

Crítica musical enquanto teoria estética em E. T. A. Hoffmann¹

Mario Videira

91

Artefilosofia, Ouro Preto, n.8, p. 91-105, abr.2010

“As teorias estéticas sobre a música e, antes de mais nada, os programas estéticos (isto é, as exigências expressas acerca da música) são impensáveis sem a análise. [...] Toda crítica que seja dotada de algum valor é fundada na análise. Na medida em que não o é, [a crítica] se detém na impressão não-obrigatória [unverbindlich] e poderia merecer, já por causa disso, ser vista com a mais alta desconfiança”.²

A crítica musical publicada em jornais especializados é um fenômeno que só começou a se estabelecer firmemente na Alemanha no final do século XVIII e início do século XIX. De acordo com Ulrich Tadday, até então não havia jornais que se dedicassem exclusivamente a temas culturais e, além disso, a música desempenhava um papel apenas secundário – para não dizer: quase inexistente – nos demais jornais e gazetas da época.³ Essa situação começou a mudar a partir de 1798, com a fundação do *Allgemeine musikalische Zeitung* (AmZ) na cidade de Leipzig, que em poucos anos tornou-se o mais influente jornal musical de língua alemã, transformando-se num modelo para as publicações que viriam a ser fundadas posteriormente, como o *Berlinische musikalische Zeitung* (fundado em 1805, por J. F. Reichardt) e o *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* (fundado por A. B. Marx, em 1824), entre outros.

Em 12 de janeiro de 1809, Hoffmann envia ao editor Friedrich Rochlitz aquela que viria a ser sua primeira obra literária importante a ser publicada e também sua primeira contribuição para a AmZ. Trata-se do conto “Ritter Gluck”, que mais tarde seria incorporado às suas *Fantasiestücke in Callots Manier* (1814). Na carta que acompanhava o conto, Hoffmann dizia:

Atrevo-me a enviar-lhe um pequeno ensaio [...], e pergunto-lhe se ele poderia porventura ser aceito pela AmZ. [...] Talvez eu pudesse [...] ocasionalmente escrever ensaios e também resenhas de pequenas obras. Ficaria muito grato se o senhor tivesse a bondade de se interessar por esses trabalhos.⁴

A oferta foi aceita pelo editor, que publicou o conto em 15 de fevereiro daquele mesmo ano (AmZ, 11. Jg, Nr. 20) e convidou Hoffmann para trabalhar como colaborador daquele jornal. A primeira resenha de Hoffmann para o AmZ, publicada em 17 de abril

* Doutor em Filosofia (USP)
[mario.videira@usp.br]

¹ O presente artigo apresenta os resultados parciais da tese de doutorado intitulada *A linguagem do inefável: música e autonomia estética no Romantismo alemão*, realizada na Universidade de São Paulo, sob orientação do Prof. Dr. Marco Aurélio Werle (com estágio na Universidade de Tübingen, supervisionado pelo Prof. Dr. Manfred Frank). Esta pesquisa teve o apoio financeiro da Capes, do CNPq e do DAAD.

² ADORNO, T. W. “Zum Problem der musikalischen Analyse”. In: *Frankfurter Adorno Blätter*, p. 78-79.

³ TADDAY, U. *Die Anfänge des Musikfeuilletons: der kommunikative Gebrauchswert musikalischer Bildung in Deutschland um 1800*. Stuttgart: Metzler, 1993. Além do estudo de Tadday, uma referência importante a esse respeito é: LAFITE, M. *Musikästhetik im frühen 19. Jahrhundert. Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades an der Universität Wien*, 1974.

de 1809, foi a respeito de uma Sinfonia em Ré Maior de Friedrich Witt. Nessa recensão, Hoffmann chama a atenção do leitor para o enorme progresso alcançado pela música instrumental de sua época que, impulsionada pelas obras geniais de Haydn e Mozart, tornou-se o gênero supremo da música instrumental, “por assim dizer, a *ópera* dos instrumentos”.⁵

Entre 1809 e 1815, Hoffmann publicou 29 recensões na AmZ⁶, sendo cinco delas sobre obras de Beethoven.⁷ Dentre elas, a mais significativa é, sem dúvida, a célebre recensão sobre a *Quinta Sinfonia*, de Beethoven. Foi somente em maio de 1810, cerca de dez meses após receber a partitura da sinfonia, que Hoffmann enviou a recensão para a redação da AmZ.⁸ Outros autores já haviam escrito críticas musicais sobre obras de Beethoven para a AmZ⁹, às quais Hoffmann se refere de maneira implícita. A organização formal do texto de Hoffmann não difere muito do padrão imposto pelo editor do jornal aos seus colaboradores, consistindo basicamente numa introdução de caráter geral, uma parte central analítica e considerações finais. No entanto, as dimensões da recensão da *Quinta Sinfonia* ultrapassam bastante os limites usuais para a época. Além disso, Hoffmann se destaca dos demais críticos especialmente pelas observações estéticas feitas na primeira e na última parte, pela profundidade e detalhamento da análise musical levada a cabo na parte central do texto e, principalmente, pela maneira com que faz a interligação entre a análise e a estética, e de que maneira, através da análise, Hoffmann defende uma determinada concepção a respeito da música e do gênio.

O texto começa com uma apologia da música instrumental: para Hoffmann, ela exprime de maneira pura a própria *essência* da arte, e somente nela é que podemos reconhecer essa essência:

Ela é a mais romântica das artes – poder-se-ia quase dizer: a única *puramente* romântica. A lira de Orfeu abriu as portas do Hades. A música abre ao homem um reino desconhecido; um mundo que nada tem em comum com o mundo exterior dos sentidos que o circunda, e no qual ele deixa para trás todos os sentimentos definíveis através de conceitos, para se entregar ao indizível [Unausprechlichen]. Quão pouco os compositores de música instrumental reconheceram essa essência característica da música, ao tentar representar aqueles sentimentos determináveis, ou até mesmo acontecimentos, tratando de maneira plástica a arte que é a mais oposta às artes plásticas!¹⁰

Hoffmann foi buscar em Wackenroder e Tieck a concepção da música como uma linguagem do inefável, capaz de expressar aquilo que era inacessível à linguagem das palavras e dos conceitos. Mas ele trata a música sob uma ótica diversa daqueles outros dois autores. Em Hoffmann entra em cena o conceito de “romântico”, que não aparecia nos textos de Wackenroder e Tieck: dentre todas as artes, a música é aquela que, segundo Hoffmann irá incorporar esse princípio romântico da maneira mais pura, revelando ao homem um reino

⁴ Cf. HOFFMANN, E. T. A. *Briefe und Tagebücher I*. Hg. W. Harich. Weimar: Erich Lichtenstein, 1924, p. 269.

⁵ HOFFMANN, E. T. A. *Schriften zur Musik*, p. 19.

⁶ SCHNAUS, P. E. T. A. *Hoffmann als Beethoven-Rezendent der Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, p. 43.

⁷ Além da recensão sobre a 5ª Sinfonia, Hoffmann escreveu também sobre a Abertura Coriolano (jun. 1812), os Trios Op. 70 (set. 1812 e jan./fev. 1813), a Missa em Dó Maior (maio 1813) e a música para o “Egmont”, de Goethe (jun. 1813). Na opinião do musicólogo Peter Schnaus “é com razão que as cinco recensões sobre Beethoven são tomadas freqüentemente como as publicações mais importantes de Hoffmann no campo da crítica musical” (Cf. SCHNAUS, P. E. T. A. *Hoffmann als Beethoven-Rezendent*, p. 45).

⁸ HOFFMANN, E. T. A. *Briefe und Tagebücher I*, p. 316.

⁹ SCHNAUS, P. E. T. A. *Hoffmann als Beethoven-Rezendent*, p. 14.

¹⁰ HOFFMANN, E. T. A. *Schriften zur Musik*, p. 34.

desconhecido, que nada tem a ver com o mundo dos sentidos, um reino do inefável, do incomensurável, do infinito.¹¹ Assim, coloca-se a questão: de que maneira devemos interpretar o conceito de romantismo presente neste texto? Como compreender a afirmação feita por Hoffmann de que a música é a mais romântica de todas as artes? A esse respeito, o musicólogo Peter Schnaus fez a seguinte observação:

Hoffmann utiliza o conceito “Romântico” como um patrimônio público literário e estético, sem explicá-lo ou defini-lo no interior de sua recensão, e pressupõe, com isso, que se deva compreender esse conceito (que já tinha um longo processo de desenvolvimento) no sentido das correntes literárias do início de 1800 (Irmãos Schlegel, Tieck, Novalis).¹²

Fica claro, portanto, que o termo “romantismo” não é empregado aqui por Hoffmann no mesmo sentido em que o vemos empregado nos manuais e enciclopédias de música, como fizeram alguns comentadores.¹³ Na realidade, esse conceito deve ser compreendido a partir da literatura e da teoria estética de sua época. É a partir desse contexto que devemos interpretar, por exemplo, a afirmação feita por Hoffmann de que as composições instrumentais de Haydn, Mozart e Beethoven “respiram um mesmo espírito romântico [romantischen Geist], o qual está justamente na mesma compreensão íntima da essência característica da arte”.¹⁴

Música instrumental pura como modelo da arte romântica

Nas paráfrases poéticas que utiliza para descrever o caráter das obras de Haydn, Mozart e Beethoven, Hoffmann define algumas das características do Romantismo que se manifesta na música. Nas composições de Haydn haveria um “desejo melancólico” [wehmütiges Verlangen]. As obras de Mozart seriam um “pressentimento do infinito” [Ahnung des Unendlichen], e colocariam o ouvinte num “anseio indizível” [unaussprechlicher Sehnsucht]. A música de Beethoven desperta “a dor do anseio infinito” [Schmerz der unendlichen Sehnsucht] e “suscita aquele anseio infinito [unendliche Sehnsucht], que é a essência do Romantismo”.¹⁵

Como mostrou o musicólogo Carl Dahlhaus¹⁶, o principal teórico sobre o qual Hoffmann fundamenta o seu conceito de romantismo é o escritor Jean Paul, especialmente nos parágrafos dedicados ao conceito de poesia romântica de sua *Vorschule der Ästhetik* (1804). Ali, Jean Paul define o elemento romântico da seguinte forma: “o Romântico é o belo sem limitações, ou o infinito *belo*”.¹⁷

Essa relação entre infinitude e romantismo é um dos *topos* desse conceito, e que, de certa forma, tem suas origens no conceito schilleriano do “sentimental”.¹⁸ Com efeito, no ensaio sobre poesia ingênua e sentimental, Schiller afirmava que toda poesia tem de possuir um conteúdo infinito [unendlichen Gehalt] e, enquanto o poeta ingênuo se caracteriza pela perfeição na limitação [Begrenzung], pela exposi-

¹¹ Cf. SCHNAUS, P. E. T. A. *Hoffmann als Beethoven-Rezensent*, p. 58.

¹² SCHNAUS, P. E. T. A. *Hoffmann als Beethoven-Rezensent*, p. 58.

¹³ Charles Rosen, por exemplo, no primeiro capítulo de seu livro *The Classical Style*, escreve que a nova arte criada por Haydn, Mozart e Beethoven “é, em parte por convenção, chamada de estilo clássico”. Mas Rosen continua: “Essa não é a denominação de E. T. A. Hoffmann: para ele, Haydn e Mozart foram os primeiros compositores ‘românticos’. Mas qualquer que seja o nome que se dê, a originalidade desse novo estilo e sua integridade foram sentidas muito cedo” (Cf. ROSEN, C. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*, p. 19).

¹⁴ HOFFMANN, E. T. A. *Schriften zur Musik*, p. 35.

¹⁵ HOFFMANN, E. T. A. *Schriften zur Musik*, p. 35-36.

¹⁶ Cf. DAHLHAUS, C. *Klassische und romantische Musikästhetik*, p. 105-107.

¹⁷ PAUL, J. *Vorschule der Ästhetik*, p. 88.

¹⁸ Contudo, deve-se ressaltar que isso não significa que os autores românticos concordassem

incondicionalmente com Schiller. No § 21 de sua *Vorschule der Ästhetik*, Jean Paul faz inúmeras críticas a esse autor (cf. especialmente p. 85-6).

¹⁹ SCHILLER, F. *Über naive und sentimentalische Dichtung*, p. 37. Trad. bras. *Poesia ingênua e sentimental*, p. 63.

²⁰ SCHILLER, F. *Über naive und sentimentalische Dichtung*, p. 38. Trad. bras. *Poesia ingênua e sentimental*, p. 63. Cf. também com a definição kantiana de espírito (KANT, *KdU* § 49, B 192).

²¹ SCHILLER, F. *Über naive und sentimentalische Dichtung*, p. 70-71. Trad. bras. *Poesia ingênua e sentimental*, p. 85.

²² Este último trecho entre colchetes é um acréscimo feito pelo próprio Schlegel na segunda versão do texto, publicada em 1823 no quinto volume de suas obras completas.

²³ SCHLEGEL, F. *Gespräch über die Poesie*, p. 333. Trad. bras. *Conversa sobre a poesia*, p. 65.

²⁴ In: SCHLEGEL, F. *Conversa sobre a poesia*, p. 101.

²⁵ SCHLEGEL, F. *Gespräch über die Poesie*, p. 334. Trad. bras. *Conversa sobre a poesia*, p. 66.

ção absoluta de seu objeto, o poeta sentimental é poderoso pela arte do infinito [Kunst des Unendlichen].¹⁹ Se a força maior dos artistas antigos está “na simplicidade das formas, naquilo que se pode expor sensivelmente e é *corpóreo*”, a força do artista moderno está na riqueza da matéria, ou seja, “naquilo que não se pode expor e é inefável [unaussprechlich], em suma, naquilo que nas obras de arte se chama *espírito*”.²⁰ O artista sentimental afasta todos os limites de seu objeto e se caracteriza pela exposição de um absoluto [Darstellung eines Absoluten].²¹ Disto resulta que sua tarefa é uma tarefa infinita [unendliche Aufgabe], pois o Absoluto é uma meta alcançável somente numa progressão infinita.

Esse parentesco entre o sentimental e o romântico, bem como entre a música moderna e a arte sentimental é acentuado também por Friedrich Schlegel na “Carta sobre o romance”:

[...] segundo meu ponto de vista e no meu modo de falar, romântico é justamente o que nos expõe uma matéria sentimental [sentimentalen Stoff] em uma forma fantástica [fantastischen Form], [ou seja, em uma forma determinada inteiramente pela fantasia].²² Esqueça por um momento o significado corriqueiro e pejorativo [da palavra] sentimental, em que por esta denominação se entende tudo o que comove de modo trivial e lacrimoso [...]. Pense antes em Petrarca ou em Tasso [...]. Tasso é mais musical, e Ariosto não é seguramente dos piores no elemento pitoresco. A pintura não é mais tão fantástica como era em muitos mestres da Escola veneziana. A música moderna, por outro lado, [...] permaneceu no todo tão fiel a seu caráter que ousaria chamá-la, sem timidez, uma arte sentimental [sentimentale Kunst].²³

A tendência em direção ao infinito é, também para Schlegel, uma das principais características desse elemento romântico. No famoso fragmento 116 do *Athenäum*, ele afirma que “a poesia romântica é uma poesia universal progressiva”:

Só ela é infinita, só ela é livre, e reconhece, como sua lei primeira, que o arbítrio do poeta não está sujeito a nenhuma lei. A poesia romântica é o único gênero que é, mais do que um gênero, como que a própria arte poética: pois num certo sentido toda poesia é, ou deveria ser, romântica.²⁴

A relação entre o elemento romântico e a música pode ser justificada de duas formas principais. Primeiramente, devido ao fato de que, para Schlegel, o elemento enigmático [das Rätselhafte] é a maior fonte do fantástico [Fantastischen].²⁵ Ora, se nos lembrarmos dos textos de Wackenroder e Tieck, veremos que a música instrumental passou a ser valorizada por eles justamente devido às suas qualidades de linguagem misteriosa e enigmática. Porém, mais do que isto, a música instrumental está intimamente ligada à *interioridade* subjetiva, tal como o elemento romântico.

O Romantismo e o Sublime

Foi principalmente por conta da relação entre o elemento romântico e o aspecto da interioridade que se buscou ligar o Romantismo à religião cristã. No § 23 da *Vorschule der Ästhetik*, Jean Paul afirma: “a origem e o caráter de toda nova poesia pode ser deduzida tão facilmente do Cristianismo, que se poderia chamar a poesia romântica igualmente como poesia cristã”.²⁶ Ele afirma que a religião cristã extirpou o mundo dos sentidos [Sinnenwelt] – ou seja, tudo o que é limitado à finitude e ao corpóreo – e o substituiu pelo mundo da interioridade ou, como Jean Paul também o denomina, pelo mundo dos espíritos [Geister-Welt], onde tudo é infinito [unendlich]:

[...] assim floresceu na poesia o reino do infinito [Reich des Unendlichen] por sobre as cinzas da finitude. Anjos, demônios, santos, beatos e o infinito não tinham formas corpóreas nem corpos de deuses; em compensação o colossal e o imenso abriram suas profundezas; ao invés da serena alegria grega, apareceram ou o anseio infinito [unendliche Sehnsucht] ou a beatitude inefável – a danação intemporal e sem barreiras – o medo dos espíritos [Geisterfurcht], que estremecem diante de si mesmos. [...] Na longa noite do infinito [Nacht des Unendlichen] o homem estava freqüentemente mais atemorizado do que esperançoso”.²⁷

Se compararmos o vocabulário utilizado por Jean Paul e aquele utilizado por Hoffmann, iremos verificar uma coincidência quase literal de certos termos e frases. Além disso, a tentativa de Hoffmann de unificar essa concepção romântica da arte com a tradição do sublime já está prefigurada também no texto de Jean Paul. Com efeito, os termos típicos da categoria do “romântico”, tais como: infinitude [Unendlichkeit], anseio [Sehnsucht], pressentimento [Ahnung] estão, na recensão de Hoffmann, constantemente ligadas às categorias do sublime, tais como: colossal [Ungeheure], imenso [Unermeßlich], medo [Furcht], etc., as quais, por sua vez estavam indissolavelmente ligadas à idéia do sublime pelo menos desde a publicação do livro do filósofo inglês Edmund Burke: *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo* (1757). Ali, o sublime é definido como sendo a “mais forte emoção que a mente é capaz de sentir”. Uma vez que as idéias de dor são “muito mais poderosas do que aquelas que provêm do prazer”, Burke pode afirmar que:

Tudo aquilo que seja de algum modo capaz de incitar as idéias de dor e de perigo, isto é, que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou atua de um modo análogo ao terror constitui uma fonte do sublime.²⁸

Na segunda parte de seu livro, Burke enumera diversas paixões relacionadas ao sublime: a principal delas é o terror, que é

²⁶ PAUL, J. *Vorschule der Ästhetik*, p. 93.

²⁷ PAUL, J. *Vorschule der Ästhetik*, p. 93.

²⁸ BURKE, E. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*, p. 48. Deve-se notar que Burke faz uma ressalva importante a respeito do sublime: “Quando o perigo ou a dor se apresentam como uma ameaça decididamente iminente, não podem proporcionar nenhum deleite e são meramente terríveis [terrible]; mas quando são menos prováveis e de certo modo atenuadas, podem ser – e são – deliciosas” (Id., *ibid.*).

considerado como o *princípio* primordial do sublime.²⁹ Assim, tudo o que causa medo, assombro e espanto, são também considerados como igualmente sublimes. A relação entre a música instrumental e o sublime é indicada também por Burke. Isso se deve ao fato de que a obscuridade é necessária para tornar algo extremamente terrível. Quanto mais escuro, incerto, confuso e terrível um objeto se apresentar a nós, tanto mais nós o sentiremos como sublime. É exatamente isto que abre caminho para a valorização da música instrumental, pois é justamente devido à sua obscuridade que a música pura torna-se capaz de suscitar o sublime:

A clareza de imagens é tão pouco necessária para incitar as paixões que se pode prescindir desse auxílio, mediante o recurso a certos sons apropriados àquele objetivo, como provam os efeitos reconhecidos e poderosos da música instrumental. Na verdade uma grande clareza pouco contribui para incitar as paixões, pois é de certo modo inimiga de todo e qualquer entusiasmo.³⁰

Tendo em vista que uma idéia *obscura* nos afeta mais do que uma idéia clara, e que “é o nosso desconhecimento das coisas que dá origem a toda e qualquer admiração de nossa parte e principalmente incita nossas paixões”, Burke considera que “as idéias de eternidade e de *infinito* estão entre as que nos provocam a mais profunda impressão”, pois talvez não haja “nada que compreendamos tão pouco quanto elas”:³¹

[...] dificilmente alguma coisa pode impressionar o espírito por sua grandiosidade, se não se aproxima, de algum modo, da infinitude [infinity], o que nenhuma pode fazer enquanto somos capazes de perceber seus limites. Ora, ver distintamente um objeto e perceber seus limites é a mesma coisa. Uma idéia clara é, portanto, um outro nome para uma idéia pequena.³²

Ainda acerca da infinitude, Burke observa que ela tende a preencher a mente com uma espécie de “horror deleitoso [delightful horror], que é o efeito mais genuíno e o teste mais infalível do sublime”.³³ Dentre as demais fontes do sublime enumeradas por Burke, destacamos ainda o poder (que está ligado à dor e à violência e, portanto, ao terror), as privações em geral (vazio, trevas, solidão e silêncio), a vastidão, a dificuldade, a magnificência e a subitaneidade. Numa comparação entre o sublime e o belo, Burke afirma:

Os objetos sublimes possuem dimensões muito grandes, ao passo que os belos são comparativamente pequenos [...], a obscuridade é inimiga da beleza; as trevas e as sombras são essenciais ao grandioso; a beleza deve ser leve e delicada, o grandioso requer a solidez [...]. Essas idéias [do sublime e do belo] são, com efeito, de naturezas muito diferentes, uma fundada na dor, a outra no prazer.³⁴

²⁹ BURKE, E. *Uma investigação filosófica*, p. 66.

³⁰ BURKE, E. *Uma investigação filosófica*, p. 68.

³¹ BURKE, E. *Uma investigação filosófica*, p. 69.

³² BURKE, E. *Uma investigação filosófica*, p. 70.

³³ BURKE, E. *Uma investigação filosófica*, p. 78.

³⁴ BURKE, E. *Uma investigação filosófica*, p. 130.

A Sinfonia e o sublime: a ode pindárica como paradigma da obra de arte genial

97

Embora não de maneira tão radical como na recensão de Hoffmann, a relação entre o gênero sinfônico e a idéia do sublime já estava apontada no verbete *Symphonie*, escrito por Johann Abraham Peter Schulz para a *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (editada por Sulzer).³⁵

Nesse verbete, Schulz considera que a sinfonia se caracterizaria pela expressão do estilo elevado ou sublime: “A Sinfonia é especialmente apropriada para a expressão do grandioso, do solene e sublime [Erhaben]”. Um pouco mais adiante, ele escreve ainda:

Um tal *Allegro* na Sinfonia é o que uma Ode Pindárica é na Poesia; tal como esta, ele eleva e comove profundamente a alma do ouvinte, e requer o mesmo espírito, a mesma imaginação sublime e o mesmo conhecimento da arte, para ser bem-sucedido ali.³⁶

A resposta à pergunta acerca de como conciliar a concepção de música como ruído agradável (que aparece no verbete *Instrumentalmusik*, por exemplo) com a idéia da sinfonia como expressão do sublime, pode ser respondida se levarmos em consideração que as duas foram escritas por autores distintos.³⁷ Assim, é importante notar que ambas espelham concepções diferentes a respeito da música (uma mais conservadora e outra mais progressiva), e que a teoria do gênio que Hoffmann vai tentar desenvolver é devedora dessa última concepção. Mas como entender essa referência ao sublime no verbete sobre a sinfonia escrito por Schulz? E qual o motivo dessa analogia entre a sinfonia e a ode? Para responder a essas questões, convém examinar alguns aspectos do estudo clássico de Karl Viëtor acerca da idéia do sublime na literatura alemã.³⁸

Quanto à relação do sublime com a ode, esta parece ter sido estabelecida pela primeira vez por Boileau, em seu *Discours sur l’Ode*, sendo retomada também por Batteux e outros autores. Como bem notou Jochen Schmidt³⁹, o gênero poético da Ode foi considerado, durante um bom tempo, como um paradigma da obra de arte genial. No artigo escrito por Addison, Píndaro é citado como um modelo de *poeta genial natural* (isto é, marcado por uma espontaneidade sem regras e por “um fogo e impetuosidade naturais”).⁴⁰ Da mesma forma, nas *Conjectures on Original Composition* (1759), de Edward Young⁴¹, Píndaro aparece como protótipo do gênio.⁴²

Se na tradição inglesa a Ode pindárica era considerada sobretudo como produto de um gênio natural, na tradição alemã as coisas vão, aos poucos, mudando de figura. Nos *Literaturfragmente*, Herder observa que a criação de palavras, a conexão dos períodos, a métrica variada das odes pindáricas “não é obra do frenesi selvagem”, mas tudo pressupõe “tanta escolha [Wahl] e uma arte [tão] excelente, que [...] a meu ver, Píndaro alcançou o mais alto grau de arte poética entre os gregos”.⁴³ Dessa forma, a concepção da ode como um gênero poético natural, originado apenas a partir do calor dos sentimentos do poeta e desligado de normas métricas e estróficas⁴⁴ vai aos poucos

³⁵ Cf. DAHLHAUS, C. *Klassische und romantische Musikästhetik*, p. 99.

³⁶ In: SULZER, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, p. 1122.

³⁷ A *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (Teoria Geral das Belas-Artes), editada por Johann Georg Sulzer foi publicada pela primeira vez em Leipzig, entre os anos de 1771 e 1774, tendo sido a primeira enciclopédia em língua alemã a sistematizar e documentar os conhecimentos de estética de meados do século XVIII, constituindo um marco importante para a teoria estética do período entre Baumgarten e Kant. Embora a maior parte dos artigos gerais de estética tenha sido, ao que parece, escrita pelo próprio Sulzer, deve-se lembrar que a elaboração dos artigos técnico-musicais estiveram inicialmente a cargo de Johann Philipp Kirnberger e, num segundo momento, de Johann Abraham Peter Schulz.

³⁸ VIËTOR, K. Die Idee des Erhabenen in der deutschen Literatur. In: *Geist und Form: Aufsätze zur deutschen Literaturgeschichte*, p. 234-266.

³⁹ SCHMIDT, J. *Die Geschichte des Genie-Gedankens I*, p. 180.

⁴⁰ ADDISON, J. *The Spectator*, p. 298.

⁴¹ YOUNG, E. *Conjectures on original composition*, p. 30.

⁴² Tanto em Addison como em Young, o par Píndaro-Shakespeare (a Ode Píndárica entre os Antigos e o Drama Shakespeariano entre os modernos) já aparece como paradigma da genialidade natural: “uma estrela de primeira magnitude entre os Modernos foi Shakespeare; entre os Antigos, Píndaro”. YOUNG, E. *Conjectures on original composition*, p. 30.

⁴³ Apud SCHMIDT, J. *Die Geschichte des Genie-Gedankens I*, p. 188.

⁴⁴ SCHMIDT, J. *Die Geschichte des Genie-Gedankens I*, p. 196.

⁴⁵ SULZER, J. G. *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, p. 833.

⁴⁶ Jochen Schmidt cita como exemplo a 51. *Literaturbrief* de Lessing. Cf. SCHMIDT, J. *Die Geschichte des Genie-Gedankens I*, p. 219.

⁴⁷ SCHMIDT, J. *Die Geschichte des Genie-Gedankens I*, p. 218-19.

⁴⁸ In: SULZER, J. G. *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, p. 1122.

⁴⁹ HOFFMANN, *Schriften zur Musik*, p. 36.

⁵⁰ REZENSION. *Beethoven: Trio op. 11*. In: AmZ 1, Nr. 34 (22.05.1799), p. 541-42.

⁵¹ REZENSION. *Beethoven: Sonaten op. 12*. In: AmZ 1, Nr. 36 (05.06.1799), p. 570-71.

⁵² Apud WALLACE, R. *Beethoven's Critics*, p. 107.

se modificando de tal forma que essa aparente falta de ordem característica da ode e a audácia das formas de expressão utilizadas pelo poeta passam a ser vistas como resultado de uma escolha e planejamento. Embora, como afirmou Sulzer, o plano do poeta esteja “freqüentemente muito oculto”⁴⁵, é justamente nesse plano oculto do poeta que outros autores enxergavam o seu gênio poético.⁴⁶ Como bem observa Schmidt, *a desordem é apenas aparente*: a ode tem uma ordem e uma lógica conscientemente ocultadas e, por trás dessa aparência caótica, na realidade se esconde uma extraordinária capacidade artística.⁴⁷

De maneira análoga, a recensão de Hoffmann procurará evidenciar, através da análise musical, toda a reflexão [Besonnenheit] necessária para a composição da *Quinta Sinfonia*. Tal como exigia J. A. P. Schulz em seu verbete anteriormente citado, Hoffmann tentará demonstrar que a “imaginação sublime” anda de mãos dadas com o “conhecimento da arte”⁴⁸ e que só essa combinação entre inspiração e reflexão pode dar origem a uma obra de arte musical capaz de mover “a alavanca do terror [Schauer], do temor [Furcht], do horror [Entsetzen], da dor [Schmerz]”, e suscitar “aquele anseio infinito [unendliche Sehnsucht], que é a essência do Romantismo”.⁴⁹

A concepção do gênio musical na recensão da “Quinta Sinfonia”

Os críticos musicais contemporâneos a Hoffmann consideravam as obras de Beethoven, em geral, segundo dois pontos de vista principais: ou como resultado apenas do controle racional do compositor (em detrimento da espontaneidade criativa), ou então, como resultado da fantasia irracional do gênio e da ausência de regras.

Numa recensão do *Trio para piano, clarinete e violoncelo op. 11*, podemos ler, por exemplo: “[O compositor], com seu conhecimento harmônico incomum e amor pela composição séria, nos daria muitas [obras] de boa qualidade [...], se quisesse escrever sempre de maneira *mais natural* do que rebuscada”.⁵⁰ Numa outra recensão, acerca das *Sonatas para piano e violino op. 12*, lemos ainda:

É inegável: o Sr. van *Beethoven* segue um caminho próprio; mas que caminho bizarro e penoso! Erudito, erudito, e sempre erudito, e nenhuma natureza, nenhum canto! [...] Há [nessas obras] [...] uma procura por modulações incomuns, um asco pelos encadeamentos usuais, um acúmulo de dificuldade por cima de dificuldade, de modo que [o ouvinte] perde toda alegria e paciência com isso.⁵¹

Um outro exemplo pode ser visto numa crítica francesa publicada no *Le Globe* em maio de 1828: “De tempos em tempos encontramos [em Beethoven] os defeitos da Escola alemã: mais bizarrice do que encanto, mais cálculo do que inspiração verdadeira”.⁵²

Por outro lado, como dissemos, havia também críticos que acentuavam apenas o gênio irracional nas composições de Beethoven. Numa recensão sobre as *Sonatas para piano Op. 10*, podemos ler:

Sua abundância de idéias [...] ainda leva Beethoven, muito freqüentemente, a amontoá-las de maneira selvagem, umas sobre as outras e, de uma maneira algo bizarra, a agrupá-las de maneira a produzir não raro uma artificialidade obscura [dunkle Künstlichkeit] ou uma obscuridade artificial [künstliche Dunkelheit].⁵³

O autor de uma recensão sobre a 3ª Sinfonia de Beethoven (Eroica), publicada também na AmZ em 18.02.1807, afirmava ainda:

Esta composição, longa e extremamente difícil de se executar, é na verdade uma fantasia audaz e selvagem. Nela não faltam passagens ousadas e surpreendentes, nas quais se pode reconhecer o espírito cheio de talento de seu criador. [Mas] com muita freqüência, parece se perder completamente na ausência de regras [ins Regellose].⁵⁴

Até mesmo o julgamento de alguns compositores contemporâneos a Beethoven parecia seguir esse padrão. O relato de Ludwig Spohr acerca de uma apresentação da *Quinta Sinfonia* na cidade de Munique, em dezembro de 1815 é bastante ilustrativo a esse respeito:

Apesar de muitas belezas isoladas, [a *Quinta Sinfonia*] não forma um todo clássico [kein klassisches Ganze]. Em especial, falta imediatamente ao tema do primeiro movimento a dignidade que, a meu ver, o início de uma sinfonia deve necessariamente possuir. [...] O último movimento, com seu barulho que nada diz [nichtssagenden Lärm] é o menos satisfatório [...].⁵⁵

Segundo o crítico George Grove, a *Quinta Sinfonia* foi freqüentemente caracterizada “como se fosse um milagre da irregularidade”, como se Beethoven tivesse “abandonado as regras ordinárias que regulam a construção de uma peça musical” e colocado no papel a primeira coisa que vinha em sua mente. Dentre os defensores dessas idéias, Grove cita Berlioz e Fétis, o qual teria definido o estilo de Beethoven “como uma espécie de improvisação, ao invés de uma composição”.⁵⁶ Essas caracterizações da música de Beethoven parecem ser tributárias de uma certa concepção de gênio como puro dom da natureza e freqüentemente desprovido de gosto. Tal concepção era bastante comum na época, como podemos perceber através do verbete sobre o “Gênio” da *Encyclopédie*:

O gosto está freqüentemente separado do *gênio*. O *gênio* é um puro dom da natureza; o que ele produz é obra de um momento; o gosto é obra do estudo e do tempo; ele [o gosto] se atém ao conhecimento de uma grande quantidade de regras estabelecidas ou supostas; ele produz belezas que são apenas de convenção. Para que uma coisa seja bela segundo as regras do gosto, é preciso que ela seja elegante, acabada, trabalhada, sem o parecer: para ser do *gênio*, é preciso algumas vezes que ela seja descuidada; que ela tenha um ar irregular, escarpado, selvagem. O

⁵³ Apud WALLACE, R. *Beethoven's Critics*, p. 8.

⁵⁴ In: SCHNAUS, P. E. T. A. *Hoffmann als Beethoven-Rezensent*, p. 36.

⁵⁵ SPOHR, L. *Selbstbiographie*, p. 229.

⁵⁶ GROVE, G. *Beethoven and his nine symphonies*, p. 142-43.

sublime e o *gênio* brilham em Shakespeare como relâmpagos numa longa noite, e Racine é sempre belo; Homero é pleno de *gênio*, e Virgílio, de elegância. As regras e as leis do gosto forneceria entraves ao *gênio*; ele as quebra para voar ao sublime, ao patético, ao grande. [...] Enfim, a força e a abundância, uma certa rudeza, a irregularidade, o sublime, o patético: eis o caráter do *gênio* nas artes.⁵⁷

Assim, não espanta que os críticos quisessem ver nas composições sinfônicas de Beethoven os exemplos acabados da irregularidade, da rudeza e da fantasia selvagem do *gênio*, que despreza as regras em favor de sua necessidade de exprimir as paixões que o agitam.

Ora, é justamente contra esse tipo de concepção que Hoffmann vai se voltar em sua recensão. A teoria do *gênio* de Hoffmann considera a *reflexão* e o estudo aprofundado da técnica como elementos inseparáveis da genialidade. Cabe notar que, assim como o conceito de romantismo, também o conceito de *reflexão* [Besonnenheit] empregado aqui por Hoffmann tem suas origens na *Vorschule der Ästhetik* de Jean Paul, o qual defende que o *gênio* não se caracterizaria apenas por sua fantasia (imaginação criadora), mas principalmente, por uma elevada *reflexão*.⁵⁸ Para Jean Paul, é absurdo conceber um *gênio* desprovido de entendimento. No *gênio* todas as faculdades encontram-se reunidas: chiste [Witz], perspicácia, entendimento e razão.⁵⁹ O fogo da inspiração e o conhecimento erudito trabalham em conjunto; somente a concepção do todo é criada pela inspiração, mas a elaboração das partes depende da *reflexão*.⁶⁰ Somente o preconceito e uma interpretação equivocada, escreve Jean Paul, poderiam deduzir uma incompatibilidade entre o entusiasmo e a *reflexão*.⁶¹

Além de Jean Paul, uma provável fonte para a teoria do *gênio* de Hoffmann poderia ser encontrada no *Sistema do Idealismo Transcendental* de Schelling⁶², no qual também se atribui um elevado valor à *reflexão* [Besonnenheit] do *gênio*. Para Schelling, somente quando a inspiração está unida à *reflexão* é que o *gênio* consegue criar as obras de arte mais elevadas e que conseguem expor o infinito numa forma finita.⁶³

É devido a essa concepção do *gênio* como unidade de inspiração e *reflexão* que Hoffmann recorre ao emprego do procedimento analítico: pois é somente através da análise aprofundada da própria obra que se poderá mostrar unidade e a coerência interna da sinfonia, sua consistência e economia temática, capaz de produzir o máximo de variedade a partir de um material motivico mínimo. Contra os críticos que viam em Beethoven uma certa irregularidade e bizarrice, atribuídas à inspiração selvagem do *gênio*, Hoffmann procurará interpretar a *Quinta Sinfonia* como um *todo orgânico*, que se desenvolve inteiramente a partir de um único motivo que percorre todos os movimentos:

Assim como os estéticos artistas-medidores freqüentemente deploraram a total falta de uma verdadeira unidade e de coerência interna em Shakespeare⁶⁴; e somente o olhar aprofundado [apreende] que uma bela árvore, [com seus] botões e folhas, flores e frutos, resulta de uma única semente: da

⁵⁷ In: DIDEROT, D. *Oeuvres Esthétiques*, p. 11-12.

⁵⁸ Jean Paul afirma não poder distinguir entre o *gênio* poético e o *gênio* filosófico: “os filósofos-inventores foram todos poéticos”. PAUL, J. *Vorschule der Ästhetik*, p. 56.

⁵⁹ PAUL, J. *Vorschule der Ästhetik*, p. 56.

⁶⁰ PAUL, J. *Vorschule der Ästhetik*, p. 59.

⁶¹ PAUL, J. *Vorschule der Ästhetik*, p. 58.

⁶² Numa anotação em seu diário, Hoffmann menciona o estudo da filosofia de Schelling. A esse respeito, ver: HOFFMANN, E. T. A. *Briefe und Tagebücher I*, p. 351.

⁶³ SCHELLING, *Ausgewählte Schriften I*, p. I/3, 618-619.

⁶⁴ Como bem notou Grove (*Beethoven and his nine symphonies*, p. 144), há uma notável semelhança entre as concepções de Hoffmann e Coleridge acerca do *gênio* e da forma orgânica produzida por este. Com efeito, Coleridge afirma que é preciso destruir a noção bastante popular de que Shakespeare teria sido um grande dramaturgo graças apenas a seu instinto. Ele considera errôneos os juízos segundo os quais Shakespeare seria um “selvagem”, “irregular”, “puro filho da natureza”, etc. Para ele, o motivo desse erro está na confusão entre regularidade mecânica [mechanical regularity] e forma orgânica [organic form]: “A forma é mecânica quando imprimimos a um dado material uma forma pré-determinada e que não necessariamente provém das

mesma forma, é somente um detalhamento muito profundo da estrutura interna da música de Beethoven que revela a elevada reflexão [hohe Besonnenheit] do Mestre, reflexão esta que é inseparável do verdadeiro gênio e que é nutrida pelo contínuo estudo da arte. É no fundo de seu ânimo que Beethoven porta o Romantismo da música, que ele exprime com elevada genialidade e reflexão em suas obras.⁶⁵

Assim, a segunda parte da recensão dedica-se à análise pormenorizada da obra. Hoffmann descreve cada um dos movimentos e dedica especial atenção aos aspectos motivicos, harmônicos e da instrumentação da peça. Contudo, como bem observou Schnaus, é necessário salientar a diferença da análise realizada por Hoffmann em comparação com os procedimentos atuais. Na recensão da sinfonia, embora os aspectos mais gerais relativos à forma estivessem pressupostos, ela não constitui ainda um campo problemático de investigação. A harmonia, por exemplo, é abordada apenas em termos muito gerais, dando ênfase aos efeitos conseguidos pelas modulações inesperadas⁶⁶ e pela originalidade do encadeamento de certas passagens, como por exemplo:



Fig. 1: Beethoven, Quinta Sinfonia (2º Mov., comp. 41 e segs.).

Na análise melódica, Hoffmann não se detém tanto no material bruto e nas relações intervalares, mas a trata de acordo com tradição usual das recensões da AmZ, isto é, com caracterizações de afetos suscitados pela melodia, ou com adjetivos como: fluente, agradável, etc.⁶⁷ No que diz respeito à dinâmica, Hoffmann acentua as mudanças extremas de intensidade da peça, e que ocorrem muitas vezes de maneira inesperada⁶⁸ para o ouvinte da época. Também a instrumentação é analisada com detalhe. Hoffmann destaca a alternância entre cordas e sopros⁶⁹ e o fato de muitas passagens não se constituírem numa mera melodia acompanhada, como era o costume. A análise motivica é bem desenvolvida por Hoffmann, que identifica na idéia inicial da sinfonia o motivo unificador e que fornece coesão formal e organicidade à sinfonia inteira.⁷⁰



Fig. 2: Beethoven, Quinta Sinfonia (1º Mov., comp. 1-2).

No terceiro movimento, por exemplo, esse motivo reaparece da seguinte forma:



Fig. 3: Beethoven, Quinta Sinfonia (3º Mov., comp. 27 e segs.).

propriedades do material [...]. A forma orgânica, por outro lado, é inata; ela dá a forma a si mesma de dentro para fora, enquanto se desenvolve". COLERIDGE, S.T. *The literary remains*. Vol. 2, p. 61, 67.

⁶⁵ HOFFMANN, *Schriften zur Musik*, p. 37.

⁶⁶ Como no 3º. Movimento, compasso 27.

⁶⁷ Cf. SCHNAUS, P. E. T.A. *Hoffmann als Beethoven-Rezendent*, p. 52.

⁶⁸ Cf. 1º. Mov., cp. 227-228, 2º. Mov., cp. 28-29; 3º. Mov., cp. 18-19.

⁶⁹ 1º. Mov., cp. 196-227.

⁷⁰ Entretanto, Hoffmann não aponta a presença do motivo unificador no 2º. Mov., cp. 14 e 23; nem a semelhança existente entre os motivos do 2º. Mov., cp. 14 e o *Trio* do 3º. Mov., cp. 158-59, bem como o 4º. Mov., cp. 44. A presença do motivo se faz notar ainda sob forma de aumentação rítmica no 4º. Mov., cp. 150, 432 e 438, por exemplo.

⁷¹ 3.º Mov., cp. 339.

⁷² 3.º Mov., cp. 325.

⁷³ 3.º Mov., cp. 350.

⁷⁴ 4.º Mov., cp. 1.

⁷⁵ Embora o juízo do compositor L. Spohr a respeito da 5.ª Sinfonia fosse, no conjunto, bastante desfavorável, a volta do tema do Scherzo no último movimento o impressionou por sua originalidade: “O último movimento, com seu barulho que nada diz [nichtssagenden Lärm] é o menos satisfatório; a volta do *Scherzo* ali é, porém, uma idéia tão feliz, que se tem que invejar o compositor por isso. Ela é de um efeito arrebatador! É uma pena que a volta do barulho apague tão depressa essa impressão!” (SPOHR, L. *Selbstbiographie*, p. 229).

⁷⁶ Esse procedimento pouco usual de citação de um movimento anterior no último movimento ocorre também na Sinfonia Nr. 46 de Haydn (composta em 1772), mas não de maneira tão radical como em Beethoven (que só voltaria a empregar um efeito similar no quarto movimento de sua última sinfonia). Para uma análise mais detalhada do processo de interrupção e interpolação de material temático prévio na Sinfonia Nr. 46 de Haydn, ver: BONDS, M. E. *Wordless Rhetoric: musical form and the metaphor of the oration*, p. 191–204 (em especial p. 203).

⁷⁷ HOFFMANN, *Schriften zur Musik*, p. 50.

⁷⁸ HOFFMANN, *Schriften zur Musik*, p. 50.

⁷⁹ HOFFMANN, *Schriften zur Musik*, p. 50.

A passagem para o quarto e último movimento é feita por uma transição que explora fragmentos do tema inicial do *Scherzo*⁷¹ combinados ao motivo inicial⁷² (como pedal de dominante⁷³ nos baixos), conduzindo à modulação para a tonalidade de Dó Maior.⁷⁴ Quanto à sua forma, o *Allegro* final poderia ser descrito como uma forma-sonata, porém com uma importante peculiaridade: Beethoven insere, de maneira inesperada, um trecho do terceiro movimento (em dó menor) logo após o final do desenvolvimento. Embora Hoffmann assinale o reaparecimento do tema do *Scherzo* no último movimento, ele não dá tanta ênfase à originalidade desse procedimento.⁷⁵



Fig. 4: Beethoven, Quinta Sinfonia (4.º Mov., comp. 160 e segs.).

No entanto, deve-se ressaltar que não se trata aqui apenas do reaparecimento daquela idéia inicial unificadora, do motivo que está na base da sinfonia inteira, mas da *interrupção* do discurso e inserção de um trecho relativamente longo do movimento anterior (54 compassos, no total), num momento em que o ouvinte estaria esperando a reexposição do tema.⁷⁶

Na terceira parte da recensão, dedicada às considerações finais, Hoffmann não se limita apenas aos usuais comentários acerca da dificuldade técnica de execução da peça, da qualidade de impressão da partitura ou sobre a redução para piano. Logo após a parte analítica ele retoma as considerações estéticas, procurando relacionar uma com a outra. Assim, ele observa que embora a sinfonia, considerada como um todo, possa parecer a certos ouvintes “como uma genial rapsódia”, ou seja, como uma sucessão livre e improvisada de materiais musicais, o ouvinte mais atento certamente irá perceber a sua unidade e, certamente será tomado “íntima e profundamente por *um* sentimento duradouro, que é justamente aquele anseio [Sehnsucht] inefável e cheio de pressentimentos, e nele será mantido até o acorde final”.⁷⁷ Esse efeito deve-se, segundo ele, não apenas aos detalhes técnicos como a disposição interna da instrumentação. Para Hoffmann, é sobretudo o “parentesco íntimo dos temas entre si, que engendra aquela unidade que mantém o ânimo do ouvinte em *um* estado de espírito”.⁷⁸ O parentesco existente entre os diversos movimentos e o motivo inicial que permeia toda a peça e que lhe dá sua enorme coerência interna devem-se à “genialidade refletida” [besonnene Genialität] do compositor. Embora a invenção deva sua origem à espontaneidade do gênio de Beethoven, a análise técnica demonstrou que a execução da composição foi levada a cabo com profunda reflexão. Assim, Hoffmann demonstra que a *Quinta Sinfonia* não é produto da mera improvisação ou do entusiasmo do gênio, mas que ela é desenvolvida de acordo com as leis orgânicas inerentes ao próprio material temático. É devido, portanto, à união entre o entusiasmo criador e uma profunda reflexão que essa sinfonia expressa em alto grau, na visão de Hoffmann, o Romantismo da música [Romantik der Musik].⁷⁹

Essa interpretação da música de Beethoven é retomada por Hoffmann na recensão publicada em 1813, também na *AmZ*, a respeito dos *Trios Op. 70*. Tal como procedera na análise da *Sinfonia*, Hoffmann destaca incessantemente o trabalho temático e estrutural de Beethoven também nos trios: utilizando um tema “simples, mas fecundo”, Beethoven consegue estabelecer um parentesco íntimo entre os movimentos e a “mais alta unidade” entre eles.⁸⁰ Mas embora o domínio técnico seja imprescindível para o gênio, Hoffmann não deixa de observar que somente o conhecimento das regras mecânicas não é suficiente para se criar uma autêntica obra de arte. “Aquelas mesmas proporções numéricas”, que nas obras dos “gramáticos desprovidos de gênio” permanecem apenas exemplos “rígidos e mortos” de um mero cálculo, nas obras de Beethoven transformam-se em “preparados mágicos, a partir dos quais surge um mundo mágico”, que age intimamente sobre a alma do ouvinte.⁸¹ O domínio harmônico de Beethoven é constantemente ressaltado por Hoffmann. Na passagem seguinte, por exemplo, ele coloca em relevo o efeito obtido por Beethoven através do emprego da enarmonia:



Fig. 5: Beethoven, Trio Op. 70 Nr. 2 (3º. Mov., comp. 96-106).

Mas Hoffmann alerta:

Somente o artista, que conteve o vôo excêntrico de seu gênio através do mais diligente estudo da arte, que adquiriu a mais alta reflexão [höchste Besonnenheit], e que agora reina sobre o reino interior da música, sabe de maneira clara e certa onde deve empregar os meios mais surpreendentes que a arte lhe oferece, [para obter] um efeito completo; ao passo que o aprendiz ou o imitador cego desprovido de gênio e de talento irá empregá-las erroneamente, justamente onde pretendia agir com todo o poder e força.⁸²

⁸⁰ HOFFMANN, *Schriften zur Musik*, p. 121.

⁸¹ HOFFMANN, *Schriften zur Musik*, p. 121.

⁸² HOFFMANN, *Schriften zur Musik*, p. 137.

Fica evidente, portanto, que o conceito de gênio utilizado por Hoffmann se afasta claramente daquele utilizado pelos teóricos da *Empfindsamkeit* e do *Sturm und Drang*. Embora o gênio não se submeta a regras exteriores, ele também não se deixa guiar simplesmente por sua fantasia: suas obras são resultado da união entre a consciência e o inconsciente, do dom natural e da habilidade técnica ou, na terminologia de Hoffmann, entre uma elevada genialidade e uma reflexão igualmente elevada.⁸³ Justamente por incorporar esses elementos – trazidos à luz por meio da análise técnica das obras – é que Beethoven pôde ser tomado por Hoffmann como modelo do gênio na música. Argumentando contra aqueles críticos que viam nas obras instrumentais de Beethoven somente o produto de um gênio que, “sem se preocupar com a escolha e formação dos pensamentos, se abandona cegamente ao fogo arrebatador e aos estímulos momentâneos de sua fantasia”,⁸⁴ Hoffmann afirma que “no que diz respeito à reflexão, dever-se-ia colocar [Beethoven] “inteiramente ao lado de Haydn e Mozart”.⁸⁵

Referências bibliográficas

- ADDISON, J. *The Spectator*. Vol. II. London: J. & R. Tonson, 1744.
- ADORNO, T. W. Zum Problem der musikalischen Analyse. In: *Frankfurter Adorno Blätter Bd. 7*. München: edition text+kritik, 2001, p. 73-89.
- BONDS, M. E. *Wordless Rhetoric: musical form and the metaphor of the oration*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991.
- BURKE, E. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. Trad. E. A. Dobránszky. Campinas: Papyrus, 1993.
- COLERIDGE, S. T. *The literary remains*. Vol. 2. Ed. H. N. Coleridge. London: William Pickering, 1836.
- DAHLHAUS, C. *Klassische und romantische Musikästhetik*. Laaber: Laaber-Verl, 1988.
- DIDEROT, D. *Oeuvres Esthétiques*. Ed. P. Vernière. Paris: Garnier, 1994.
- GROVE, G. *Beethoven and his nine symphonies*. 3. ed. New York: Dover, 1962.
- HOFFMANN, E. T. A. *Briefe und Tagebücher I*. Hg. W. Harich. Weimar: Erich Lichtenstein, 1924.
- _____. *Schriften zur Musik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971.
- KANT, I. *Kritik der Urteilskraft*. Hamburg: Felix Meiner, 2001. Trad. Port.: *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad. A. Marques e V. Rohden. Lisboa: Imprensa Nacional, 1998 (Abrev. KdU).

⁸³ HOFFMANN, *Schriften zur Musik*, p. 119.

⁸⁴ HOFFMANN, *Schriften zur Musik*, p. 119.

⁸⁵ HOFFMANN, *Schriften zur Musik*, p. 119.

- LAFITE, M. *Musikästhetik im frühen 19. Jahrhundert*.
Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades an der
Universität Wien, 1974.
- PAUL, J. *Vorschule der Ästhetik*. Hamburg: Felix Meiner, 1990.
- REZENSION. *Beethoven: Trio op. 11*. In: AmZ 1, Nr. 34
(22.05.1799), p. 541-42.
- REZENSION. *Beethoven: Sonaten op. 12*. In: AmZ 1, Nr. 36
(05.06.1799), p. 570-71.
- ROSEN, C. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*.
London: Faber and Faber, 1976.
- SCHELLING, F.W.J. *Ausgewählte Schriften I*. Frankfurt a.M.:
Suhrkamp, 2003.
- SCHILLER, F. *Über naive und sentimentalische Dichtung*.
Stuttgart: Reclam, 2002. Trad. Bras. *Poesia ingênua e
sentimental*. Trad. M. Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- SCHLEGEL, F. *Gespräch über die Poesie*. Stuttgart: Metzler,
1968, p. 285. Trad. Bras. *Conversa sobre a poesia e outros
fragmentos*. Trad. V.-P. Stirnimann. São Paulo: Iluminuras,
1994.
- SCHMIDT, J. *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der
deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*.
2 Bde. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft,
1985.
- SCHNAUS, P. E. T.A. *Hoffmann als Beethoven-Rezensent der
Allgemeinen Musikalischen Zeitung*. München: Musikverlag
Emil Katzschichler, 1977.
- SPOHR, L. *Selbstbiographie*. 1. Bd. Cassel und Göttingen:
Georg H. Wigand, 1860.
- SULZER, J. G. *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. 2. Teil,
Leipzig: Weidmann, 1774.
- TADDAY, U. *Die Anfänge des Musikfeuilletons: der
kommunikative Gebrauchswert musikalischer Bildung in
Deutschland um 1800*. Stuttgart: Metzler, 1993.
- VIËTOR, K. Die Idee des Erhabenen in der deutschen
Literatur. In: *Geist und Form: Aufsätze zur deutschen
Literaturgeschichte*. Bern: A. Francke Verlag, 1952, p. 234-
266.
- WALLACE, R. *Beethoven's Critics*. Cambridge: Cambridge
University Press, 1989.
- YOUNG, E. *Conjectures on original composition*. London: A.
Millar, 1759.

