

# E. T. A. HOFFMANN E A MÚSICA INSTRUMENTAL DE BEETHOVEN

## Apresentação

O jogo entre criação e crítica, especialmente quando coincidentes na mesma pessoa, poucas vezes foi tão fecundo quanto nos diversos romantismos. Tal ambivalência não se resume, é claro, em um experimentalismo de gênero literário, embora possa ter colaborado para a consolidação de uma modalidade de texto em que não há uma fronteira clara, ou melhor, não interessa havê-la. Nisso, entre tantos outros, E. T. A. Hoffmann foi mestre. Talvez estejamos falando de um espírito afim ao que encontramos sintetizado em um título de outra inclassificável alma romântica, Charles Nodier: *Mélanges de littérature et critique* (título depois retomado por Alfred Musset). Por isso achamos por bem, um tanto esquizofrenicamente (e hoffmanianamente) – o que não deixa, nesse caso, de fazer lá certo sentido –, apresentar o texto ora sob um aspecto, ora sob outro.

O fato é que, considerado a partir desses dois (ou mais) pontos de vista, pode-se dizer sem temor que “A música instrumental de Beethoven” é um texto seminal. Ele é fruto do retrabalho, em registro intermédio entre o literário e o crítico, de escritos anteriores, mais precisamente de duas resenhas de Hoffmann a obras de Beethoven. Excertos significativos da crítica (de 1810) à *Quinta Sinfonia* foram misturados à resenha (de 1813) a outra peça beethoveniana, os Trios op. 70, dos quais o primeiro ostenta alcunha *Geistertrio* (“trio espiritual”). O novo texto que daí nasceu, agora batizado “A música instrumental de Beethoven”, destinava-se a integrar uma obra assim por dizer narrativa de Hoffmann, constando na seção, intitulada *Kreisleriana*, que abre (excluídos os prefácios) seu primeiro livro publicado.<sup>1</sup>

Alguns anos antes, Hoffmann passava maus bocados na pequena cidade bávara de Bamberg. O escasso salário como compositor e regente teatral (função exer-

<sup>1</sup> Entre a publicação das resenhas propriamente ditas e a da versão que consta do livro *Fantasiestücke* [...], a “recostura” foi primeiro editada noutro periódico de Leipzig, *Zeitung für die elegante Welt*, em 1813 (números 245 a 247).

cida instavelmente em concomitância a outras responsabilidades na casa, como cenografia etc.), mesmo somado às aulas particulares de música, decididamente não anunciava o melhor dos futuros para ele e para sua esposa. Enfim, o diretor que assumira o teatro, Heinrich Cuno, declara sua insolvência em 1809. Hoffmann decide escrever a Friedrich Rochlitz, editor do então mais importante periódico musical, *Allgemeine musikalische Zeitung*, de Leipzig, pleiteando tornar-se seu colaborador. Seu pedido é redigido com maestria e surtirá uma resposta à altura. O editor prontamente lhe remete a partitura da *Sinfonia em Dó menor*, op. 67 de Beethoven, encomendando-lhe uma resenha, e ainda um texto ficcional que desenvolvesse a personagem de um músico. Pede-se-lhe que escreva “como escrevera a sua carta”. Dez dias depois, Hoffmann mostra seu serviço.<sup>2</sup>

Em 1810, a revista semanal publica a tal resenha – não assinada, como era a prática do periódico – da mais célebre das sinfonias de Beethoven, dividida entre os números 40 e 41, respectivamente de 4 e 11 de julho. A repercussão foi enorme. Há quem afirme que ali nascia a crítica musical moderna.

Suas consequências, por sinal, se estendem à biografia daquele que, por amor a Mozart, adotara o nome artístico Amadeus no lugar de seu último prenome, Wilhelm. Pois a colaboração com a AMZ será decisiva para um novo curso em sua carreira, a partir de agora eminentemente literária. Como dissemos, seu primeiro livro publicado, *Fantasiestücke in Callots Manier* [*Peças de fantasia à maneira de Callot*], de 1814, retoma na seção *Kreisleriana* a personagem criada para a *Allgemeine musikalische Zeitung*: o músico Johannes Kreisler. (Tal personagem teria sido parcialmente inspirada no *Enraged musician* da notória caricatura de William Hogarth, cujo nome figurava no título provisório da coletânea, tendo sido substituído, num segundo momento, pelo do francês Jacques Callot.) Esse é o momento a partir do qual Hoffmann passaria a ser mais conhecido como escritor do que como músico, artista gráfico ou jurista, atividades às quais também se dedicava.

Se a resenha à *Quinta Sinfonia*, em sua versão original de 1810, é um texto tão importante, por que não publicá-la ela mesma, e sim uma sua reelaboração abreviada? Nossa opção justifica-se, primeiramente, por ser esta uma revista de estudos literários (a análise musical de Hoffmann soará árida ao leitor não especializado); em seguida, pelo fato de essa nova redação – por meio da junção com outra resenha beethoveniana, mas principalmente pelas modificações estilísticas, pela supressão e pelo acréscimo – ganhar um matiz inteiramente novo no contexto da *Kreisleriana*. Notadamente, Hoffmann abre mão do elemento analítico duro, adapta seu argumento a outro público, e com isso ganham relevo os aspectos crítico e estético. Também sobressai a articulação *entre* as artes: seja pela formulação de suas especificidades, seja – dada a intrínseca mistura dos registros – por sua associação.

<sup>2</sup> Julius Eduard Hitzig, *Aus Hoffmann's Leben und Nachlaß*, 3. ed., Stuttgart, Brodhag, 1839, v. 2, p. 3-14; F. Rochlitz: obituário de Hoffmann publicado no *Allgemeine musikalische Zeitung*, ano 1822, n. 41 (9 de outubro), em especial cols. 665-666; Georg Ellinger, *E. T. A. Hoffmann: Sein Leben und seine Werke*, Hamburgo, Leipzig, Voss, 1894.

Entretanto, a título de contraponto, publicamos em apêndice também um pequeno trecho da resenha original à *Quinta Sinfonia*. O cotejo entre os dois textos é bastante sugestivo. Indicaremos, em notas às traduções, uma ou outra variante mais significativa entre as duas redações; não caberia aqui uma edição crítica. Quem sabe esses apontamentos, acrescidos do excerto da resenha à sinfonia, bastem para o leitor vislumbrar minimamente as diferenças de acento e de perspectiva. Já a frase inicial da resenha, suprimida na versão “ficcionalizada” da *Kreisleriana*, é quase uma profissão de fé:

O Rec.[ensor] tem diante de si uma das obras mais importantes do mestre, o qual, hoje, ninguém se atreverá a objetar pertencer ao primeiro escalão dos compositores instrumentais; [o Recensor] encontra-se imbuído pela matéria de que deve falar, e ninguém o censurará se ele, ultrapassando as fronteiras convencionais dos juízos, se esforçar por colocar em palavras tudo aquilo que tal composição provocou em seu mais profundo âmagô.<sup>3</sup>

Passemos às nossas apresentações.

## I) A música escava o céu

MARTA KAWANO

Boto no pickup o teu mar de música,  
nele me afogo acima das estrelas.

Carlos Drummond de Andrade “Beethoven”

### “A música instrumental de Beethoven” na *Kreisleriana* de E. T. A. Hoffmann

“A música instrumental de Beethoven” é um texto de crítica musical inserido numa obra de criação. Trata-se na verdade de uma síntese de duas resenhas sobre Beethoven publicadas anteriormente no periódico *Allgemeine musicalische Zeitung*. Uma das mudanças mais significativas dessa síntese talvez seja a inclusão de trechos nos quais Johannes Kreisler, personagem hoffmaniana, fala na primeira pessoa: de modo que as considerações sobre a música de Beethoven, publicadas sem assinatura no periódico, são agora proferidas pela voz fictícia de Kreisler.

Mas Johannes Kreisler não ganha vida para figurar em *Kreisleriana*. O nascimento da personagem se deu alguns anos antes (1810) no próprio *Allgemeine musicalische Zeitung*, onde foi publicado (também sem assinatura) “Os sofrimentos musicais do mestre-de-capela Johannes Kreisler” [*Johannes Kreisler, des Kapellmeister, musicalischen Leiden*]. Ocorre que, em 1814-1815, esse texto será incluído na

<sup>3</sup> AMZ, ano 1810 n. 40, cols. 630-631. Grifo do autor.

abertura de *Kreisleriana*,<sup>4</sup> anunciando muito do que o leitor irá encontrar pela frente na leitura do ciclo: a alternância de estados de ânimo de Johannes Kreisler, que passa rapidamente da melancolia ao riso, da ironia aos mais desbragados entusiasmos musicais.

Kreisler estreia, como personagem, numa revista, para ser depois o “centro organizador” de *Kreisleriana* e, anos mais tarde, ter a sua “autobiografia” desenhada com todas as letras, formas, cores e sons em *O Gato Murr*. Seria esta última obra a grande inspiração de Robert Schumann na composição do ciclo para piano intitulado *Kreisleriana*. E é bem possível que Schumann tenha transmitido a seu discípulo Johannes Brahms o entusiasmo por Hoffmann e, particularmente, pela figura excêntrica, alucinada e apaixonada de Kreisler, cujo nome seria a inspiração para o pseudônimo escolhido por Brahms para assinar obras de juventude: Kreisler Jr. Ocorre em todo esse circuito de leituras e releituras um diálogo interessante, muito vivo e concreto, entre as artes. Hoffmann – que era também compositor – escreve, na condição de crítico e ficcionista, sobre música e músicos, e faz isso também pela voz inventada de um músico (Kreisler) que, para dar vazão aos seus sofrimentos e entusiasmos musicais, adquiriu o costume de transcrevê-los, em palavras, no verso das partituras... Se a música e os músicos são o ponto de partida e o tema de textos literários e críticos de Hoffmann, esses, por sua vez, servirão de inspiração para compositores que realizam então o caminho de volta: da literatura e da crítica para a composição musical.

É possível, como sugerimos acima, que em “A música instrumental de Beethoven”, Hoffmann tenha emprestado a sua voz (originalmente, em AMZ, a voz do “resenhista”) a Kreisler como forma de harmonizar esse texto crítico com o contexto ficcional, ou seja, procurando alinhar uma unidade do livro que fosse ditada pela alternância dos estados de ânimo da figura central de Kreisler.

Mas isso seria dizer muito pouco, pois, por um lado, é muito significativa a ficcionalização de um texto crítico e, por outro, a questão da unidade de *Kreisleriana* já deu muito o que pensar. Há quem tenha percebido na obra uma unidade musical (ligada às *Variações Goldberg* de Bach), mas pode-se também apontar para uma unidade de tese, uma unidade quanto às posições sobre a música, uma unidade, em suma, mais profunda, que diz respeito à defesa da música romântica (tal como a entende Hoffmann), ao ataque ao filisteísmo e à música mecanizada, vista como mero passatempo.

Para tentarmos compreender o lugar ocupado por esse texto sobre a música instrumental de Beethoven no conjunto da *Kreisleriana*, podemos nos deixar levar por um movimento circular cujo sentido esperamos elucidar à medida que o percorremos: a unidade da *Kreisleriana* tem de ser pensada em função de formulações presentes ao longo de todo o livro (e, abrindo o compasso, de toda a obra) nas quais Hoffmann discute o sentido de unidade que se busca para a música, mas também para as artes plásticas, para a dramaturgia e para a literatura. A questão é

<sup>4</sup> *Kreisleriana* é composta de duas partes e este texto figura na abertura da Parte I. E. T. A. Hoffmann, *Kreisleriana*, Stuttgart, Reclam, 2000.

ampla, e o texto sobre “A música instrumental de Beethoven” é um dos tempos fortes de sua formulação na obra de Hoffmann.

Antes, porém de contemplarmos as reflexões de Hoffmann suscitadas pela música de Beethoven, convém considerarmos o prefácio *Fantasiestücke in Callot's Manier* [Peças de fantasia à maneira de Callot]. Isso significa realizar a abertura do compasso de que falamos acima, pois a *Kreisleriana* foi publicada pela primeira vez como parte do todo maior que é *Fantasiestücke*, o que nos leva a pensar que o prefácio a esse texto diz respeito também a *Kreisleriana* e às reflexões contidas em “Música instrumental de Beethoven”.

No início de *Peças de fantasia à maneira de Callot*, Hoffmann reflete sobre a obra deste gravurista francês e sobre o que ela lhe ensinou, orientando seu leitor a considerar o vasto conjunto das criações literárias que se segue à luz dessa lição. Na verdade, ele extrai diferentes ensinamentos da obra de Jacques Callot, e podemos nos concentrar naquele que diz respeito à nova forma de unidade concebida e posta em prática pelo gravurista francês.

Segundo Hoffmann, a verdadeira compreensão da obra do artista francês exigiria algo mais do que o que fariam os “juizes de arte intransigentes” [*schwierige Kunstrichter*] que nela poderiam criticar a falta de um domínio adequado dos agrupamentos. Callot, cuja arte, para Hoffmann, *vai além das fronteiras da pintura*, teria conseguido como nenhum mestre *reunir* os elementos mais heterogêneos, e de tal modo que, em suas composições, eles permanecem com tais, mas ao mesmo tempo se ligam uns aos outros compondo unidades cujo sentido oculto poderia ser captado por “observador profundo e arguto” [*tief eindringenden Beschauer*], capaz de ir além do aparente absurdo de suas criações. Esses observadores se contrapõem aos “juizes de arte intransigentes” que faziam ressalvas à capacidade de Callot de criar agrupamentos.

Callot é então o patrono escolhido por Hoffmann logo no início de *Fantasiestücke*: pela capacidade de construir novas formas de unidade (não apenas aparentes e pautadas por modelos) e pela integridade da visão interior, que é o fundo dessas unidades.

Seria então à maneira de Callot que Hoffmann iria escrever o texto que, em *Kreisleriana*, vem logo depois de “A música instrumental de Beethoven”: “Pensamentos muitíssimo dispersos” [*Höchst zerstreute Gedanken*].

Como outros do ciclo, esse texto havia sido publicado anteriormente, no *Zeitung für die elegante Welt* (1814), com a assinatura de Johannes Kreisler. O texto que, como o título indica, tem uma forma rapsódica, começa com a explicação da sua própria gênese: quando criança, Kreisler adquiriu o hábito de anotar todos os pensamentos que lhe ocorriam ao ler um livro, ouvir uma peça musical ou contemplar um quadro. Essas anotações foram então reunidas num caderninho ao qual ele deu o título de “Pensamentos dispersos” [*Zerstreute Gedanken*]. Nessa atividade lúdica do menino Kreisler, encontramos a explicação para uma série de considerações soltas que lemos a seguir (algumas das quais se tornaram bastante conhecidas, como veremos adiante), e encontramos também a singela origem da prática de Kreisler-Hoffmann como crítico.

Mas nessa origem percebe-se ainda a preocupação com questão da unidade, do método, se se quiser, ou de um princípio. O fato é que o primo do Kreisler menino teria acrescentado ao título do caderninho a palavra ‘*höchst*’ [muitíssimo], de modo que ele passaria agora a conter “Pensamentos muitíssimo dispersos”. A princípio ofendido, Kreisler é levado, ao reler suas anotações, a concordar com o caráter *muitíssimo* disperso de vários dos pensamentos, o que o faz jogar o caderninho ao fogo prometendo a si mesmo que, dali em diante, só escreveria aquilo que fosse antes muito bem *digerido e assimilado interiormente*. Divagações, portanto, mas divagações que devem ter ordem e método. Mais do que isso, o que se busca de uma unidade que seria dada pelo espírito e a afirmação da importância da integridade de uma visão interior prévia à exteriorização por escrito dos *pensamentos*. Essa integridade será alçada à condição de princípio fundamental da criação literária em *Serapionsbrüder* [Os irmãos de Serapião] – o chamado *princípio serapiôntico*.<sup>5</sup>

Houve quem visse essas indagações a respeito do pensamentos *dispersos* ou *muitíssimo dispersos* como uma *mise en abyme* da questão da unidade da própria *Kreisleriana*, que se equilibraria entre a aparente falta de unidade e a recusa da unidade superficial, rígida e mecânica. Tal obra exigiria também um leitor com a capacidade de vislumbrar uma unidade mais funda e olhar para além da superfície das páginas mal-costuradas, ou, como está dito metaforicamente em “Sofrimentos musicais do mestre-de-capela Johannes Kreisler”, um leitor que “guiado pela palavra latina *verte*, escrita em maiúsculas”, tenha a disposição de virar as páginas da partitura das *Variações Goldberg* de Bach em cujo *verso* Kreisler narrou seus sofrimentos, alegrias e pensamentos musicais.

Em suma, um leitor análogo ao ouvinte exigido, segundo Hoffmann, pela música instrumental de Beethoven. A obra desse compositor realizaria uma verdadeira guinada na compreensão e na composição da música instrumental, e tornaria evidente a necessidade de mudanças no modo de se ouvir música, no modo de executar as peças e no modo de se falar sobre música; noutras palavras, ela parece exigir algo de novo do público (ou dos ouvintes em geral), dos instrumentistas e do crítico.

Vimos que, em “Pensamentos muitíssimo dispersos”, Kreisler coloca para os próprios escritos o princípio da assimilação interior. É o que ocorrerá na formulação do chamado princípio serapiôntico: a integridade da visão interior é condição necessária e porto seguro para a criação literária. Um princípio análogo, agora no domínio da música, é o que Hoffmann encontra, abundante e poderoso, nas composições instrumentais de Beethoven (assim como nas de Haydn e Mozart): o prin-

<sup>5</sup> *Serapionsbrüder* [Os irmãos de Serapião] é uma obra na qual há uma moldura narrativa, que consiste numa série de conversas sobre literatura e arte entre amigos reunidos numa taverna em Berlim. Essas conversas são entremeadas por narrativas (que constituem propriamente os contos, muitos deles publicados, desde o século XIX, isoladamente, ou seja, separados das conversas nas quais sua fatura e seu sentido são discutidos). É numa dessas conversas, logo no início do livro, que os membros da “confraria”, sob a inspiração de um eremita chamado Serapião, chegam ao *princípio serapiôntico*, que deveria orientar a criação das narrativas “contadas” por cada um deles aos outros.

cípio, ou a *razão* da unidade profunda que se encontra na obra desses compositores é “a apreensão interior da essência peculiar da música”. Mas Beethoven seria o compositor romântico puro, por despertar o anseio do infinito que, aos olhos de Hoffmann, é a essência do romantismo. Ora, isso é o que Hoffmann vê em Beethoven, e por isso ele seria um compositor romântico, o maior deles, e aquele cuja obra permite compreender por que a música é a arte puramente romântica.

Mas isso, que é o princípio profundo e espiritual da unidade de sua música, não pode ser percebido por ouvidos embotados, por juízos rígidos, ou por uma crítica prescritiva, superficial e mecânica. O fato é que a interpretação hoffmanniana da obra de Beethoven exige que se faça também uma *crítica da crítica*. Os críticos-juízes parecem incapazes de captar – ou *apreender* – o sentido mais profundo de sua obra, ou o que ela teria de inaudito. Em suma, para se chegar à compreensão da nova forma de unidade das composições de Beethoven (uma unidade mais profunda e que poderia ser captada apenas pelo espírito), é preciso em primeiro lugar apontar a estreiteza de visão, ou embotamento dos ouvidos e do entendimento daqueles que não veem unidade alguma em suas composições: “Mas e se for apenas a fraca perspicácia de vocês a evadir a profunda coesão interna de cada composição de Beethoven? Se somente a vocês se deve o fato de não entenderem a língua do mestre, compreensível para os iniciados, e de as portas do sacrossanto permanecerem fechadas para vocês?”. Assim como alguns críticos – juízes intransigentes – não eram capazes de apreender a unidade soberana das composições grotescas de Callot, ou outros, ainda, consideravam Shakespeare um gênio disforme...

A aproximação feita por Hoffmann entre Beethoven e Shakespeare é bastante significativa, e nos remete às famosas *Conferências sobre a arte dramática*,<sup>6</sup> nas quais August Schlegel, mediante a distinção entre unidade orgânica e unidade mecânica, desfaz a imagem clássica de Shakespeare como gênio disforme, cujas obras não obedecem estritamente à regra das três unidades da tragédia clássica e não preservam a pureza do gênero. A esses “geômetras estéticos”, apegados aos preceitos clássicos e aos modelos, incapazes de ir além da superfície de uma unidade mecânica, Hoffmann contrapõe aquela agudeza do olhar que, para além da aparente falta de coesão e unidade, é capaz de perceber a “bela árvore, as folhas, flores e frutos que vicejam a partir de um germen”. Noutras palavras, os que seriam capazes de uma incursão mais funda na obra de Shakespeare, irmãos espirituais dos *tief eindringender Beschauer* das composições de Jacques Callot... e a música de Beethoven exige um ouvinte – e um crítico – que reúna atributo semelhantes.

Em suma, a questão da unidade, e da importância da integridade da apreensão interior como fundamento dessa unidade, que já não deve ser mecânica ou apenas aparente, é retomada por Hoffmann para tratar das diferentes artes e em diferentes momentos de *Kreisleriana* (assim como de *Fantasiestücke*): as gravuras de Callot, as peças de Shakespeare, a própria *Kreisleriana*, as composições de Haydn, Mozart e Beethoven. E, como vimos, a possibilidade de se pensar novas formas de unidade,

<sup>6</sup> *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*.

de cogitar a possibilidade da forma sem rigidez, vem acompanhada de novas exigências para os críticos, que não devem ser rígidos ou “geômetras”.

Hoffmann era um mestre na aproximação entre as artes, e entre as artes e a literatura. Mas como artista que atuou também em diversos domínios (na música, no desenho, na cenografia), refletiu profundamente sobre a *peculiaridade* de cada uma delas. É o que ocorre logo no início de “A música instrumental de Beethoven”.

Ao longo de toda a *Kreisleriana* e, particularmente em “A música instrumental de Beethoven”, Hoffmann eleva a música à condição da arte mais puramente romântica, por ocupar-se apenas do infinito, por abrir ao homem um mundo inteiramente desconhecido e por encher o peito humano de um anseio infinito. Fazer com que a música *represente* sentimentos ou acontecimentos é traí-lhe a essência mais íntima, aquela que foi apreendida de forma muito *lúcida* e radical por Beethoven. A grandeza de Beethoven certamente se deve ao fato de ter chegado à essência da música, arte que é vista por Hoffmann como o sânscrito da natureza: “Música! É com um secreto arpejo e até mesmo com horror que pronuncio teu nome. Tu! Sânscrito da natureza, proferido por sons!”.<sup>7</sup>

Esse trecho é um dos “pensamentos dispersos” da seção V da primeira parte de *Kreisleriana*, que se segue a um outro “fragmento”, bastante célebre, no qual Hoffmann-Kreisler formula o princípio da sinestesia:

Não apenas no sonho, mas também no estado de delírio que precede o adormecer, especialmente depois de ouvir muita música, descubro um acordo entre cores, sons e aromas. Para mim, é como se eles fossem produzidos da mesma maneira misteriosa por raios luminosos, e dever-se-iam então se reunir num maravilhoso concerto. – O aroma dos cravos vermelho-escuros exerce sobre mim um estranho e mágico poder; sem me dar conta mergulho num estado de devaneio e então ouço, como bem ao longe, os sons, que se intensificam e de novo esvanecem, do clarone.<sup>8</sup>

Esse “fragmento”, que Baudelaire cita dizendo que “ele exprime perfeitamente” seu próprio pensamento e “que agrada a todos os que amam sinceramente a natureza”,<sup>9</sup> descreve o jogo das sinestésias apontando para a existência de uma linguagem secreta da natureza na qual a audição, e, particularmente, a música, teria um papel central, pois a *descoberta* das relações entre as sensações parece ser desencadeada pela audição da música (“especialmente depois de ouvir muita música...”). A música, que, na sequência desses pensamentos, será louvada como o sânscrito da natureza, a chave para a decifração dessa linguagem das cores, dos sons e dos aromas.

<sup>7</sup> Hoffmann, *Kreisleriana*, *op. cit.*, p. 40. A tradução dos trechos citados de “A música instrumental de Beethoven” é de autoria de Bruno Berlendis de Carvalho. As traduções de passagens citadas de outras partes de *Kreisleriana* são de autoria de Bruno Berlendis de Carvalho e Marta Kawano.

<sup>8</sup> Hoffmann, *Kreisleriana*, *op. cit.*, p. 40.

<sup>9</sup> O trecho é citado no *Salon de 1846* (“De la couleur”/ “Sobre a cor”). Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1976, p. 425-426 (Bibliothèque de la Pléiade/ edição de Claude Pichois). No trecho de Hoffmann citado em francês aparece a palavra *hautbois* (oboé) como tradução incorreta (de Loève-Weimars) do “*Bassetthorn*” (clarone) do original. O curioso é que esse erro de tradução teria feito história e estaria, como apontam alguns críticos, na origem dos perfumes “*doux comme les hautbois*” [“doces como os oboés”] do soneto “Correspondances” de *Les fleurs du mal*.

Podemos aproximar esses pensamentos de Hoffmann de outro texto de Charles Baudelaire, intitulado *Richard Wagner e o Tannhäuser em Paris*, em particular da passagem em que o poeta se propõe a realizar com palavras a “tradução inevitável” que sua imaginação fizera de um trecho da música de Wagner. Baudelaire justifica essa tradução afirmando que “seria realmente surpreendente que o som não pudesse sugerir a melodia, e que o som e a cor não pudessem dar uma ideia da melodia, e que o som e a cor fossem impróprios para traduzir ideias, pois as coisas sempre se exprimiram por uma analogia recíproca, desde o dia em que Deus proferiu o mundo como uma complexa e indivisível totalidade”, e citando duas estrofes do poema “Correspondências”. Logo a seguir ele se lança na tradução em palavras que teria feito do trecho de Wagner. Ela é altamente imagética, e pinta a experiência da audição da música wagneriana como um movimento de ascensão gradativa, de modo que o trecho pode também ser lido como uma versão em prosa do poema “*Élévation*” [Elevação] de *Les fleurs du mal*: “Senti-me liberto dos vínculos com o que é pesado [...] E então concebi plenamente a ideia de uma alma que se move num meio luminoso, de um êxtase feito de volúpia e de conhecimento, e planando bem acima do mundo natural”.<sup>10</sup>

Num aforismo dos *Journaux intimes*, Baudelaire sintetiza de forma desconcertante esta relação entre música e elevação: “A música escava o céu” [*La musique creuse le ciel*]; noutra, ainda, reafirmando a linguagem das correspondências, diz: “A música dá a ideia do espaço” [*La musique donne l’idée de l’espace*].<sup>11</sup> Essa ideia está presente numa comparação do primeiro verso do poema “La musique”, de *Les fleurs du mal*: “A música muitas vezes me toma como um mar!” [*La musique souvent me prend comme une mer!*].

Voltando à *Kreisleriana*, veremos um grande número de metáforas hoffmanianas nas quais a audição da música aparece como um movimento de ascensão, de liberação luminosa do peso da existência terrena,<sup>12</sup> como no seguinte trecho de “Ombra Adorata”:

Como a música é algo maravilhoso [...] Mas não reside ela no próprio peito do homem, e preenche seu interior com suas sagradas aparições, de tal modo que todos os seus sentidos se voltem para elas e que uma nova e radiante vida o arranque às limitações e aos tormentos opressores do que é terreno? Sim, uma força divina o invade e entregando-se, com um ânimo infantil e piedoso, a toda influência que o espírito pode ter sobre ele, é capaz de falar a língua daquele desconhecido reino dos espíritos romântico.<sup>13</sup>

<sup>10</sup> A tradução de Baudelaire é precedida, no texto, por duas outras “traduções em palavras” do mesmo trecho de *Lohengrin*: uma do próprio Wagner e outra de Liszt. [*Je me sentis délivré des liens de la pesanteur [...] Alors je conçus pleinement l’idée d’une âme se mouvant dans un milieu lumineux, d’une extase faite de volupté et de connaissance, et planant au-dessus et bien loin du monde naturel*] (Baudelaire, *Oeuvres complètes II*, op. cit., p. 784-785).

<sup>11</sup> *Journaux intimes* (Baudelaire, *Oeuvres complètes I*, op. cit., p. 653).

<sup>12</sup> Cf. Artigo de Lois Boe Hyslop: “Baudelaire’s *Élévation* and E. T. A. Hoffmann”, *The French Review*, v. XLVI, n. 5, p. 957, abril 1973, segundo o qual a leitura de Hoffmann teria um papel importante nas metáforas musicais de Baudelaire.

<sup>13</sup> *Kreisleriana* (“Ombra adorata”), op. cit., p. 14.

A visão da música como abertura para o infinito e, ao mesmo tempo, raiz da linguagem da natureza está sintetizada em “Pensamentos sobre a mais alta dignidade da música”. Essa síntese se dá num contexto irônico, pela voz caricatural dos filistinos que valorizam apenas a utilidade da música e tomam por puro delírio a ideia de que ela seria o misterioso sânscrito da natureza:

A respeito da música, esses loucos sustentam as opiniões mais incríveis; eles a denominam a mais romântica de todas as artes, por se ocupar apenas do infinito, o misterioso Sânscrito da natureza, proferido por sons, e que enche o peito humano de um anseio [*Sehnsucht*] infinito; e (dizem) que apenas nela o homem pode compreender o sagrado canto das árvores, das flores, dos animais, das estrelas e das águas!<sup>14</sup>

A música nos lança num mundo superior – esse é o sentido das numerosas metáforas que dizem a elevação, em Baudelaire e em Hoffmann; mas ela é o fundo e o fundamento de uma natureza espiritualizada e vista como linguagem. É o que está dito ainda, ao final da segunda parte de *Kreisleriana*, no “Certificado de Aprendizagem de Johannes Kreisler” [*Johannes Kreislers Lehrbrief*].

De forma mais geral, Hoffmann também parece ligar, na construção de suas metáforas, a percepção da música e a percepção espacial: “os bosques verdejantes” da música de Haydn, “as figuras que revoam através das nuvens” em Mozart e “as sombras gigantescas oscilando para cima e para baixo” de Beethoven. Assim como Baudelaire, Hoffmann parece pensar que “a música nos dá a ideia do espaço”.

Poderíamos ir longe nessa aproximação entre os dois escritores, mas o melhor é nos concentrarmos naquilo que essa aproximação permite-nos iluminar do texto de “A música instrumental e Beethoven”. Para isso nos interessa particularmente a aproximação com “Richard Wagner e o *Tannhäuser* em Paris”.

Já foi muito estudada a relação entre a doutrina das correspondências e a linguagem metafórica na poesia a partir de Baudelaire, para quem as metáforas do poeta seriam “extraídas do inesgotável fundo da analogia universal”:<sup>15</sup> daí a figuração do poeta como um decifrador e um tradutor dessa linguagem da natureza. Mas essa exploração das metáforas se dá também na escrita crítica do poeta. Ela é evidente – e explícita – em “Richard Wagner e o *Tannhäuser* em Paris”, e ocorre também, na pena de Hoffmann, em “A música instrumental de Beethoven” (além de muitos outros momentos de *Kreisleriana*).

Partindo desse segundo ponto, podemos arriscar uma resposta à questão sobre por que Hoffmann – que começara o texto sobre “A música instrumental de Beethoven” criticando o tratamento plástico da música e procurando resguardar a “essência peculiar da música” da lógica representativa e determinada – se vale, ao falar da música de Beethoven (e da de Haydn e Mozart), de uma linguagem tão marcadamente imagética? A resposta está contida na formulação da pergunta: trata-se de metáforas, e não de descrições.

<sup>14</sup> *Kreisleriana* (“Pensamentos sobre a mais alta dignidade da música”), *op. cit.*, p. 23.

<sup>15</sup> “*Refléxions sur quelques uns de mes contemporains*” (I Victor Hugo). [“*puisées dans l’inépuisable fonds de l’universelle analogie*”] (Baudelaire, *Oeuvres complètes II.*, *op. cit.*, p. 133).

Hoffmann não buscaria *representar* a música, mas explorar, na crítica musical, as potencialidades da linguagem da natureza, que teria na música sua forma mais elevada e, ao mesmo tempo, a mais fundamental. Mas no fim das contas, o que se tem é apenas uma tentativa de tradução, pois, já para o músico, qualquer “arranjo artificial de hieróglifos” [a notação musical] pode nos dar apenas uma vaga ideia daquilo que ouvimos à distância, ou presentimos pelos ouvidos...<sup>16</sup>

Que dizer então da linguagem metafórica da crítica? Essa seria, mais do que tudo, uma tentativa de dar conta da experiência da audição, mas que estaria em concordância com a linguagem da natureza em sua forma suprema (a música): “Não se trata de uma figura vazia, de uma alegoria, quando o músico diz que cores, aromas e a luz lhe aparecem como sons, e que em sua combinação ele percebe um maravilhoso concerto”.<sup>17</sup>

Deixando um pouco de lado a perspectiva histórica e a questão do “enraizamento metafísico” das metáforas, seja na crítica, seja na poesia, podemos ver as traduções metafóricas de Hoffmann como um esforço de síntese da música de Beethoven (assim como das de Haydn e Mozart), uma tentativa crítica de ir direto ao ponto, de chegar ao âmago da música instrumental do mestre. O vigor desse âmago das composições de Beethoven é o que pode fazer que o “âmago de todo ouvinte atento seja arrebatado íntima e profundamente por aquele anseio indizível e carregado de presságios”, disposição tão diversa do ânimo “infantil e terno” das composições de Haydn, e do “amor e melancolia” que “ressoam em afáveis vozes de espíritos” da música de Mozart. Noutras palavras, as de um comparatista musical: “Haydn apreende romanticamente o humano na vida humana, ele é mais comensurável, mais apreensível para um número maior de pessoas”; “Mozart ocupa-se mais do sobre-humano, do maravilhoso que habita o espírito interior”; mas “a música de Beethoven impulsiona a alavanca do medo, do pavor, do estupor e da dor, e desperta precisamente aquele anseio infinito [*unendliche Sehnsucht*] que é a essência do romantismo”.

Beethoven não deixaria por menos... e seria essa a razão pela qual seu “poderoso gênio” rechaçaria o “gosto musical vulgar”, que tentaria “em vão rebelar-se contra ele”. Ora, toda a *Kreisleriana* é composta por um contraponto entre a música romântica (elevada) e a visão filistina da música, entre o ponto de vista daquele que se vincula à linguagem mágica da natureza e o gosto vulgar. Logo no início da primeira parte, em “Os sofrimentos musicais do mestre-da-capela Johannes Kreisler”, vemos o músico desolado depois de um chá-musical filistino, e com os ouvidos machucados da música mecânica e vazia que lá “era servida” e apreciada com o “*mesmo* prazer” com que se degustavam o chá, o ponche, o vinho... Ele continua a beber o vinho (de Bourgogne) quando já está sozinho, tocando ao piano e passa a narrar, no verso das partituras, os tormentos musicais vividos no

<sup>16</sup> *Kreisleriana*. “Johannes Kreisler Lehrbrief” [“Certificado de aprendizado de Johannes Kreisler”], *op. cit.*, p. 124. No original, o verbo empregado é *erlauschen* (“*was wir erlauscht*”): escutar dissimuladamente, ouvir por acaso.

<sup>17</sup> *Idem, ibidem*, p. 123.

“tea-party” que acabara de terminar, “como um convalescente que não pode deixar de contar os sofrimentos por que passou”. Constrói-se assim uma espécie de refúgio – na escrita, na execução musical e na embriaguez – contra o achatamento produzido pelo gosto vulgar.

Esse gosto vulgar é traçado por Kreisler em todas idiossincrasias nos “Pensamentos sobre o elevado valor da música” [*Gedanken über den hohen Wert der Musik*]. Que o título não nos engane. Todo o texto se constrói por antífrase, que é o meio pelo qual se afirma que a música tem *muitas utilidades*: ela é benéfica às amizades, por permitir conversas agradáveis *durante* os concertos, favorece o trabalho... Até que, ao final, se pontifica: a música distrai os homens e, por isso, promove a felicidade familiar, supremo objetivo a ser atingido por um homem cultivado. Essa conclusão é uma forma de negar os loucos e “blasfemadores” que veem a música como uma “arte sublime e elevada”! Um pouco antes, Kreisler,<sup>18</sup> discorrendo ironicamente sobre a educação ideal, recomenda que, da dieta intelectual do jovem, sejam suprimidos todos os alimentos fantásticos e exacerbados [*übertreibenden*]: a poesia e as composições, “assim chamadas poderosas” [*sogeananter starker*], de Mozart, Beethoven etc.!

Contra a música consumida como mero entretenimento, juntamente com o chá e o ponche, contra o paladar musical que tem aversão às obras de Mozart e Beethoven (e à poesia) parece não restar outra saída senão embriagar-se (é também o que resta a Kreisler para suportar os saraus filistinos e o efeito que têm sobre seu espírito e seus ouvidos).<sup>19</sup> E contra a preceptiva filistina parece não haver outro antídoto, na crítica musical, do que uma linguagem entusiasmada.

O tom do entusiasmo é precisamente aquele que encontraremos, na *Kreisleriana*, logo após a ironia de “Pensamentos sobre o elevado valor da música”. É esse tom, em suma, que, juntamente com a linguagem metafórica (e com as muitas passagens nas quais se encontram análises da música de Beethoven), se faz ouvir em “Música instrumental de Beethoven”. Ele se explica em grande medida pelo que precede esse texto e o motiva (mais exato seria dizer – que o provoca): trata-se agora de *pensar*, de forma radical, profunda e séria (e por isso mesmo entusiasmada), o *elevado valor da música*. A música de Beethoven – por tudo o que ela significa para Hoffmann-Kreisler – coloca na mesa todas as cartas de que ele precisa para apostar alto.

<sup>18</sup> Vale lembrar que esses “Pensamentos sobre o mais elevado valor da música” haviam sido publicados na *Allgemeine Musicalische Zeitung*, com a assinatura de Johannes Kreisler, um ano e meio antes das resenhas sobre Beethoven, e que portanto, nesse caso, a ordem cronológica da primeira publicação foi obedecida na localização do texto em *Kreisleriana*.

<sup>19</sup> A embriaguez também é diretamente associada, em *Kreisleriana*, à inspiração. De todo modo, a correlação estabelecida por Kreisler entre a bebida, a audição e a composição, não é desprovida de método, como bem notou Baudelaire que, em “Du vin et du hachisch” (Baudelaire, *Oeuvres complètes I, op. cit.*, p. 378), retoma as prescrições de Hoffmann-Kreisler em “Pensamento muitíssimo dispersos”: “Abro a *Kreisleriana* do divino Hoffmann e leio uma curiosa recomendação. O músico consciencioso deve servir-se de champagne ao compor uma ópera-comica... a música heróica não pode prescindir do vinho de Bourgogne...”.

E a aposta envolve, como dissemos, novas e altas exigências para o instrumentista, para o crítico e para o público. Kreisler deixa claro que a música de Beethoven, muito mais do que destreza e virtuosismo, exige uma *apreensão interior* por parte do intérprete, que deve “penetrar profundamente em sua essência”, e ter “em plena consciência, a *ousadia*” de adentrar o círculo das aparições evocadas pelo *poderoso feiticeiro*. Quanto ao crítico, esse outro intérprete, sabemos que ele deve ser capaz de ir além da aparência na compreensão da unidade das obras de Beethoven: deve *apreendê-las* a partir em seu íntimo e realizar a uma “incurião muito funda” na obra do mestre para “revelar a *lucidez* que é inseparável do gênio”. Valeria, para a crítica musical, o que diz Novalis sobre a leitura de obras literárias: “Somente mostro que entendi um escritor quando sou capaz de agir dentro de seu espírito, quando sou capaz de, sem estreitar sua individualidade, traduzi-lo e alterá-lo multiplamente”.<sup>20</sup>

Instrumentista e crítico, ambos intérpretes, mas *cada um de seu lugar*, devem chegar a uma compreensão das composições de Beethoven, pois o compositor teria compreendido a essência peculiar da música e a razão pela qual ela é a arte verdadeiramente romântica. Ao apontar para o infinito, Beethoven sinalizaria com um outro modo de *interpretar* a música, e seria preciso saber ouvir o que *dizem* suas composições. Apenas assim se pode fazer jus à *lucidez* do mestre, apenas assim se abrirão as “portas do sacrossanto”...

*Cada um de seu lugar...* Voltemos nossa atenção para a passagem em que Kreisler fala na primeira pessoa, a passagem em que o texto deixa momentaneamente de ser uma crítica musical para se transformar numa breve narrativa em primeira pessoa do mestre-de-capela que tem o costume de sentar-se ao piano e, com o acompanhamento do vinho, escrever enquanto toca, ou tocar enquanto escreve seus pensamentos e devaneios nos versos das partituras. É nessa situação que ele aparece, bem no meio de “A música instrumental de Beethoven”.

Um pouco antes, Kreisler afirma, sobre os trios de Beethoven, que “após um pouco de estudo já poderia escutá-los soberbamente”. Curiosa a formulação – a simples audição parece requerer estudo – e ambígua também. Kreisler os escutará internamente ou os executará ao piano? Ambíguo parece ser ainda o que se segue: “e saiu-me tão bem esta noite que mesmo agora não estou disposto a abandonar as sinuosidades e os entrelaçamentos de seus trios...”. A passagem, em sua vagueza e ambiguidade, sugere algumas coisas. Em primeiro lugar, ela traz a marca do temperamento de Kreisler, instável e pouco apto ao reconhecimento dos limites. Em segundo, sugere que ele escreve sobre a música de Beethoven executando (mentalmente?) os trios, nos quais se embrenhou, “como alguém que vagueia pelos descaminhos de um parque fantástico” (“E saiu-me tão bem esta noite...”). Por fim, permite pensar que ele não estabelece distinção nítida entre as tarefas do ouvinte, do crítico e do intérprete-instrumentista, pois realiza ambas *no mesmo*

<sup>20</sup> Novalis, *Pólen*, trad. R. R. Torres Filho, São Paulo, Iluminuras, 2001 (“Pólen – Observações entremescladas”, Frag. 29), p.55.

*lugar e ao mesmo tempo*.<sup>21</sup> Sabemos que Hoffmann-Kreisler exige do instrumentista que compreenda a música, mas parece exigir também do crítico que ouça anteriormente a música sobre a qual escreve. Como quer que seja, a cena o mostra como alguém que *penetrou* profundamente na música que tenta compreender, e este aprofundamento (dito mediante a comparação com o bosque no qual se embrenha) parece ter lhe dado a chave das composições sobre as quais ele escreve nos versos de partituras. Reunidos momentaneamente na figura alucinada de Kreisler, instrumentista e crítico seriam então dois lados de uma mesma moeda, pois se irmanam na tarefa ampla e complexa da *interpretação* que exige, em ambos os casos, uma assimilação interior. Talvez nos ajudem aqui mais algumas palavras de Novalis, de quem Hoffmann e Kreisler eram leitores:<sup>22</sup> “Como pode um ser humano ter um sentido para algo, se não tem o germe dele em si? O que devo entender tem de desenvolver-se em mim organicamente [...]”.<sup>23</sup>

De forma mais ampla, a própria figura de Kreisler, com sua embriaguez, com sua loucura e sua solidão, com seu entusiasmo e seus fracassos, com seu jogo de tudo ou nada, parece representar, por si só, um incitamento aos ouvintes da música, e uma provocação ao gosto vulgar: vale lembrar que a personagem não nasce numa obra de ficção, mas na *Allgemeine musicalische Zeitung*, periódico no qual vêm a lume, em 1810, “Os sofrimentos musicais do mestre-de-capela Johannes Kreisler”. A voz de Kreisler, já conhecida do público e cuja entonação está longe de ser anódina, irá assumir, na *Kreisleriana*, a defesa militante (no contexto musical da época) da música instrumental de Beethoven. Hoffmann mira o público, os ouvintes em geral, cujas resistências devem ser amolecidas e cujos ouvidos devem ser aguçados para que seu âmagô seja arrebatado pelo anseio [*Sehnsucht*] infinito que é a marca do Romantismo, e da música de Beethoven.<sup>24</sup> E a figura tresloucada de Kreisler, antípoda do gosto filistino, quando surge inopinadamente num periódico ou no meio de uma crítica musical, talvez cumpra a função de captar a benevolência do público; além de alertar, autoironicamente, para os perigos do gosto pelo infinito...

<sup>21</sup> No limite, o leitor seria levado a imaginar que o que está lendo foi escrito enquanto o seu autor executava (mentalmente?) as peças sobre as quais escreve... A ambiguidade do texto de Hoffmann talvez se deva ao fato de que, no período em questão, não era possível ouvir música a não ser executando-a em algum instrumento. Portanto, qualquer interpretação (crítica ou pelo intérprete musical), se ocorrer fora das salas de concerto, parece exigir também a execução da peça (ainda que apenas mentalmente). Agradeço a Jorge de Almeida a observação. De maneira mais geral, Hoffmann parece de fato ligar intimamente a interpretação (musical ou crítica) à compreensão, ou à “assimilação interior” da obra.

<sup>22</sup> Na narrativa intitulada “O inimigo da música” [*Der Musikfeind*], contida na segunda parte de *Kreisleriana*, Kreisler recomenda ao protagonista a leitura das obras de Novalis.

<sup>23</sup> Novalis, *Pólen*, op. cit., p. 45. (“Folha de Fragmentos”, frag.19).

<sup>24</sup> Sobre diferentes aspectos visados por Hoffmann na defesa da música de Beethoven, e das exigências que isso colocava, a seus olhos, para a crítica musical, ver Mônica Vermes, *Crítica e criação*. Um estudo da *Kreisleriana* op. 16 de Robert Schumann, São Paulo, Ateliê, Fapesp, 2007, p. 64-65.

### Algumas indicações bibliográficas

David Charlton (org.) *E.T.A Hoffmann's musical writings*, Cambridge University Press, 1989.

E. T. A. Hoffmann, *Kreisleriana*. Stuttgart, Reclam, 2000.

Lois Boe Hyslop, “Baudelaire’s *Elévation* and E. T. A. Hoffmann”, *The French Review*, v. XLVI, n. 5, p. 957, abril 1973.

Jocelyne Kolb, “*Kreisleriana*: A la Recherche D’une Forme Perdue?”, *Monatshefte*, v. 69, n. 1, Primavera, 1977.

Peter Whyte, “Baudelaire, Hoffmann et la musique”, in Alain Montandon (org.) *E. T. A. Hoffmann et la musique*. Actes du Colloque de Clermont-Ferrand. Berna, Peter Lang, 1987.

## II) Música versus palavras

BRUNO BERLENDIS DE CARVALHO

Como dito acima, Hoffmann é também (entre os tantos papéis que se apraz em assumir) um crítico militante. Segue-se, portanto, uma apreciação de seu texto naquilo que diz respeito mais propriamente à análise e à crítica musical – diremos: à época, uma disciplina empenhada em legitimar sua emancipação, de que a argumentação hoffmaniana será peça-chave. Não é por acaso que o objeto dessa crítica seja justo *este* compositor.

Ainda hoje, passados duzentos anos de sua época, tendemos a considerar Ludwig van Beethoven sob o prisma de um estereótipo. Sua figura, fixada nos célebres retratos, ainda vive em nossa fantasia, é um personagem conhecido de todos. Basta mencioná-lo para automaticamente lembrarmos dele como a perfeita encarnação do gênio: poderoso, excêntrico, a expressão acabada do indivíduo destacado de seu meio. Esse estereótipo começou a ser construído já por seus contemporâneos.

O horizonte do texto que aqui apresentamos, porém, está muito além da personalidade revolucionária do maestro tal como foi enxergada pela sociedade europeia, seja no imaginário coletivo (uma recepção “patológica”, não especializada), seja, de outra parte, nos círculos cultivados. O que está em jogo não são apenas as leituras da obra de Beethoven (ou da música de seu tempo), mas como se articula, entre o fim do século XVIII e as primeiras décadas do seguinte, o próprio discurso sobre a música – na teoria musical, na filosofia e na literatura.

Dentre as publicações musicais especializadas naquele início de século, é difícil indicar outro veículo equiparável a *Allgemeine musikalische Zeitung*. Fundado na cidade de Leipzig em 1798 por Friedrich Rochlitz e Gottfried Christoph Härtel (da importante editora musical Breitkopf & Härtel), manteve ao longo de pelo

menos cinco décadas sua relevância no meio musical. Além de resenhas sobre composições recentes, a revista abrigava a programação musical dos principais centros europeus e notícias ligadas ao mundo da música.

Será justamente numa seção de grande destaque do periódico que E. T. A. Hoffmann fará sua estreia como crítico: a das célebres *Recensionen* da revista. É de supor que já havia algum tempo Rochlitz estivesse à procura de um resenhista compatível com a música inovadora de Beethoven.<sup>25</sup>

Como seria de esperar, o pensamento musical de E. T. A. Hoffmann foi objeto de diferentes leituras. Há certa unanimidade quanto à sua importância; mas os papéis históricos que tais ou quais estudiosos lhe atribuem varia.

Robin Wallace, embora deixe clara sua percepção do papel ímpar de Hoffmann, demonstra certa oscilação. De modo que encontramos, numa mesma obra sua, juízos aparentemente incongruentes: “longe de separar análise e interpretação, Hoffmann sintetizou esses dois elementos a tal ponto como nenhum crítico antes ou depois dele jamais foi capaz”; contra: “sob muitos aspectos ele é o menos representativo de todos os autores [leia-se: críticos contemporâneos de Beethoven] que examinaremos”.<sup>26</sup>

Na realidade, é bastante comum encontrar, em frases assim isoladas de musicólogos contemporâneos, um tipo de reconhecimento indubitável, ao passo que uma reflexão mais abrangente (encontrada nas obras desses mesmos musicólogos) já relativiza, ou melhor, contextualiza esse insuspeitado aspecto pioneiro da crítica hoffmanniana. Assim Ian Bent: “É claro que a resenha publicada em 1810 por E. T. A. Hoffmann à *Quinta Sinfonia* de Beethoven tem o estatuto de um monumento da crítica musical, inédito no seu domínio dos detalhes técnicos e notável por sua afirmação da autonomia da música instrumental e pelo conjunto de suas imagens orgânicas”.<sup>27</sup>

Também Richard Taruskin, em sua rica obra *The Oxford History of Western Music*, vê nas formulações de Hoffmann – especialmente no resenhista da *Sinfonia em Dó menor* – um momento destacado, de alguma forma inaugural da crítica musical:

Esse famoso ensaio de 1810 figura ainda hoje como um marco primitivo da análise musical, um modo então inteiramente novo de se escrever sobre música, no qual observações técnicas eram ligadas diretamente a interpretações expressivas, numa maneira que equivalia enfaticamente e reforçava positivamente as igualmente novas (e igualmente criteriosas) intenções dos compositores contemporâneos. Enquanto compositores procediam das causas aos efeitos, críticos exegéticos como Hoffmann lançavam-se à tarefa contrária, de revelar a causa a partir do efeito.<sup>28</sup>

<sup>25</sup> Robin Wallace, *Beethoven's critics – Aesthetics dilemmas and resolutions during the composer's life*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 16-17.

<sup>26</sup> *Idem, ibidem*, p. 21 e p. 1, respectivamente.

<sup>27</sup> Ian Bent, “Plato–Beethoven: A hermeneutics for Nineteenth-Century music?”, in *Indiana Theory Review*, Bloomington, v. 16, p. 19, primavera-outono de 1995.

<sup>28</sup> Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, New York, Oxford, 2010, 5 v. (v. 2: “Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries”, p. 705). Talvez conviesse mais falar de uma “consequência” do que propriamente de uma causalidade, mas não desenvolveremos o argumento.

É claro que Taruskin não considera E. T. A. Hoffmann o pai do pensamento crítico musical; há antes um cenário histórico mais amplo em que tais formulações vão encontrando expressão, como se lê nesse segundo volume de sua história da música, em especial nos capítulos que precedem o trecho acima reproduzido. No seu entender, a resenha da Quinta seria um texto pioneiro por ter ligado diretamente um aspecto técnico-analítico de uma obra musical à expressão de um *páthos*, ou melhor, de um conjunto deles. Mesmo pertinente, tal afirmação é um tanto ousada. Como devemos ler, então, os seguintes trechos de crítica musical?

Após a *cadenza*, B. apresenta uma cadência deceptiva (*inganno*), passa do acorde dominante de sétima à primeira inversão do acorde dominante de Mi, e então faz o piano continuar a solar até a completa resolução. O efeito dessa resolução é por si só bastante surpreendente e agradável ao espírito de uma maneira insolitamente excitante; este porém não termina aí, mas intensifica-se ainda pela adequada escolha e tratamento dos instrumentos [...]

O retardamento da primeira resolução completa na tônica ao longo de trinta e dois compassos cria uma excitação e uma tensão cada vez maiores, e arrebatava o ouvinte de modo irresistível. Efeitos como esse, B. os alcança com perfeição [...]

Os passos foram extraídos da resenha ao Concerto para Piano nº 3, op. 37 de Beethoven, publicada no AMZ no número 28 do ano de 1805,<sup>29</sup> e remetem respectivamente à passagens do primeiro e do terceiro movimentos. Ora, o (anônimo) resenhista<sup>30</sup> acima não procedeu, anos antes de Hoffmann, exatamente “do efeito à causa”, para usar a formulação de Taruskin? Esse é somente um exemplo possível dentre dezenas de outros, escolhido propositalmente por analisar uma obra beethoveniana e por ter sido publicado no mesmo periódico que aqui nos interessa centralmente. Portanto, mais correto seria dizer que Hoffmann “está entre os primeiros” a estabelecer aquela ligação entre aspectos técnicos e sua consequente impressão sobre o ouvinte, ou então que o maior ineditismo reside antes na gigantesca repercussão de seus escritos musicais.

Seja como for, seria preciso estabelecer minimamente as fronteiras entre “descrição”, “análise”, “interpretação”, “crítica”, assim por diante, que são empregados de forma diferente na filosofia, na música e na literatura da época. Tentemos esboçar os traços distintivos desses termos. “Análise musical” pode ser entendida tanto num sentido extremamente amplo, equivalente a qualquer discurso articulado sobre música, quanto como um tipo mais delimitado de procedimento. Na música dos séculos XVIII-XIX, “análise” parece remeter mais um desmembramento das partes da composição (por excelência, a fuga) e a correta indicação das relações entre essas partes: as exposições do tema, suas repetições, inversões etc. Assim entendida, a análise musical possui um foco estrutural e sua argumentação é demonstrável por exemplos musicais. O que diferencia a análise da mera descrição é a resolução de uma estrutura complexa em uma estrutura mais simples, mais apreensível e que explicita uma ordem de razões a reger as relações entre as partes

<sup>29</sup> Número 28 do ano 1805 (10 de abril), cols. 445-457. Os trechos citados encontram-se às colunas 450 e 454.

<sup>30</sup> Wallace (*Beethoven's critics, op. cit.*) apresenta argumentos para inferir que se trataria de Friedrich August Kanne.

singulares e o todo. A própria história do emprego musical do termo *Zergliederung* (desmembramento) ao longo do Setecentos evidencia a crescente relevância da metáfora orgânica em detrimento das aproximações sintáticas e retóricas.<sup>31</sup>

Quando, para além disso, o enfoque busca *dotar essa articulação de sentido*, diremos que entrou em jogo um elemento interpretativo. Trata-se de um tipo de juízo que procura elucidar as razões do criador para além daquilo que é diretamente evidenciado pelo texto musical; há a remissão a uma *intenção* do compositor que transcende os aspectos técnicos tais como demonstrados numa análise. Nesse sentido, o musicólogo Ian Bent vê com toda evidência, na resenha hoffmanniana do op. 67, uma inflexão hermenêutica, tal como a advogada por F. A. Wolf, Friedrich Ast e, em especial, Friedrich Schleiermacher. Mesmo que tal perspectiva abra horizontes, não é prudente levá-la a ferro e a fogo, como se Hoffmann estivesse a realizar uma aplicação modelar das concepções de Schleiermacher. Não é certo que Hoffmann estivesse familiarizado com tal tipo de procedimento, e o próprio Bent reconhece como muito ousada sua hipótese quando alega, em seu favor, a ocasião em que Hoffmann e Schleiermacher teriam se conhecido, numa documentada reunião regada a “rum com chá”.<sup>32</sup> Em todo caso, é evidente que há na resenha de Hoffmann um esforço de interpretação, e que esse pode muito bem ser descrito, se assim o quisermos, como circular: a toda hora a resenha alterna o foco analítico localizado das partes para tentar apreender o significado delas no conjunto da obra. A visada beethoveniana de Hoffmann pode ser um bom exemplo de postura interpretativa ao lado ou para além da analítica. Mas não se resume a ela, pois, ao apontar para questões mais gerais sobre a própria natureza da música e sua relação com as demais artes, põe em campo, além disso, uma discussão estética.

Enriquecidos com essa perspectiva, já podemos compreender melhor que Hoffmann não inventa a análise ou a crítica musical, mas insere-se – de modo notável, é verdade – numa longa tradição. De um lado, problematizações críticas da música já são encontradas em textos estéticos bem anteriores. De outro, a crítica musical enquanto um discurso diferente do filosófico (embora haja um diálogo entre eles), não surge com Hoffmann, mas já vinha se desenvolvendo na análise de trechos e peças de música, principalmente no bojo da teoria musical e da composição, mas não só.

Seja qual for o valor de pioneirismo que queiramos atribuir aos textos musicais de Hoffmann, é inegável que esses, a médio prazo, mudaram a maneira como se pensa e se fala de música.

Mesmo em sua nova e “ficcionalizada” redação – ou deveríamos dizer justamente aqui, por conta de sua pequena extensão –, o texto envolve uma enormidade de questões. Poderiam ser agrupadas grosseiramente de acordo com o enfoque

<sup>31</sup> Ian Bent, *Music analysis in the Nineteenth Century*. Volume 1: Fugue, form and style. Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p. 1-17. Ver *Idem*, *Analysis*, Houndmills, Londres, MacMillan, 1990.

<sup>32</sup> Bent reporta-se à correspondência de Hoffmann de 1807, no já mencionado artigo “Plato–Beethoven...” (*op. cit.*, p. 24-25). Sobre o método hermenêutico aplicado à música no Oitocentos, veja-se, do mesmo Bent, *Music analysis in the Nineteenth Century*, *op. cit.*, p. 1-19; para uma exposição acerca dos limites entre crítica e hermenêutica em geral, ver René Wellek, “Poetics, Interpretation, and Criticism”, *The Modern Language Review*, v. 69, n. 4, p. xxi-xxxi, outubro 1974.

da leitura. Em outras palavras, é preciso ler o texto contra diferentes tradições disciplinares: musical, estética, literária. Acrescente-se um quarto enfoque *per se* interdisciplinar: as questões que se articulam em torno do romântico. Esses eixos lançam luz sobre os tipos de discurso com os quais o texto dialoga, assim como sobre quem seriam seus pressupostos interlocutores. Como se viu, acima, no co-tejo de juízos estético-críticos de Hoffmann e de Baudelaire.

Antes de abordarmos algumas dessas questões centrais, porém, uma observação importante. Ao tomar contato com o texto, o leitor de hoje corre o risco de visualizar instrumentos atuais; mas não devemos esquecer que os escritos de Hoffmann sobre Beethoven são anteriores a uma série de importantíssimas modificações e melhorias introduzidas nos instrumentos musicais de diversas famílias, principalmente ao longo da primeira metade do século XIX. Em particular interessa-nos aqui o caso do piano, que sofreu importantes modificações entre as décadas de 1830 e 1850 (fruto do trabalho, dentre tantos, de Henri Pape e das casas Érard, Pleyel etc.). O piano ganha sua conformação atual apenas entre as décadas de 1860 e 1870. Sem essa informação, não se compreende o juízo hoffmanniano de que o piano seja, a seu tempo, inadequado para a execução de melodias, incapaz de uma articulação que dê conta da requerida expressividade, a qual, como veremos, é característica essencial da música. Faltava ao instrumento daqueles anos por assim dizer a “sintonia fina” da expressão, o seu controle. Por sinal, é significativo o termo empregado por Hoffmann, *Flügel* (“asa”), que denota um instrumento diferente do piano tal como o conhecemos (*Klavier, Pianoforte*: veja-se a nota 13 à primeira tradução).

A história da orquestração está inevitavelmente ligada à condição material de sua época, mas não é apenas isso que determina a escrita musical. Ao contrário, é justamente o trabalho nos limites da arte, a radicalidade de compositores como Beethoven que expande esses limites e cria um novo território, que poderá ou não ser assimilado pelo público e pela recepção especializada. Por outro lado, essa é uma via de duas mãos: o discurso sobre a música influte, de algum modo, sobre o futuro processo de composição. A postulada procedência da matéria composicional sobre a crítica não é algo unânime. Carl Dahlhaus, por exemplo, vê em Beethoven a materialização de um ideário já preexistente em considerações setecentescas sobre a sinfonia, uma teorização que até então não teria correlato efetivo na música.<sup>33</sup> Já outros defendem que, nesse caso, o novo na música surgiu antes do aparato crítico-teórico que virá a explicá-lo.

Se o assunto já não é tanto a teoria quanto a crítica musical, a coisa muda de figura. Diríamos que, aí sim, o desenvolvimento das composições desse período teria possibilitado o nascimento de uma crítica musical com todas as letras, que de outra forma não teria aflorado então. Somente com o aparecimento de uma matéria composicional desafiadora é que surgirá a moderna crítica musical. Por fim, é preciso ter presente que não apenas o piano era um instrumento diferente

<sup>33</sup> “E. T. A. Hoffmanns Beethoven-Kritik und die Ästhetik des Erhabenen”, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, ano 38, H.2, p.79-92, 1981. O ensaio e sua linha de argumentação são reproduzidos em diversos volumes do autor, como *Ludwig van Beethoven und seiner Zeit* (Laaber, Laaber-Verlag, 1987; série Grossen Komponisten und ihre Zeit); *Klassische und romantische Musikästhetik* (Laaber, Laaber-Verlag, 1988) etc.

do de hoje, mas também que o próprio ouvido musical ainda não se conformava com perfeição ao sistema temperado: as enarmonias decorrentes de certas modulações, possibilitadas apenas por esse sistema, demandavam um esforço de interpretação por parte do crítico.

Diversos autores da época buscavam legitimar o fundamento último da música por meio de uma sua emancipação frente às demais artes. É uma estratégia que ia contra a principal corrente teórica do período imediatamente anterior: a teoria dos séculos XVI-XVIII analisava a estrutura musical segundo o modelo gramático-retórico; o grosso da filosofia estética do Setecentos pensava a arte eminentemente em termos de artes plásticas.

Assim, a primeira exigência do Hoffmann de “A música instrumental de Beethoven” é a da autonomia da música com relação às outras musas. Ele se pergunta pelo que se reconhece unicamente nessa arte. A música possui uma essência e essa é peculiar a ela, ou seja, não compartilhada com as outras artes. No seu entender, para começo de conversa, é preciso eliminar da discussão a interface da arte musical com as demais, notadamente com a poesia. A música é “a mais romântica de todas as artes, quase poderíamos dizer a única verdadeiramente romântica, pois só se ocupa do infinito”. Entram em cena dois conceitos mastodônticos. Romântico, aqui, indica o poder de transportar o ouvinte a um mundo diferente daquele exterior, dos sentidos. Hoffmann estabelece uma correlação entre esse mundo mágico imaterial e o sujeito que o vivencia: ao vácuo voraginoso do infinito corresponde, naquele que o experimenta, um anseio, uma falta e um impulso que não é mesmo passível de expressão verbal. É uma *Sehnsucht*, que buscamos traduzir por “anseio”, “desejo”, “aspiração” (mas que também pode querer dizer “nostalgia”); do verbo *sehnen*, entendido como desejar, buscar, ansiar, requerer. Essa é uma etimologia muito cara ao romantismo alemão, por sinal. Outra, também importante no texto, é aquela em torno do verbo *ahnen* (*geahnt*; *Ahnung*; *ahnungsvoll* etc.): adivinhar, vaticinar, pressagiar, obter indício de. Por sua vez, o “infinito” aqui mobilizado por Hoffmann guarda semelhanças com o sublime, tão em voga desde século XVIII (Shaftesbury, Burke, Kant etc.), embora não possa ser inteiramente identificado com esse conceito.<sup>34</sup> O ideal da arte composicional é comunicar ao seu receptor um mundo à parte e inesgotável. O gênio controla as emoções do ouvinte por meio de um perfeito domínio de seus recursos, organizados em torno de *uma* disposição.

Hoffmann também postula que se deva eliminar da discussão a música programática, que não prescinde do empréstimo de uma natureza estranha, não essencial e peculiar à música: “Como é que pôde ocorrer-lhes tratar plasticamente a arte que é diametralmente oposta à plasticidade? O fato é que suas auroras, suas tempestades, suas *Batailles des trois Empereurs* etc. decerto se provaram equívocos bastante risíveis e foram merecidamente punidas com o completo esquecimento”. Mais à frente, o foco investigativo também recomenda deixar de lado a música

<sup>34</sup> Carl Dahlhaus (*op. cit.*) identifica integralmente o “infinito” hoffmanniano e romântico com o “sublime”. Tal articulação, porém, teria de ser posta em perspectiva, por exemplo, à luz de Jean Paul Richter, que em sua *Escola preparatória à estética* aproxima sim os dois conceitos, mas os diferencia, matizando-os (Parte primeira, Quinto programa, § 22 – Essência da arte poética romântica). Agradecemos a Márcio Suzuki a arguta observação.

incidental. (Aqui, a postura crítica de Hoffmann ultrapassa a própria biografia, pois ele mesmo, na condição de compositor, se dedicaria a tais gêneros.)

Numa palavra: o modelo estético da *representação* não serve para a música; sua seara é a expressão de uma conformação interior e não a derivação imitativa a partir de um modelo. Na visão de Hoffmann, com a tríade vienense Haydn-Mozart-Beethoven, a música atinge um nível inédito de “romantismo” (no sentido muito particular indicado acima).

Há no ouvinte um recôndito – *Gemüt*: o íntimo, o âmago do homem, que está para o mundo sensível assim como a alma ou o intelecto estão para o corpo; denota a unidade interior do indivíduo. O âmago do ouvinte se corresponde com o espírito do gênio criador; o elo entre eles é uma disposição comunicada através do *páthos*. A música promove o encontro – dos mais íntimos – entre dois eus. Ela deve *comover* o ouvinte; fazê-lo mover-se em seu âmago segundo o roteiro criado pelo compositor, que tem um desenho em mente.

Para Hoffmann, a obra musical expressa a intenção *una* do criador. Ele é um dos primeiros críticos a apontar e fundamentar materialmente a unidade da *Quinta Sinfonia*. Junto, resgata a unidade complexa de um Shakespeare. No lugar da inspiração daimônica de molde platônico, encontramos o profundo estudo, um componente racional, a lucidez [*Besonnenheit*], e a resposta a uma demandada coerência (nada mais longe do tão propagado estereótipo do gênio romântico, portanto). À época, a metáfora orgânica era frequente não apenas no discurso musical, mas aplicava-se a muitos campos diferentes. No horizonte daqueles anos, ganha força com o aparecimento de obras influentes como *As metamorfoses das plantas*, de Goethe (publicada em 1802), e o *Sistema do idealismo transcendental*, de Schelling (1800). Entre o todo e as partes, há uma correlação interna e coerente. Hoffmann vê um fundamento por detrás da intrincada estrutura da sinfonia de Beethoven: são os temas centrais, em si simples; a unidade formal do todo é indicada e comprovada por estes.

Se Hoffmann usa e abusa de figuras para descrever a música sem palavras de Beethoven, não deve por isso ser acusado de inconsistência, já que a matéria dessa arte (“romântica” por excelência) é ela mesma inominável. A linguagem verbal, portanto, só pode se aproximar da música alegórica ou metaforicamente: daí as profusas imagens como “nuvens de tempestade”, “raio luminoso” e assim por diante.

Algumas das concepções mobilizadas por Hoffmann são menos a visão ex-cêntrica de um crítico musical à frente de seu tempo do que a expressão peculiar de um tipo de pensamento bastante difundido em sua época. A discussão não se restringia a textos filosóficos ou musicais “puros”; é característica daquele momento do romantismo a mistura dos gêneros (filosofia, poesia e além). Mesmo no XVIII tal discussão já podia situar-se em textos de gênero limítrofe. Demonstra-o bem o diálogo *O sobrinho de Rameau*, que fora publicado havia pouco (1805) primeiramente em tradução alemã, pelas mãos de Goethe e Schiller, a partir dos manuscritos inéditos de Diderot. No que toca às concepções estéticas formuladas na crítica a Beethoven, é evidente a proximidade de Hoffmann com relação aos círculos iniciais do romantismo alemão.<sup>35</sup> Ele busca legitimar a autonomia da mú-

<sup>35</sup> Sobre a articulação do pensamento musical com correntes filosóficas e estéticas afins na passagem do XVIII para o século seguinte, veja-se a tese de doutoramento em filosofia de Mário R. Vi-

sica frente ao modelo pictórico-representacional. Nisso, à primeira vista, não parece tão distante de outras formulações do idealismo, como as encontradas, por exemplo, na primeira edição de *O mundo como vontade e representação*, de Arthur Schopenhauer (1819).

Ali, a música nos é apresentada como uma arte que “opera tão poderosa no recôndito mais íntimo do Homem, e lá é por ele compreendida tão completa e profundamente”. A música sonda a essência mais íntima do mundo e veicula a verdade mais profunda num idioma que a razão não compreende. Ela não se fundamenta “enquanto uma representação daquilo que, essencialmente, jamais pode ser representado”.<sup>36</sup> Para Schopenhauer, é errado concebê-la remetendo a algo exterior, como a cópia remete a seu modelo (analogamente, para Hoffmann, ela simplesmente não podia ser compreendida em termos de plasticidade, mesmo quando esse elemento está presente, misturado ao que há de essencial). A música não expressa uma felicidade, uma aflição ou uma dor qualquer, individual, que pode ser esta ou aquela; mas a felicidade, a aflição, a dor, assim por diante. Quando busca o modelo da *mimesis*, ela comete o mais grave dos pecados:

[...] então a música não exprime a essência interna, a vontade ela mesma; mas tão-somente imita de forma insuficiente o seu fenômeno; como é o caso de toda a música que no fundo copia, p. ex. “As estações” de Haydn, e também, em diversas passagens, a sua “Criação”, as quais imitam diretamente fenômenos do mundo perceptível; assim também todas as peças de batallas [*Bataillenstücken*]: o que é de se repudiar completamente.<sup>37</sup>

A ópera e a música programática vilipendiam a generalidade e a abstração que são os traços distintivos dessa arte. Perverte-se assim o modo mesmo da comunicação direta. A música vocal pode até estabelecer uma ligação mediada com o âmago do ouvinte, mas tal ponte é condenável por não ser *necessária*. A música é instrumental por excelência.

A bem dizer, terminariam por aqui os pontos de contato entre as “musicologias” que se depreendem desses textos de Hoffmann e Schopenhauer. O primeiro vê na essência da música o indício a algo que é nominável apenas em sua negatividade (*unbekannt, unaussprechlich, unermässlich, unendlich...*: desconhecido, indizível, incomensurável, infinito etc.). Já no *Mundo como vontade e representação*, a música expressa algo perfeitamente definido, cristalizado na melodia; tal determinação é derivada das bem definidas relações numéricas entre os intervalos da série harmônica.

Se para Schopenhauer o gênio, na melodia, também franqueia “todos os segredos mais profundos do querer e da percepção humana”, contudo ele só tem

deira Júnior, *A linguagem do inefável: música e autonomia estética no Romantismo Alemão*. 2009, tese (doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. A mudança de paradigma que culminou na autonomia da música com relação às outras artes teria sido desencadeada por aspectos relevantes da estética musical de Kant. Para um exame detido das concepções kantianas acerca da música, veja-se o livro de Piero Giordanetti, *Kant und die Musik*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005.

<sup>36</sup> Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Terceiro livro: O mundo como representação – A ideia platônica: o objeto da arte. Seção [§] 52, primeiro parágrafo. Lütkehaus, Ludger (ed.), München, dtv, 2005, p. 339-340.

<sup>37</sup> Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, op. cit., p. 349.

acesso a ela por meio de uma inspiração: o compositor age como um “sonâmbulo magnético” (isto é, alguém sob hipnose) que controla as coisas sem entendê-las.<sup>38</sup> Para Hoffmann, ao contrário, o gênio não é somente alguém dotado de uma poderosa fantasia, mas aquele que, pelo estudo e pela razão, ilumina os subterrâneos de sua expressão e sabe como formular *musicalmente* uma disposição a ser comunicada ao ouvinte.

Hoffmann defende que os segredos dos procedimentos harmônicos e contrapontísticos residem na progressão e coerência. Já Schopenhauer (no primeiro tomo de *O mundo como vontade e representação*, ao menos) parece entender a harmonia sob um prisma eminentemente estático:

A todas as essas vozes de baixo e ripieno que constituem a HARMONIA, porém, falta aquela coesão no progresso, que apenas a voz superior cantante da melodia possui, e esta é também a única a se mover rápida e ligeira em cadências e escalas [*Modulationen und Läufen*], ao passo que todas aquelas possuem apenas uma movimentação mais lenta, sem uma coesão constituída autonomamente.<sup>39</sup>

Quanto mais grave a voz, mais baixo ela se encontra na escala de individuação, assim como a matéria pura e indeterminada em relação à ordem da matéria orgânica, ao reino vegetal e animal, até se chegar no indivíduo autoconsciente, que equivale à melodia. Somente esta possui uma “coesão dotada de significado e propósito”, expressa “UMA ideia do começo ao fim”. Mesmo as vozes superiores do *ripieno* possuem apenas um “progresso incoeso”.

Esses passos parecem indicar que faltaria ao filósofo alemão um ouvido propriamente harmônico: ele não percebe o efeito sobre o ouvinte como um processo por excelência dinâmico, ou a harmonia operando por meio de uma progressão. Ainda segundo ele, os acordes, a forma, até mesmo os andamentos possuiriam sim diferentes características e provocariam, cada um, determinado estado de espírito, mas essas características são estanques, incrustradas em sua conformação acústica e estrutural. Cada tipo de acorde provocará sempre a mesma sensação. Anos depois, Schopenhauer tentaria uma nova formulação no capítulo 39 dos *Anexos* ao mesmo (retrabalhado) livro. Ali, ele parece compreender melhor a natureza dinâmica da harmonia e a expõe em termos de inquietação e repouso, preparação e resolução, dissonância e consonância. Mas ainda assim sua aproximação permanece matemática, um tanto exterior à argumentação musical propriamente dita; a estrutura em diversos níveis – constituição harmônica, forma, ritmo –, tudo é sempre redutível ao modelo das proporções algébricas da série harmônica.

Ressalte-se que o exame da música no *Mundo como vontade e representação* e a teoria musical ali esboçada têm um interesse metafísico – e não propriamente estético ou musical – com profundas implicações naquele sistema filosófico. Não cabe exigir de Schopenhauer uma resposta no mesmo registro às questões musicais aqui discutidas.

Assim, no que toca às questões do nosso texto, a concepção schopenhaueriana talvez seja mais útil como contraponto do que como eco. A nosso ver, esse contraste

<sup>38</sup> *Idem, ibidem*, p. 344.

<sup>39</sup> *Idem, ibidem*, p. 342.

evidencia o modo peculiar com que Hoffmann expressa um princípio básico e comum a toda musicologia moderna e contemporânea: ou seja, a ideia de que a música opera por *forças* internas a ela; que essas forças são essencialmente dinâmicas e seus diferentes aspectos (harmônico, melódico, contrapontístico) devem ser estudados em profundidade. A primeira parte dessa asserção – a música como uma resultante de forças dinâmicas e ordenadas numa forma – será premissa subjacente a teorias musicais tão diferentes como a *Uralinie* de Heinrich Schenker (1868-1935) e o método de análise proposto por Edmond Costère (1905-2001) a partir da polarização acústica.<sup>40</sup> É claro que Hoffmann não foi o primeiro a formular tal ideia (já em Rameau encontramos a geração harmônica, a partir da qual se desencadearia aquele jogo de forças), mas ele foi muito feliz ao expressá-la. Além disso, ele o fez no momento e no veículo propícios, o que rendeu à sua crítica retumbantes reverberações.

A exigência de que a música possua *uma* essência sempre idêntica a si mesma pode soar estranha à nossa perspectiva relativista de hoje. Devemos compreender tal exigência como uma resposta à pergunta sobre o que faz da música o que ela é; o que lhe é peculiar e é, ao mesmo tempo, estranho às demais artes (que abraçam mais confortavelmente o paradigma da representação, diríamos). Assim, o texto que aqui comentamos constitui uma passagem notável da formação de um discurso crítico em torno da música. Tal como nos é apresentado nas resenhas críticas a Beethoven do AMZ e na *Kreisleriana*, esse discurso possui aspectos que dialogam com a investigação estética mais geral; por outro lado, ele evidencia a procura por um vocabulário e um modelo argumentativo específico para a arte musical.

Deveríamos considerar, no mínimo, um aspecto irônico nos repetidos apelos a uma “música pura” como “arte autônoma” e destituída todo “todo auxílio de outra arte”. Afinal, o mesmo autor que defende ferrenhamente a legitimidade da música enquanto arte romântica e pura insere essa argumentação num livro de ficção, na boca de um personagem que é uma caricatura. Dentro da cadeia argumentativa da resenha crítica de uma obra – ou mesmo de uma reflexão sobre a composição em geral –, aquela assertiva possuía um significado bastante transparente. Quando se vê reinserida num contexto narrativo ficcional, porém, tal afirmação muda completamente de sentido. Mesmo a crítica, enquanto um campo de saber em constituição, adquire, por meio dessa recontextualização, um sabor diferente e mais ambíguo.

Junte-a isso uma observação curiosa: seja nas anônimas resenhas do *Allgemeine musikalische Zeitung*, seja na fala indireta e ficcionalizada de Johannes Kreisler, Hoffmann jamais expressa tais concepções em nome próprio. No primeiro caso, é claro, não se trata de um anonimato deliberado, mas de uma convenção imposta pelo periódico; lemos afirmações de um eu que nunca se assume integralmente, mas subscreve-se “o recensor” [*der Rec.*] (notem-se as orações em primeira pessoa). No segundo caso, porém, a crítica é postulada como reflexão de um personagem. Seria ingênuo enxergar nesse *Kapellmeister* e professor particular de música apenas um *alter ego* de Hoffmann; assim como o seria descartar essa perspectiva por completo. De nomes e personalidades intercambiáveis, esse autor entendia, afinal.

<sup>40</sup> Em livros do século XX, o mesmo princípio está evidenciado nos próprios títulos: por exemplo, *The shaping forces in music*, de Ernst Toch (1945), ou *Structural functions in music*, de Wallace Berry (1987).