relação ao século passado, cortando em absoluto com êle, numa independência que vai por vezes até ao anárquico, à absoluta ilógica... às mais violentas *contracções*.

Êle não rompe com o passado, com os seus processos que chama a si para lhes transfundir todo o seu ser. Senão veja-se uma sonata, uma sinfonia, um dos seus quartetos onde podemos encontrar sempre «*a vitória da tonalidade*». A sua sintaxe não é revolucionária; os sons é que se revestem de uma dignidade e de uma profundeza novas. A fuga serve-lhe como meio de expressão, não de simples elaboração. As dissonâncias, os retardos, as *appogiaturas* ou qualquer das figuras de ornamento são cheias de intenção expressiva. Nos seus grupetos há aquela ansiedade romântica que atingiu o seu máximo de beleza dramática no *Tristão e Isolda,* no prelúdio e morte.

Beethoven parte do tom inicial, modula, divaga mas regressa e converge ao ponto inicial: tónica e dominante, dominante e tónica. Pode ascender ao máximo da paixão, do sofrimento, do estro triunfal, da concentração mais metafísica que o princípio da tonalidade é obstinadamente mantido com o maior eqüilibrio de forma. Com meios simples, já conhecidos, já trabalhados Êle foi diferente, incomparável, audacioso e eterno! Êste príncipio da tonalidade «um espaço sensível» não deteve o sentimento: disse tudo o queria dizer, o que meditava o seu cérebro de *Pensieroso*. Só assim compreendemos que Êle excitasse a admiração de românticos como Ernest T. Hoffmann, idólatra de Mozart e músico também:

> «*Beethovens Musik bewegt die Hebel der Furcht des Schauers, des Entsetzens, des Schmertzes, und erweckt eben jene unendliche Sehnsucht, welche das Wesen der Romantik ist. Er ist daher ein rein romantischer Komponist* . . . . . .»

Sim, a música de Beethoven move as alavancas do medo, do terror, do espanto, da dor, e desperta simultâneamente aquela ânsia infinita, aquela insaciável aspiração que é a essência do

romantismo. Hoffmann (1776-1822) foi dêsses eleitos que *perceberam* Beethoven — *die im Feuer arbeitende Phantaisie.* Êste escritor poz em confronto a ponderação — *Besonnenheit* — de Haydn e Mozart e a exaltação de sentimento — *Klimax* — de Beethoven. Haydn, com as suas sinfonias, leva-nos a ilimitados bosques verdejantes, evoca-nos criaturas felizes, a mocidade risonha; Mozart conduz-nos às profundidades do reino espiritual e o medo circunda-nos mas sem martírio, é mais um pressentimento de infinito, mas Beethoven oprime e angustia, põe-nos a alma em transe — *entzückte Seele. (*)*

Robert de la Sizeranne disse que a escultura antiga tinha por objectivo o combate, o repouso e o jogo, enquanto que a escultura moderna adoptava como tema a dor, o pensamento e o sonho. Ora foi Miguel Ângelo quem introduziu na escultura êste sentido: assim o *Escravo agonizante,* a *Noite* e a *Piedade;* à pintura deu o sentido das grandes lutas do pensamento, lutas cósmicas e lutas humanas: na *Sixtina,* as musculaturas poderosas e os movimentos impetuosos não significam, como entre os atletas antigos, combates materiais mas lutas morais. A Arte de Miguel Ângelo é pois a *Arte do Eterno Masculino.*

Pode dizer-se isto de Beethoven mas acrescentando que a Obra superou a de Miguel Ângelo no seu universalismo.

O *Tondichter* já falou! Concentramo-nos a ouvi-lo: dentro de nós podemos ter não a sua presença espectral mas Êle mesmo, o super-homem senhor daquela fôrça cósmica interior que segundo Spinoza une o homem e o mundo e que se distingue de tudo o que é puramente humano, o pensamento que se eleva acima das coisas sensíveis que nos rodeiam. Penetremos no seu mundo, na catedral que é a sua alma. Recordemos o

(*) E. T. A. Hoffmann — *Musikalische Novellen und Aufsätze — Beethovens Instrumentalmusik* — Insel Bücherei.

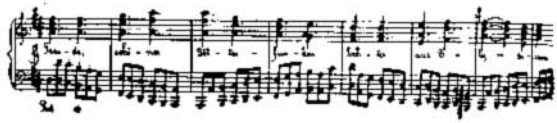
Herói à Carlyle, o Herói que viveu na esfera interior, no verdadeiro, no divino, no eterno que sempre existem despercebidos para a maioria sob o temporário, sob o trivial.



S. FRANCISCO DE ASSIS

(Do livro *Der Hleilige Franz von Assisi* de Hleinrich Federer e Fritz Kunz)

Êle cantou o *Sursum Corda!* S. Francisco de Assis quási ceguinho ditou o Hino ao Sol, Beethoven, completamente surdo entoou os seus supremos cânticos à Alegria e a Deus.



Marco Aurélio diria se tivesse conhecido o Músico-Poeta: Êle como que viveu sôbre uma montanha!

Prostai-vos milhões de seres. Procurai Beethoven no reino das estrêlas. Em nome d'Êle que foi messiânico e imenso entoai



NOTA

Gedenkblatt für Lilienthal. — Não podia escolher melhor desenho do que o de Bruno Héroux (Leipzig, 1868) para ilustrar a capa dêste livro dedicado a Beethoven cuja Arte nos leva para um mundo transcendente!!

Êste livro resultou da conferência dedicada a Beethoven na noite de 27 de Junho de 1927, em que os estudantes da Faculdade de Letras do Pôrto comemoraram o centenário da sua morte. As ideias que nele se encontram, assim como uma grande parte do texto, que não foi proferido na integra pela sua extensão, estavam contidas nessa conferência, que eu então intitulei *Beethoven e o Romantismo*, e que constituiu a primeira parte do seguinte programa:

II PARTE

I — BEETHOVEN — Sonata em dó menor, op. 111

1 — Maestoso (Introdução) — Allegro con brio ed appassionato.
2 — Arietta: Adagio molto semplice e cantabile (com 5 variações).

pelo Ex.mo Snr. Luiz Costa.

II — A MÚSICA — Versos de Correia de Oliveira (do **Elogio dos Sentidos**)

pela Ex.ma Snr.ª D. Arminda Fortes (da Faculdade de Letras).

III — BEETHOVEN — Adelaide

canto pela Ex.ma Snr.ª D. Ophelia Diogo, com acompanhamento ao piano pela Ex.ma Snr.ª D. Leonilda Moreira de Sá e Costa.