

Capítulo IV - Textos traduzidos

4.1 A apresentação dos textos traduzidos

A primeira edição dos *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, compilada por Robert Schumann e editada por Wigand, seguiu a ordem cronológica de publicação dos artigos de Schumann e os textos são apresentados no índice na sua ordem de publicação, do primeiro ao último volume. As edições posteriores à primeira, seguiram também esta lógica de apresentação dos textos, sendo este o melhor modo de realçar o trabalho contínuo de Schumann durante os dez anos de publicações regulares no *Neue Zeitschrift für Musik*. Em meados do século XX surge a primeira tradução que apresenta os textos agrupados por compositor, mais propriamente, a edição norte-americana de 1969 da Norton Library¹, tendo a tradução ficado a cargo de Paul Rosenfeld. Este modo de apresentação representa de facto uma mudança do foco de interesse que se afasta da perspetiva cronológica do trabalho crítico de Schumann e se aproxima da perspetiva musicológica, já que os textos incluídos se referem aos grandes compositores que no século XX ainda assim são reconhecidos. Deste modo, nesta edição existe implicitamente uma ideia de prevalência do interesse musicológico dos textos de Schumann sobre as restantes características da sua obra, ou seja da função informativa dos textos sobre o carácter literário

Tendo em conta que o presente trabalho tem como foco de interesse a questão tradutológica dos textos e, ao contrário das edições acima referidas, não pretende realçar nem a cronologia editorial de Schumann nem o que ele escreveu sobre os compositores, mas antes o estilo literário que ele emprega e o modo como isso se reflete nos desafios de tradução dos textos, resolveu-se apresentar os textos agrupados por autor, em primeiro lugar, e depois na sua ordem cronológica de publicação. Este modo de apresentação permite ao leitor, não só reconhecer mais facilmente a personalidade literária de cada autor, mas também perceber a eventual evolução de escrita de Schumann. Esta apresentação será a mais adequada para aqueles que queiram desfrutar da leitura dos textos de Schumann pela sua função literária, mas não impede outros de saberem mais sobre os compositores ou sobre as obras visadas. Como é óbvio, tratando-se de outro tipo de trabalho, como por exemplo, a publicação desses textos com vista a um público com

¹ Konrad Wolff ed., Paul Rosenfeld trans. *On Music and Musicians* (New York: Norton, 1969).

interesse em música, provavelmente seria mais adequado apresentar os textos agrupados em primeiro lugar por compositor.

Para cada um dos textos traduzidos e apresentados de seguida indica-se o título do artigo traduzido para português, seguindo-se uma breve ficha técnica do texto que faz referência ao título do artigo no original em língua alemã e à autoria do texto, ao compositor visado no artigo e à edição do artigo que inclui o ano de publicação, o número do tomo e da página em que surge nos *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. Na versão em suporte digital, inclui-se também uma sugestão de audição da peça visada no artigo através de uma hiperligação para a Internet.

Depois da ficha técnica, surge um breve texto que visa contextualizar o artigo apresentado e dar nota dos factos que se consideram mais importantes para que o leitor do século XXI o possa compreender melhor. Finalmente, surge o texto traduzido.

4.2 Textos

A. Um *Opus II*, *La ci darem la mano*

Ficha técnica:

Título original do artigo: *Ein Werk II*

Assinado por Julius.

Publicado originalmente no *Allgemeine musikalische Zeitung*² em 1831, re-editado no *Neue Zeitschrift für Musik* em 1832 e incluído no *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, tomo I, p. 3.

Compositor visado: Frédéric Chopin

Obra visada com hiperligação para áudio: [Um Opus II *La ci darem la mano*](#)

Introdução ao texto:

Com vinte e um anos, Schumann enviou este artigo para o jornal *Allgemeine musikalische Zeitung*, cujo diretor era Gottfried Fink, juntamente com uma carta na qual demonstrava a sua vontade em escrever artigos para o jornal. Nessa carta explicava que este seria o primeiro de uma série de outros artigos de crítica musical que pretendia escrever. Não tendo recebido resposta do diretor, voltou a escrever-lhe cerca de um mês depois pedindo-lhe que publicasse o artigo ou que lho devolvesse, dado que agora existia a possibilidade de o publicar noutra jornal (no *Allgemeiner musikalischer Anzeiger* de Viena).³ Passado um mês, o artigo foi publicado no *Allgemeine musikalische Zeitung* juntamente com uma nota editorial e um artigo sobre a mesma obra de outro crítico “digno representante da velha escola”⁴, de acordo com as palavras da nota editorial. A aparente relutância em publicar somente o artigo de Schumann poderá ter tido origem no registo literário vivaz e impetuoso do artigo, algo pouco comum para um jornal que procurava agradar ao gosto musical da maioria, ser imparcial e brando na sua crítica⁵. Este acontecimento, aos olhos de Schumann, foi lido como uma crítica negativa ao seu trabalho e poderá ter estado na base do surgimento da ideia, por parte de Schumann, da criação de um jornal musical, que se viria a materializar no *Neue Zeitschrift für Musik*. Este acontecimento viria também a moldar a relação de rivalidade entre Schumann e Fink⁶.

² O *Allgemeine musikalische Zeitung* foi um jornal sobre música publicado em Leipzig entre 1798 e 1848 por Breitkopf & Härtel e entre 1866 e 1882 por J. Reiter-Biedermann. De entre os colaboradores do jornal contava-se E. T. A. Hoffmann, uma das referências de Schumann no que respeita ao seu estilo literário.

³ Cf. Plantinga, 36.

⁴ Cf. *Allgemeine musikalische Zeitung* nº 49 de 7 de dezembro de 1831.

⁵ Schumann apelidou o *Allgemeine musikalische Zeitung* de “die allgemeinste musikalische Zeitung” (o jornal musical mais genérico (banal). Plantinga, 39.

⁶ Cf. Plantinga, 37.

É neste texto que Robert Schumann apresenta pela primeira vez publicamente os seus heterónimos Florestan e Eusebius, presença habitual nos seus textos durante todo o período em que foi diretor do jornal.

No que diz respeito ao compositor visado no artigo, Chopin, era em 1831 ainda um nome novo e desconhecido para quase todos, como se depreende aliás da leitura de ambos os artigos publicados no *Allgemeine musikalische Zeitung*. Em determinados círculos musicais, a obra de Chopin não foi bem aceite e assim continuou por algum tempo, como revelam as palavras de um artigo publicado em 1833 pelo influente editor Heinrich Rellstab, diretor do jornal berlinense *Iris im Gebiete der Tonkunst*: “assiste-se à formação de uma escola do erro, verificável na obra de Chopin (e de Schumann).”⁷

Tradução:

Um *Opus II*⁸

No outro dia, Eusebius entrou silencioso pela porta. Tu conheces aquele sorriso irónico no seu rosto pálido com que procura criar *suspense*. Eu estava sentado com Florestan ao piano. Florestan é, como sabes, uma daquelas raras pessoas musicais que antevê tudo o que está para chegar de novo e extraordinário. Hoje, porém, o dia reservara-lhe uma surpresa. Eusebius disse: “Tirem os vossos chapéus, meus Senhores, eis um génio”, mostrando uma partitura. O título, não o podíamos ver. Folhee a partitura distraidamente; este deleite dissimulado da música sem som possui algo de mágico. Além disso, parece-me que cada compositor tem a sua própria forma de dispor as notas quando olho para elas: no papel, Beethoven parece diferente de Mozart tal como a prosa de Jean Paul parece diferente da de Goethe. Mas aqui parecia que me fitavam maravilhados nada mais do que olhos estranhos, olhos de flores, olhos de manjerição, olhos de pavão, olhos de rapariga: em certos pontos era mais claro – pensava ver *Là ci darem la mano*⁹ de Mozart entrelaçada entre cem acordes, Leporello parecia piscar-me o olho e Don Juan passava por mim com um manto branco. “Agora toca lá isso”, disse Florestan. Eusebius anuiu; escutámos, apertados no vão de uma janela. Eusebius tocou entusiasmado fazendo desfilar incontáveis imagens da mais viva vitalidade: como se o entusiasmo do momento sobrelevasse os dedos para lá da medida habitual da sua destreza. Claro que toda a

⁷ Cf. *Iris im Gebiete der Tonkunst*, 5 (1834), 91.

⁸ Este Artigo surgiu logo no ano de 1831 no *Allgemeine musikalische Zeitung*. Como foi o primeiro em que surgiram os membros da Irmandade de David, que este também seja aqui incluído. (N.A.)

⁹ Duetto da ópera de Mozart Don Giovanni escrita em 1787 entre as personagens Don Giovanni e Zerlina. (N.T.)

aprovação de Florestan, à parte um sorriso luminoso, não foi além de que as variações poderiam também pertencer a Beethoven ou a Franz Schubert, se estes tivessem sido virtuosos do piano e, voltando a página do título, limitou-se a ler:

"Là ci darem la mano, varié pour le Pianoforte par Frédéric Chopin, Oeuvre 2,"

e nós, maravilhados, exclamámos: "Um Opus 2," e como os rostos resplandeciam de um tremendo espanto e além de exclamações como: "Sim, aqui está outra vez algo de nobre – Chopin – nunca ouvi este nome – quem poderá ser – um génio, com certeza – não será Zerlina ou mesmo Leporello a rir-se ali" – que pouco se distinguiam, assim se compôs uma cena que não saberia descrever. Aquecidos pelo vinho, por Chopin e pela conversa entusiasmada, fomos ter com Mestre Raro¹⁰ que muito se riu e pouca curiosidade mostrou pelo Opus 2: "A vós, já vos conheço bem e ao vosso entusiasmo pelas novas modas! Agora, trazei-me aqui esse Chopin." Prometemos fazê-lo no dia seguinte. Pouco depois, Eusebius desejou-nos boa noite discretamente: Eu fiquei mais um pouco em casa do mestre Raro; Florestan, que desde há algum tempo não tem casa, voou até à minha pela viela iluminada pela lua. Por volta da meia-noite encontrei-o na minha sala, deitado no sofá, de olhos fechados. "As variações de Chopin", disse ele como que num sonho, "andam às voltas na minha cabeça: claro", continuou ele, "é tudo dramático e muito chopiniano; a introdução, tão encerrada em si própria... ainda te lembras dos intervalos em terceiras de Leporello? - parece-me que, pelo menos, está de acordo com o todo; mas o tema – por que será que ele o escreveu em Si bemol? - as variações, o andamento final e o *adagio*, são mesmo algo de especial; o génio espreita a cada compasso. É claro, caro Julius, que Don Juan, Zerlina, Leporello e Masetto são as personagens dramáticas: a resposta de Zerlina no tema mostra que está muito apaixonada, a primeira variação poder-se-ia considerar talvez algo senhoril e *coquete*, onde o Grão-Senhor corteja muito amavelmente a jovem camponesa. Mas isso muda na segunda variação, que parece muito mais íntima, cômica e litigiosa, como quando dois apaixonados se aproximam abraçando-se e se riem mais do que o habitual. Como tudo muda na terceira! Aqui tudo é luar e encantamento de fadas; Masetto está ao longe a vociferar de forma bem audível, mas Don Juan pouco se incomoda com isso. E agora a quarta, o que pensas dela?

Eusebius tocou-a com toda a pureza... apressa-se atrevida e imprudente na direção do seu objetivo embora o *adagio* (parece-me natural que Chopin repita a primeira parte)

¹⁰ O mestre Raro é o nome de um heterónimo com características que o relacionam com Friedrich Wieck, professor de piano de R. Schumann e pai daquela que viria a ser sua mulher, Clara Wieck. (N.T.)

seja em Si menor, o que não poderia ficar melhor, já que funciona como uma advertência moral a Don Juan sobre os seus planos. É claro que é terrível e belo que Leporello espie, se ria e escarneça por detrás dos arbustos e que os oboés e os clarinetes seduzam por magia e se evidenciem, e que o florescente Si Maior represente bem o primeiro beijo de amor. Mas tudo isto nada é comparado com a última variação – ainda tens vinho, Julius? – este é o *finale* completo de Mozart – rolhas que saltam, garrafas que titilam. A voz de Leporello ali no meio, depois os espetros que o tentam agarrar, Don Juan que foge e depois, o final, que termina docemente.” Apenas na Suíça, concluiu Florestan, sentira ele semelhante sensação à que este final lhe provocou. Precisamente, nos dias bonitos, quando a luz do sol poente vai subindo até aos picos mais altos das montanhas e finalmente se extingue o último raio, cria-se um momento em que parece que se vê os gigantes brancos dos Alpes a fechar os olhos. Sente-se então que se acabou de ter uma visão celestial. “E agora desperta tu também para novos sonhos, Julius, e dorme!” – “Florestan do meu coração”, respondi, “esses sentimentos privados serão porventura louváveis, embora algo subjetivos; mas por muito pouco que Chopin precise de ser lembrado da sua genialidade, em todo o caso, eu curvo-me perante tamanho génio, esforço e mestria.” E assim caímos no sono.

Julius.

B. Literatura de Dança

Ficha técnica:

Título original do artigo: *Tanzliteratur*

Não sendo assinado, este artigo é da autoria de um dos membros da Irmandade de David.

Publicado no *Neue Zeitschrift für Musik* em 1836 e incluído no *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, tomo II, p. 9.

Compositores visados: Keßler, Thalberg, Clara Wieck, L. Edler von Meyer e Schubert.

Introdução ao texto.

Este texto descreve uma cena quase coreográfica com várias personagens que vão comentando as obras – quase exclusivamente valsas – à medida que as interpretam, compostas por Keßler, Thalberg, Clara Wieck, Edler von Meyer e Schubert. Escrito num estilo nitidamente inspirado na escrita de Jean Paul¹¹, Schumann descreve o ambiente artístico na voz de diferentes personagens como se de um conto se tratasse e deixa transparecer a relação que existe entre as danças de Schubert e as suas *Papillons*¹².

Schumann escreve de modo poético sobre as obras que refere e apresenta-nos quase que um poema sobre elas, criando diálogos no contexto de um relato ficcionado sobre um sarau da Irmandade de David, em parte imaginário e em parte relacionado com o seu círculo de amigos reais. Zilia, por exemplo, na Irmandade de David é o pseudónimo de Clara Wieck, a sua futura mulher.

Tradução:

Dos livros da Irmandade de David II. Literatura de Dança.

- J.C. Keßler¹³: 3 polonesas para piano, op. 25.
- S. Thalberg¹⁴: 12 valsas para piano ("Souvenirs de Vienne"), op. 4.
- C. Wieck¹⁵: *Valses Romantiques* para piano, op. 4.
- L. Edler von Meyer¹⁶: Salon. 6 valsas para piano, op. 4.
- F. Schubert:
 - Primeira valsa para piano., op. 9 (Caderno 1).

¹¹ Cf. Ariane Jeßulat et al. *Zwischen Komposition und Hermeneutik* (Würzburg: Verlag Königshausen und Neumann, 2005), 183.

¹² Cf. Wolff, 123.

¹³ Joseph Christoph Keßler (1800 – 1872), pianista e compositor alemão. (N.T.)

¹⁴ Sigismond Thalberg (1812 – 1871) foi compositor e um dos mais destacados pianistas virtuosos do século XIX. (N.T.)

¹⁵ Clara Wieck (1819 – 1896), filha de Friederich Wieck, seria a futura mulher de Robert Schumann. O seu pai foi professor de piano de Schumann. (N.T.)

¹⁶ Leopold Edler von Meyer (1816 - 1883) foi um compositor e pianista austríaco. (N.T.)

- Danças alemãs para piano, op. 33.

"E agora, Zilia, toca! Quero afundar-me por completo nos sons e levantar a cabeça para espreitar só de quando em vez, para que não pensais que me deixei afogar na melancolia; pois a música de dança traz mágoa e sonolência e a música de igreja, pelo contrário, felicidade e animação, pelo menos comigo é assim", declarou Florestan, enquanto Zilia já poisava levemente sobre a primeira *polonaise* de Keßler. "Seria realmente belo", continuou ele, meio a escutar, meio a falar, "se uma dúzia de irmãs de David tornassem esta noite inesquecível e se entrelaçassem num festival de graças¹⁷. Já Jean Paul dizia que na verdade as raparigas só deviam dançar umas com as outras (o que decerto faria com que houvesse menos casamentos) e que os homens (acrescentei), nunca o deveriam fazer. Mas se isso acontecesse (interrompeu Eusebius), então teria que se dizer o seguinte ao trio das Irmãs de David: "Que simples és assim e bela", e na segunda parte seria muito desejável que ela deixasse cair o ramo de flores para que, enquanto ele o apanhasse, ela o pudesse olhar nos olhos agradecidos." Mas isso estava mais no nosso Eusebius e na música do que nas palavras que ele articulava. Florestan erguia a sua cabeça apenas de vez em quando, sobretudo durante a terceira *Polonaise* que surge radiosa e repleta de trompas e violinos.

"Agora algo mais acelerado e toca lá tu o Thalberg, ó Eusebius, que os dedos da Zilia são muito frágeis para isso", disse Florestan, mas logo parou e pediu para não repetir a passagem, porque as valsas, nomeadamente a nona, eram demasiado claras, como a água, porque seguiam uma linha, um compasso que não saía da alternância entre tónica e dominante, dominante e tónica. Além disso isso basta para quem estiver a ouvir lá em baixo." Mas lá em baixo havia alguém (um estudante) que após o final gritou mesmo *da capo*; todos se desataram a rir perante a raiva de Florestan e como este lhe gritou que desaparecesse e não aborrecesse com estímulos daquele tipo, senão fá-lo-ia calar com um trilo em terceiras que durasse horas e por aí adiante.

Quer dizer, de uma Senhora? (Assim começaria uma recensão sobre as *Valses romântiques*). Ah, então não será preciso esperarmos muito pelas quintas nem pela melodia.

¹⁷ Mitologia grega: as três graças são Aglaia, Talia e Eufrosina, divindades pagãs, personificação da beleza graciosa e sedutora (N.T.).

Zilia susteve quatro suaves acordes de luar. Todos escutaram com atenção. Mas por cima do piano estava um ramo de roseira (Florestan tem sempre vasos de flores em vez de castiçais) que com a vibração foi escorregando na direção do teclado. Quando Zilia foi buscar uma nota grave, tocou-lhe com força de mais e teve de parar porque o dedo sangrava. Florestan perguntou o que se passava. “Nada”, disse Zilia, “tal como as valsas, isto não é grande dor, apenas gotas de sangue que as rosas fizeram brotar.” Que nunca de outro seja, aquela que assim fala!

Após uma pausa, Florestan irrompeu no salão Meyer repleto de esplendorosas condessas e embaixatrizes. Que grande prazer que é ver riqueza e beleza ao mais alto nível e tão bem adornada e, ainda por cima, a música; todos falam mas ninguém se consegue ouvir, já que as ondas de sons se sobrepõem umas às outras! “Aqui (insistiu Florestan) faz falta um instrumento, com uma oitava mais à esquerda e outra à direita, para que se possa ganhar espaço para o gesto.” Não se consegue imaginar como é que Florestan toca aquilo, como vai por ali fora e nos leva com ele. Também os Irmãos de David estavam acalorados e na sua excitação (a excitação musical é insaciável) gritavam “mais e mais” até que Serpentin¹⁸ deu a escolher entre as valsas de Schubert e os boleros de Chopin. “Se eu”, disse Florestan colocando-se a um canto afastado do piano, “correndo daqui até ao piano, conseguir acertar no primeiro acorde do último andamento da sinfonia em Ré menor, então que seja Schubert.” Claro que acertou. Zilia tocou as valsas de cor.

As primeiras valsas de Franz Schubert: pequenos génios que flutuam sobre a terra à altura de uma flor – embora na verdade não goste da valsa *Le desir*, na qual centenas de raparigas já afogaram os seus sentimentos, nem das três últimas, que considero erros estéticos no seu todo e não posso perdoar ao seu criador – mas há grande beleza no modo como as restantes giram à volta de *Le Desir*, envolvendo-a em maior ou menor grau na sua delicada magia e no modo como a todas atravessa um desprendimento sonhador que nos faz acreditar, ao tocarmos a última, que ainda estamos na primeira.

Por outro lado, há todo um desfile carnavalesco que dança nas *Danças Alemãs*. “Quão admirável seria”, gritou Florestan ao ouvido de Fritz Friedrich¹⁹, “se conseguísseis

¹⁸ Pseudónimo de Carl Banck, um dos primeiros amigos de Schumann e seu colaborador no jornal. Cf. Robert Schumann: Martin Geck, *The Life and Work of a Romantic Composer* (Chicago: The University of Chicago Press, 2012), 54. (N.T.)

¹⁹ Ao pintor surdo (N.A.)

trazer a vossa *laterna magica* e projetásseis as sombras do baile de máscaras na parede." Foi-se embora rejubilante para regressar logo depois.

O grupo seguinte faz parte das mais adoráveis. A sala mal iluminada; Zilia ao piano, a rosa em que se picou presa ao cabelo; Eusebius, com o seu casaco de veludo negro, recostado sobre a cadeira; Florestan (vestido de igual) à mesa fazendo as honras; Serpentin envolvendo com as pernas o pescoço de Walt²⁰ que por vezes batiam o compasso, o pintor, *à la Hamlet*, de olhos bovinos projetando as suas sombras, das quais algumas caminhavam com as suas pernas de aranha até ao teto. Zilia começou e Florestan quis falar entretanto, mas de forma mais elaborada:

Nr. 1. Lá Maior. Multidão de mascarados. Timbales. Trompetes. Fumo de palco. Homem das perucas: "Tudo parece encaixar na perfeição" – Nr. 2. Uma estranha figura que coça a orelha e não para de dizer "pst, pst". Desaparece. – Nr. 3. Arlequim com os braços apoiados na anca. Sai pela porta de forma impulsiva. – Nr. 4. Duas máscaras rígidas e elegantes, que dançam e pouco falam entre si. – 5. Cavaleiro elegante que persegue uma máscara: será que finalmente te apanhei, bela tocadora de cítara? - "Largai-me." - Foge. – 6. Hussardo²¹ firme com pluma e bolsa de sabre. – 7. Ceifeiro e ceifeira que dançam felizes uma valsa. Ele baixinho: "És tu?" Reconhecem-se mutuamente. – 8. Um caseiro que se prepara para a dança. – 9. As portas escancaram-se. Um esplêndido cortejo de cavaleiros e suas damas. – 10. Um espanhol para uma ursulina²²: "Falai ao menos já que não podeis amar." Ela: "preferiria não poder falar para que pudesse ser compreendida!"

Mas a meio da valsa, Florestan saltou da mesa e desapareceu porta fora. Já estávamos tão habituados a essas coisas nele. Pouco depois, Zilia também parou e os outros foram-se dissipando um após outro.

É que Florestan costuma interromper repentinamente os momentos de maior prazer, talvez para manter na memória toda a sua frescura e plenitude. Desta vez, também

²⁰ Esta é a única ocorrência deste nome na obra de Schumann e foi certamente retirado da obra *Flegeljahre* de Jean Paul. Cf. J.A. Fuller-Maitland, *Schumann* (London: Forgotten Books, 2013), 20 (N.T.)

²¹ Classe de cavalaria ligeira de origem sérvia (N.T.).

²² Religiosa da Ordem de Santa Úrsula, fundada em 1537 (N.T.).

conseguiu o que queria, já que quando os amigos falam das suas noites mais festivas, nunca se esquecem daquela de 28 de dezembro de 18**. –

C. Primeiro concerto para piano com acompanhamento de orquestra. Opus 11. Segundo concerto para piano com orquestra. Opus 21.

Ficha técnica:

Título original do artigo: *Friedrich Chopin, erstes Concert für Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. Werk 11. Zweites Concert von demselben für das Pianoforte mit Orchester. Werk 21.*

Assinado por Florestan e Eusebius.

Editado no *Neue Zeitschrift für Musik* em 1836 e incluído no *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, tomo I, p. 275.

Compositor visado: Frédéric Chopin

Obras visadas com hiperligação para áudio:

[Primeiro concerto para piano com acompanhamento de orquestra. Opus 11](#)

[Segundo concerto para piano com orquestra. Opus 21](#)

Introdução ao texto:

Este é um dos textos mais poéticos que Schumann escreveu no qual se discute o papel e a relevância que a crítica musical pode ter para a música. Florestan e Eusebius apresentam duas perspectivas bastante divergentes num estilo literário também diferente e que é paradigmático da personalidade e registo literários diferentes de cada um. A simples leitura deste texto permite supor os traços de personalidade de cada um.

Tradução:

Primeiro concerto para piano com acompanhamento de orquestra. Opus 11.

Segundo concerto para piano com orquestra. Opus 21.

1. [Florestan]

Quando vos encontrardes perante adversários, ó jovens artistas, alegrai-vos com esta indicação da força do vosso talento e atribui-lhe tanto mais importância quanto mais obstinados forem aqueles. Continua a ser surpreendente que, naqueles anos tão áridos anteriores a 1830, quando tínhamos que agradecer aos céus por qualquer palha de melhor qualidade que aparecesse, também a crítica – sempre atrasada a não ser que brote de uma cabeça criativa – ainda encolhesse os ombros quando se tratava do reconhecimento de Chopin chegando até a haver quem afirmasse que as composições de Chopin só serviam para serem rasgadas. Mas basta! O Duque de Modena também ainda não reconheceu Louis Philippe e se o trono das barricadas não assenta em pés de ouro, tal não se deve à

ação do Duque²³. Talvez devesse aqui referir de passagem um célebre jornal domingueiro que, por vezes, segundo ouvimos dizer (porque nós não o lemos e regozijamo-nos, nesse aspeto, por termos uma certa semelhança com Beethoven (ver os estudos de Beethoven editados por Seyfried), que, por detrás de uma afável máscara nos lança um olhar tão terno quanto um punhal e isto só porque uma vez insinuei a brincar o seguinte acerca de um dos seus colaboradores que escrevera sobre as variações de Don Juan de Chopin: escrevi que ele, o colaborador, tal como um verso mal escrito, tinha um par de pés a mais e que deveria ficar atento porque um dia seria preciso cortá-los! Por que razão haveria de me lembrar disso logo hoje, que regresso do concerto em fá menor de Chopin? Não merece a pena. Contra veneno basta leite, leite magro! Sim, o que é um ano de um jornal musical comparado com um concerto de Chopin? O que é o delírio de um académico comparado com o de um poeta? O que valem dez editoriais contra um *adagio* no segundo concerto? Na verdade, irmãos de David, não vos consideraria dignos de tais palavras se não pensasse que fosseis capazes de compor obras como essas sobre as quais escreveis, exceto algumas, tais como precisamente este segundo concerto, aos calcanhares do qual, nem mesmo todos juntos conseguiríamos chegar, nem tão pouco para lhe beijar a bainha. Fora com os jornais musicais! A prova do êxito e o objetivo último de um bom jornal deveria ser (muitos trabalham já nesse sentido) o de elevar-se tão alto que já ninguém quisesse lê-lo por aborrecimento e que o mundo perante tamanha produtividade deixasse de querer ouvir fosse o que fosse do que está escrito – a meta mais elevada de um crítico (como alguns se esforçam por fazê-lo) seria tornar-se supérflua; a melhor forma de falar sobre a música é fazer silêncio. Divertidos os pensamentos de um autor de jornais que não devem considerar-se deuses e senhores dos artistas, já que estes os poderiam deixar morrer à fome. Fora com os jornais! Mesmo que honrada, a crítica não passa de um mero fertilizante de obras futuras que, porém, germinam em número suficiente só com a ajuda da luz divina. Voltando ao início, porquê escrever sobre Chopin? Porquê obrigar os leitores a passar por esse aborrecimento? Porque não criar em primeira mão, tocar, escrever e compor por si próprio? Pela última vez, fora com os jornais musicais, os específicos e os outros!

²³ Schumann refere-se certamente às revoltas políticas que ocorreram em vários reinos europeus no seguimento da instituição da monarquia constitucional em França em 1830 após a revolução de julho que proclamou rei Louis Philippe I, o rei dos franceses. A monarquia constitucional francesa era vista como um modelo a copiar pelas fações mais liberais de outros reinos europeus, mas como uma natural ameaça ao poder pelos monarcas desses reinos, nos quais se incluía o Duque de Modena, que reprime pela força a revolta no seu ducado e não reconhece o rei francês (N.T.)

Florestan.

2. [Eusebius]

Se as coisas fossem como quer a cabeça desmiolada do Florestan, ele poderia chamar recensão ao texto acima e com isso acabar por fechar o jornal. E ele deveria também recordar-se de que ainda temos uma obrigação perante Chopin, sobre quem ainda nada escrevemos nos nossos livros, e de que o mundo atribuirá a nossa ausência de palavras a outra coisa que não a nossa admiração por ele. Pois, se ainda está por fazer a glorificação através das palavras (a mais bonita já foi partilhada em milhares de corações), encontro a razão para isso, por um lado, no temor que nos invade perante um assunto de que gostamos tanto e que por isso receamos não saber descrever com a devida proporção de dignidade, nem de conseguirmos atingir a sua profundidade e elevação, por outro, pelas íntimas relações artísticas que estabelecemos com este compositor. Finalmente, também porque Chopin nas suas últimas composições, parece ter escolhido, não um caminho diferente, mas antes um caminho mais elevado, cujo rumo e possível meta esperávamos ver mais clarificados antes de podermos deles dar conta fidedigna aos nossos amigos no estrangeiro...

O génio cria reinos cujas regiões são depois distribuídas por uma mão suprema entre os talentos para que estes se ocupem dos pormenores e as completem, algo que ao primeiro, na sua atividade mil vezes mais solicitada e intensa, seria impossível fazer. Tal como outrora, por exemplo, Hummel²⁴ seguiu a voz de Mozart revestindo as ideias do mestre com um véu mais brilhante e esvoaçante, também Chopin seguiu as de Beethoven. Ou sem imagens: tal como Hummel trabalhou o estilo de Mozart ao pormenor, arranjando-o especificamente para o instrumento do virtuoso, também Chopin conduziu o espírito de Beethoven para a sala de concerto.

Chopin não surgiu acompanhado de um exército orquestral como fazem os grandes génios; ele possui apenas um pequeno séquito, mas este pertence-lhe por completo até ao último herói.

²⁴ Johann Hummel (1778-1837) foi um pianista e compositor austríaco (N.T.).

A sua escola, contudo, foi a dos grandes mestres, a de Beethoven, a de Schubert, a de Field²⁵. Acreditamos que com o primeiro apurou o espírito na audácia, com o segundo o coração na delicadeza e com o terceiro a sua mão em destreza.

Quando em 1830 se elevou a grande voz do povo no ocidente²⁶, já ele se apresentava equipado com os conhecimentos profundos da sua arte e plenamente consciente da sua força. Centenas de jovens aguardavam o momento: mas Chopin foi um dos primeiros sobre a muralha atrás da qual teve lugar uma restauração frouxa e um filistenismo mesquinho. Os golpes foram desferidos à esquerda e à direita e os filisteus acordaram zangados, gritando: “Vejam os insolentes;” enquanto outros nas costas dos revolucionários gritavam: “Que coragem gloriosa!”

Juntamente com isso e com a conjuntura favorável dos tempos e da situação, o destino fez ainda mais para que Chopin fosse reconhecido e interessante aos olhos de todos, deu-lhe uma nacionalidade forte e original: a nacionalidade polaca. E dado que aquele país cumpre agora um período de luto²⁷, isso atrai-nos ainda mais neste artista meditativo. Ainda bem para ele que a Alemanha indiferente não o tenha reconhecido desde logo e que assim o seu génio o tenha levado para uma das capitais do mundo onde pôde compor livremente e alimentar a sua cólera. Pois, se o poderoso monarca autocrata do norte²⁸ soubesse que, nas obras de Chopin, nas simples melodias das suas mazurcas, o inimigo ameaça, cedo teria proibido a sua música. As obras de Chopin são canhões camuflados com flores.

Na sua origem, no destino do seu país, jaz assim a explicação das suas qualidades e também dos seus defeitos. Quando falamos de entusiasmo, de graciosidade, de presença de espírito, de fervor ou de nobreza, quem não pensa logo nele, mas quem não o faria também se falássemos de assombro, de excentricidade doentia e até de ódio e de ferocidade?

²⁵ John Field (1782-1837) foi um pianista e compositor irlandês conhecido como o primeiro compositor de noturnos (N.T.).

²⁶ Referência à onda revolucionária na Europa que teve lugar no ano de 1830, em alguns países também conhecida como a revolução romântica (N.T.).

²⁷ Schumann referir-se-á à pesada derrota sofrida pelos insurgentes polacos que lutavam pela restauração da independência do seu país relativamente aos ocupantes russos (N.T.).

²⁸ Referência implícita a Nicolau I, Czar da Rússia de 1825 a 1855, que instaurou um regime absolutista e eliminou os movimentos nacionalistas (N.T.).

Todas as primeiras composições de Chopin comportam essa nítida marca de identidade nacional.

Mas a arte exigia mais. O reduzido interesse do solo em que nasceu teve que ser sacrificado em favor da cidadania universal e nas suas obras mais recentes já se perde aquela peculiar fisionomia sarmática²⁹; a sua expressão inclina-se cada vez mais na direção do ideal universal desde há muito criação dos celestiais gregos, de modo que, seguindo um caminho diferente, acabamos por nos encontrar de volta em Mozart.

Disse: “cada vez mais” porque ele não renega completamente as suas origens e não o deverá fazer. Mas quanto mais delas se distanciar, maior será a sua importância para a arte em geral.

Se quiséssemos de algum modo explicar por palavras a importância que Chopin em parte já alcançou, teríamos que dizer que ele contribui para aquele tipo de reconhecimento cujos fundamentos parecem cada vez mais urgentes: Só poderá haver um progresso da nossa arte se antes houver um progresso dos artistas em direção a uma aristocracia espiritual, cujos estatutos pressuponham, e não apenas exijam, o conhecimento da artes manuais básicas e que vedariam o acesso a quem não possuísse talento suficiente para conseguir o que exige dos outros, nomeadamente criatividade, sentimento e espírito... e tudo isto, para induzir a época mais elevada de uma cultura musical genérica, em que nenhuma dúvida possa pairar sobre o que é autêntico ou sobre as múltiplas formas pelas quais esse se manifesta e em que por musicalidade, se entenda aquela ressonância interna e viva, aquela compaixão tornada ativa, aquela faculdade de absorver e reproduzir, para que na união entre produtividade e reprodutividade inerente ao artista se gere a gradual aproximação às mais altas metas da arte.

Eusebius.

²⁹ Antigo povo espalhado do Báltico ao Mar Negro, conquistado pelos Godos no século III. Fundiram-se em seguida com os Eslavos (N.T.).

D. Discurso de Carnaval de Florestan

Ficha técnica:

Título original do artigo: *Fastnachtsrede von Florestan*.

Assinado por Florestan.

Publicado originalmente no *Neue Zeitschrift für Musik* em 1838 e incluído no *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, tomo I, p. 64.

Compositor visado: Beethoven.

Obra visada com hiperligação para áudio na Internet: [Nona Sinfonia](#).

Introdução ao texto:

Florestan revela neste texto toda a sua impetuosidade, crítica e ironia contra aqueles que louvam Beethoven e que pouco sabem de música, num discurso proferido no seio da Irmandade de David, a organização por ele criada em prol da arte. Através daquilo que parece ser o devaneio lírico de uma das suas personagens, Schumann deixa transparecer uma profunda crítica relativamente à leviandade como, na opinião de Florestan, a música era encarada no seu tempo.

Com um discurso muito modulado e marcado pela oralidade, Florestan recorre ao uso de um conjunto de estratégias discursivas, nomeadamente ao uso de frases elípticas e lacónicas acompanhadas por uma pontuação inconsistente, interjeições e uma mistura de discurso direto e indireto para espelhar essa impetuosidade que é sua característica enquanto personagem.

Tradução:

Discurso de Carnaval de Florestan.

Proferido após uma execução da última sinfonia de Beethoven.

Florestan subiu para o piano e disse: Irmãos de David aqui reunidos, jovens e adultos, que deveis ferir de morte os filisteus, os músicos e os outros. (Ver Comet 1833, últimos números).

Eu nunca deliro, caríssimos! Na verdade, conheço a sinfonia melhor do que a mim próprio. Sobre isso, não gastarei mais palavras. Juntas, todas elas não passariam de um aborrecimento de morte, ó irmãos de David. Já celebrei os autênticos *Tristes* de Ovídio³⁰, assisti a cursos de antropologia. É difícil ser-se intolerante sobre muita coisa, é difícil

³⁰ Conjunto de cartas escrito em dístico elegíaco pelo poeta Ovídio durante o seu exílio forçado. (N.T.)

desenharmos muitas sátiras no rosto, é difícil sentarmo-nos tão fundo quanto Giannozzo³¹ de Jean Paul no cesto do balão para que as pessoas não acreditem que nos preocupamos só conosco, tão fundo, ao ponto de observar as pessoas lá em baixo que parecem figuras de duas pernas entre desfiladeiros muito apertados, a que se pode chamar vida. – É claro que não me irritava porque pouco escutava. Ria-me sobretudo de Eusebius. Este revelara-se uma verdadeira raposa enquanto gozava com um homem gordo que lhe chegou mesmo a perguntar em voz baixa durante o *adagio*: – Senhor, Beethoven não escreveu também uma sinfonia marcial? – Foi precisamente esta, a sinfonia pastoral, Senhor – respondeu o nosso amigo Eusebius indiferente. – Ah pois, é claro – inclinou-se para a frente o gordo, meditabundo.

Se não precisássemos de um nariz, Deus não nos teria dado um. Estes públicos passam por muito e acerca disso poderia contar as coisas mais fantásticas, como por exemplo, quando Vós, Kniff³², me voltáveis as partituras durante o concerto de um noturno de Field³³. Metade do público inclinava-se já para si próprio, ou seja, dormia. Por azar, arranjei um dos mais decrépitos pianos que jamais percutira perante um auditório e que no lugar dos pedais tinha um tambor de marcha turco, felizmente *piano* o suficiente para me deixar prosseguir mesmo com essa falha e fazer crer ao público que ao fundo se ouvia uma espécie de marcha que eu repetia, de tempos a tempos, com um ataque ligeiro. É claro que Eusebius fez o seu melhor para espalhar o incidente; mas o público desfez-se de aplausos.

Vieram-me à cabeça uma quantidade de historietas deste género durante o *adagio*, quando irrompeu o primeiro acorde da última parte. O que nos reservará ele, Cantor³⁴ (disse eu ao indivíduo que tremia ao meu lado) senão um acorde perfeito com uma quinta numa distribuição algo complicada porque não sabe se há de escolher o Lá do timbale ou o Fá do fagote para o baixo? Veja o Türk³⁵, Capítulo XIX, página 7! – “Ah, o Senhor fala muito alto e certamente que brinca comigo.” – De voz baixa e assustadora, sussurrei-lhe

³¹ Giannozzo é uma personagem da obra *Des Luftschiffers Giannozzo Seebuch* (Diário de bordo do aeronauta Giannozzo) de Jean Paul. Esta personagem decide empreender uma viagem num balão de ar quente enquanto observa e critica a vida das pessoas com ironia romântica. (N.T.)

³² Pseudónimo na Irmandade de David para Julius Knorr (1807-1861), amigo e colega de Schumann no jornal. (N.T.)

³³ John Field (1782-1837) conhecido como o primeiro compositor de noturnos. (N.T.)

³⁴ *Cantor* é o nome dado ao organista das igrejas alemãs e, pela sua natureza, propenso às regras antigas. (N.T.)

³⁵ Daniel Gottlob Türk (1770-1813), reputado professor e escritor sobre música alemão. Esta passagem é inexistente na obra de Türk. (N.T.)

ao ouvido: Cantor, cuidado com as trovoadas! O relâmpago não se faz anunciar por um mordomo, quanto muito envia uma tempestade e depois o trovão. São assim as suas maneiras. – “Porém, as dissonâncias já têm que estar a postos” – enquanto já a outra irrompia. Cantor, as belas sétimas do trompete perdoam-te.

Sentia-me exausto da minha doçura, muito tinha eu acariciado com os meus punhos.

Agora ofereceste-me um minuto de alegria, ó maestro da orquestra, por encontrares, de forma tão magnífica, o tempo da voz inferior dos baixos e que me fez perder grande parte da minha ira do primeiro andamento, o qual, embora sob o modesto véu do título *un poco maestoso*, representa bem a majestuosidade lenta e andante de um deus.

“Em que é que terá pensado Beethoven com estes baixos? – Senhor, respondi, com muito pesar, os génios gostam de brincar – parece uma espécie de canto de guarda-noturno.” – O minuto de alegria já terminara e Satanás encontrava-se de novo à solta. E eu observava agora aqueles seguidores de Beethoven, como ali estavam de olhos esbugalhados, dizendo: isto é o nosso Beethoven, isto é uma obra alemã – no último andamento havia uma fuga dupla – ele fora acusado de não introduzir essas formas – mas como é que ele fez isto, sim, este é o nosso Beethoven. Outro coro irrompe: parece que encerra todos os géneros poéticos, no primeiro andamento, o épico, no segundo, o cómico, no terceiro, o lírico, no quarto (a mistura de todos), o dramático. Logo outro se põe também a louvá-lo sem meias medidas: que era uma obra gigantesca, colossal, comparável às pirâmides do Egito. Outros ainda viam na sinfonia o retrato da história da criação do homem, primeiro, o caos, depois, o chamamento da divindade: “Faça-se luz” e o nascer do sol para o primeiro homem assombrado por esse esplendor – numa palavra, que esse era o primeiro capítulo do Pentateuco.

Eu ia ficando cada vez mais furioso e mudo. Enquanto eles liam fervorosamente o programa e desatavam a aplaudir, agarrei o Eusebius pelo braço e arrastei-o pelas luminosas escadas abaixo rodeadas de rostos risonhos.

Lá em baixo, sob a penumbra dos candeeiros, Eusebius disse como que para si mesmo: Beethoven, o que esta palavra encerra! Parece que o som profundo das sílabas

vibra na eternidade. É como se não pudessem ser outras as letras deste nome. – Eusebius, disse eu muito calmo, também tu te atreves a louvar Beethoven? Ele ter-se-ia erguido perante vós como um leão e ter-vos-ia perguntado: Quem pensais que sois para tal ousadia? Não me refiro a ti, Eusebius, tu és um bom caráter, mas será que um grande homem tem sempre de andar com milhares de anões atrás? Ele que tantas aspirações teve na vida, que travou incontáveis lutas, será que eles acreditam que o entendem quando sorriem e aplaudem? Logo eles que não me saberiam falar das mais simples leis da música, quererão eles avaliar um mestre no seu todo? Esses que a todos afugento bastando pronunciar a palavra contraponto, aqueles que talvez depois de terem ouvido isto ou aquilo dele, logo afirmam: oh, isto foi feito mesmo para nós, aqueles que querem falar sobre as exceções, mas cujas regras não conhecem, aqueles que apreciam nele não a medida das forças, de resto gigantescas, mas precisamente o excesso... fúteis indivíduos mundanos... mágoas andantes de Werther³⁶... verdadeiros miúdos desgastados e presunçosos - são esses que o querem amar ou louvar?

Oh, irmãos de David, neste momento não conheço ninguém com mas direito de o amar do que um fidalgo da província que há pouco tempo escreveu o seguinte a um vendedor de música:

Excelentíssimo Senhor,

Em breve terei posto em ordem a minha biblioteca musical. Devia ver como ficou deslumbrante. No interior, colunas de alabastro, espelhos com cortinados de seda, bustos de compositores, simplesmente deslumbrante. Mas para a adornar de modo ainda mais esplêndido, pedia-lhe que me enviasse as obras completas de Beethoven, já que as aprecio muitíssimo.

Que outras palavras poderia ainda proferir, eu próprio não sei.

³⁶ Personagem do famoso romance epistolar de Johann Wolfgang von Goethe *Os sofrimentos do jovem Werther* publicado em 1774 em Leipzig e que trata da relação de amor platónico de Werther. (N.T.)

E. Sinfonia de H. Berlioz (Sinfonia Fantástica)

Ficha técnica:

Título original do artigo: *Symphonie von H. Berlioz*

Assinado por Robert Schumann.

Editado no *Neue Zeitschrift für Musik* em 1835 e incluído no *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Tomo I, p. 118.

Compositor visado: Hector Berlioz

Obra visada com link: [Sinfonie Fantastique](#)

Introdução ao texto:

Este artigo foi escrito em 1835, o primeiro ano da atividade de Schumann enquanto crítico de música regular. De longe, o mais extenso dos seus artigos, Schumann escreveu-o com a intenção óbvia de se afirmar enquanto musicólogo conhecedor, bem como de fornecer a análise científica e notas aos seus leitores tal como faria qualquer um dos mestres que ele tanto desprezava. É notável que Schumann, apesar do seu grande conhecimento acadêmico, escreve no seu estilo habitualmente fresco e vigoroso. Este texto reúne grande parte das suas ideias quanto à prática crítica, ao estabelecer os critérios pelos quais se deve reger a crítica, mas também quanto à própria música.

Tradução:

Sinfonia de H. Berlioz

As múltiplas matérias que esta sinfonia nos oferece para reflexão poderiam facilmente enredar-se demasiado no que se segue e, por isso, prefiro abordá-las em partes separadas, mesmo que umas sejam necessárias para explicar as outras. Falo, mais concretamente, das quatro perspetivas a partir das quais se pode observar uma obra musical, ou seja, a forma (do todo, de cada passagem, do período, do fraseado), a composição musical (harmonia, melodia, andamento, trabalho, estilo), a ideia especial que o artista quis representar, e o espírito que governa a forma, a matéria e a ideia.

A forma é o recipiente do espírito. Grandes espaços requerem grandes espíritos para os preencher. Na música instrumental, o nome "sinfonia" tem designado, até agora, as maiores das proporções.

Estamos habituados a delimitar as coisas ao nome que têm; as nossas expectativas perante uma “fantasia” são umas, perante uma “sonata” são outras.

Aos talentos de segunda categoria basta-lhes dominar a forma convencional: aos de primeira categoria, consentimos que a estendam. Somente o génio pode ser livre.

Após a Nona Sinfonia de Beethoven, aparentemente a maior obra instrumental existente, a medida e o objetivo pareciam esgotados.

Aqui devo referir, Ferdinand Ries com a sua originalidade decisiva que só foi obscurecida pela de Beethoven. Franz Schubert, o pintor de imaginação fecunda, com o seu pincel profundamente embebido em raios de luar e em chamas solares e que, depois das nove musas de Beethoven, poderia talvez ter concebido uma décima sinfonia³⁷. Spohr com a sua delicada voz que não foi suficientemente forte para ecoar na grande abóbada da sinfonia, onde deveria ter falado; Kalliwoda, o indivíduo harmonioso e alegre, com as suas últimas sinfonias, mais profundamente trabalhadas, a que faltou a elevação imaginativa das primeiras. Dos mais novos, conhecemos e apreciamos também L. Maurer, Fr. Schneider, I. Moscheles, Ch. G. Müller, A. Hesse, F. Lachner e Mendelssohn, os quais referimos deliberadamente por último.

Nenhum destes, que com exceção de Franz Schubert ainda vivem entre nós, ousou alterar substancialmente a antiga forma, excetuando algumas tentativas, tais como as da mais recente sinfonia de Spohr. Mendelssohn, um importante artista tão produtivo quanto reflexivo, talvez tenha visto que nada havia a ganhar neste caminho e escolheu um novo, o qual já fora encetado por Beethoven com as suas grandes *Aberturas Leonore*. As suas aberturas de concerto, nas quais juntou a ideia de sinfonia num espaço mais pequeno, garantiram-lhe a coroa e o cetro dos atuais compositores instrumentais. Temia-se que o nome sinfonia pudesse, a partir dali, pertencer somente à história.

Perante tudo isto, do estrangeiro chegara apenas silêncio. Cherubini há muitos anos que trabalhava numa obra sinfónica mas, talvez demasiado prematura e modestamente, reconheceu a sua incapacidade para tal. De resto, em França e em Itália escreviam-se óperas.

Entretanto, num recanto obscuro da costa norte francesa, há um jovem estudante de medicina³⁸ que pensa em algo de novo. Para ele, quatro andamentos é muito pouco; tal como no teatro, ele usa cinco³⁹. Primeiro, pensei (não por esta última razão, que não tem, aliás, qualquer fundamento, já que a nona sinfonia de Beethoven conta com quatro andamentos) que a sinfonia de Berlioz fosse uma consequência da nona de Beethoven; mas aquela já tinha sido tocada no Conservatório de Paris em 1820 e a de Beethoven

³⁷ A sinfonia em Dó ainda não tinha surgido naquela altura. (N.A.)

³⁸ Berlioz estudou medicina durante algum tempo por vontade do seu pai. (N.T.)

³⁹ Referência ao número de atos no drama clássico. (N.T.)

publicada somente depois e, por isso, cai por terra qualquer ideia de imitação⁴⁰. Agora coragem e vejamos a própria Sinfonia!

Ao observarmos as cinco partes no seu conjunto, encontramos-las de acordo com a ordem antiga, exceto as duas últimas que, porém, como duas cenas de um sonho, parecem formar igualmente um todo. A primeira parte começa com um *adagio* a que se segue um *allegro*, a segunda ocupa o lugar do *scherzo*, a terceira o do *adagio* intermédio, as últimas duas fornecem o andamento do *allegro* final. Também se ligam bem quanto às tonalidades: o *largo* introdutório está em Dó menor, o *allegro* em Dó Maior, o *scherzo* em Lá Maior, o *adagio* em Fá Maior, as duas últimas partes em Sol menor e Dó Maior. Até aqui, tudo flui sem surpresas. Espero conseguir dar ao leitor, acompanhando-o acima e abaixo nas escadarias deste fantástico edifício, uma imagem de cada uma das suas câmaras.

A introdução lenta ao primeiro *allegro* pouco se distingue de outras sinfonias (continuo a falar da forma) mais não seja por uma certa ordem que se evidencia por uma sucessão cada vez mais frequente dos períodos longos. Na verdade, há duas variações de um tema com *intermezzis* livres. O tema principal é apresentado até ao segundo compasso, p. 2; o *intermezzo* até ao compasso 5, pág. 3. A primeira variação prolonga-se até ao sexto compasso, p. 5; o *intermezzo* até ao compasso 8, p. 6. Segunda variação até ao *tenue* dos baixos (eu pelo menos vejo os intervalos do tema na trompa *obbligata*, ainda que soe apenas levemente) até ao primeiro compasso, p. 7. Depois, um esforço até ao *allegro*. Acordes preliminares. Passamos da antecâmara para o interior. *Allegro*. Quem se quiser demorar nos pormenores, não irá conseguir acompanhar-nos e perder-se-á. Passai depressa toda a página do tema inicial até ao primeiro *animato*, p. 9. Três ideias foram aqui intimamente unidas uma à outra: a primeira (Berlioz chama-lhe a *double idée fixe* por razões que veremos mais adiante) vai até às palavras *sempre dolce e ardamente*; a segunda (empréstimo do *adagio*) até ao primeiro *sf*; até que na p. 9 a última se lhes junta até ao *animato*. O que se segue pode agrupar-se num todo até ao *rinforzando* dos baixos na p.10 sem descurar a passagem de *ritenuto il tempo* até ao *animato* da p. 9. Com o *rinforzando* chegamos a um espaço particularmente iluminado (o verdadeiro segundo tema) no qual se concede um ligeiro olhar retrospectivo sobre o que lhe precedeu. A primeira parte termina e repete-se. A partir dali, parece que se quis que as partes fossem mais nítidas, mas à medida que a música progride, tornam-se ora mais curtas, ora mais

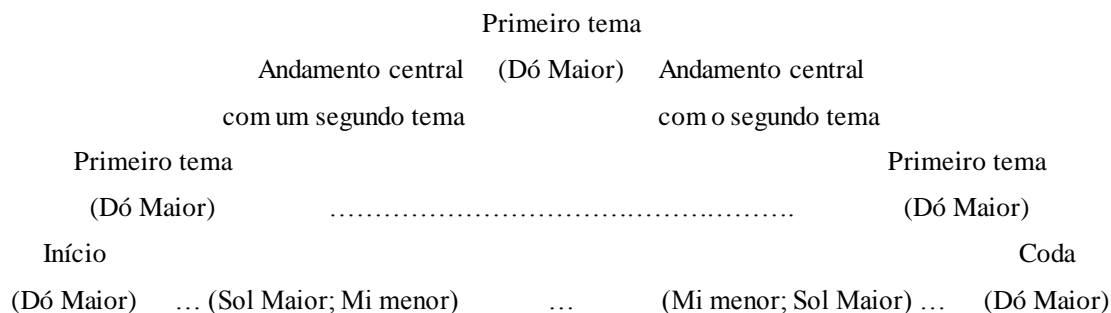
⁴⁰ Na verdade, esta surge dez anos mais tarde no Conservatório de Paris. (N.T.)

longas, desde o início da segunda parte até ao *con fuoco* (p. 12), e dali até ao *sec* (p. 13). Pausa. Uma trompa distante. Algo muito familiar ressoa até ao primeiro *pp* (p. 14). Agora as pistas tornam-se mais difíceis e misteriosas. Duas ideias de quatro compassos, depois de nove. Passagens, cada uma de dois compassos. Desvios e curvas livres. O segundo tema, cada vez mais breve, surge depois na sua mais completa clareza até ao *pp* (p. 16). Terceira ideia do primeiro tema afundando-se para locais cada vez mais profundos. Escuridão. Pouco a pouco, as silhuetas vão ganhando vida e forma até ao *disperato* (p. 17). A primeira forma do tema principal nas refrações mais oblíquas até à p. 19. Agora, o primeiro tema completo em todo o seu esplendor, até ao *animato* (p. 20). Formas totalmente fantásticas, como que despedaçadas, que só por uma vez evocam as antigas. Desaparecimento.

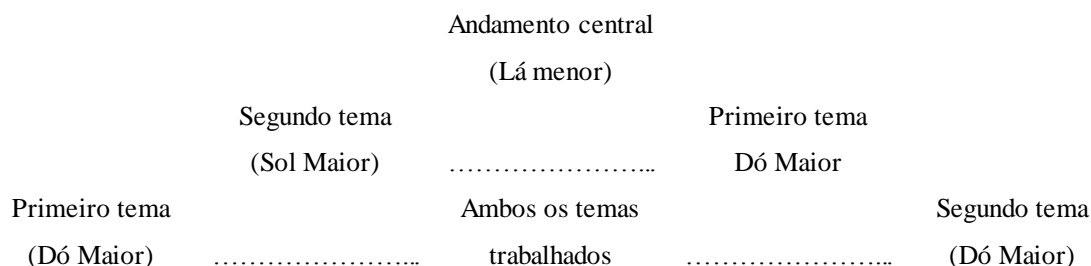
Berlioz não deverá ter sentido maior repugnância ao dissecar a cabeça de um belo assassino⁴¹ do que eu a dissecar o seu primeiro andamento. E terá sido a minha dissecação de alguma forma útil aos meus leitores? No entanto, com isto quis três coisas: primeiro, mostrar àqueles que desconhecem por completo a sinfonia que na música há muito pouco que a crítica analítica pode elucidar; depois, realçar alguns pontos essenciais àqueles que passaram os olhos por ela e que, por não saberem o que procurar, talvez a tenham posto de lado; finalmente, provar àqueles que a conhecem, mas que não lhe querem reconhecer o valor, que apesar da aparente inexistência de estrutura na peça, nela existe uma intrínseca e correta ordem simétrica em grandes proporções, para não falar da sua coerência interna. Mas é na natureza pouco familiar desta forma nova e desta nova expressão que residirá em parte a razão do infeliz mal-entendido. A maioria fixa-se demasiado nos pormenores à primeira ou segunda audição e assim acontece como com a leitura de um manuscrito difícil, em que aquele que se detém na decifração de cada palavra precisa de mais tempo do que aquele que primeiro o lê do princípio ao fim para lhe conhecer o espírito e o propósito. Além disso, como já foi referido, não há nada que tão facilmente crie irritação e contrariedade como uma nova forma a que tenha sido dado um nome antigo. Se, por exemplo, alguém quisesse chamar marcha a uma peça escrita em 5/4, ou sinfonia a uma série de doze breves andamentos em sequência, certamente que atrairia sobre si a crítica, apesar do princípio de que se deve examinar o que as coisas são. Quanto mais especial e artística parecer uma obra, maior deverá ser o cuidado na sua apreciação. E não será a experiência com Beethoven um exemplo disso, não foram as

suas últimas obras consideradas igualmente incompreensíveis no que toca à sua construção e forma singulares, as quais porém possuem uma inesgotável criatividade, mesmo no que se refere ao espírito, algo que ninguém lhes pode negar?

Se tentarmos agora condensar todo o primeiro *allegro*, sem nos deixarmos perturbar por saliências que, ainda que pequenas, podem ser pontiagudas, surge-nos nitidamente a seguinte forma:



que colocamos em comparação com a antiga forma:



Não saberíamos dizer em que medida a última é melhor do que a primeira em diversidade e consistência, mas desejaríamos possuir um pouco de tamanha criatividade para escrever qualquer uma delas.

Ainda resta dizer algo sobre a estrutura da própria frase. No nosso tempo, não existe nenhuma outra obra em que, como nesta, as relações simétricas de medida e ritmo foram tão livremente conjugadas e aplicadas com as assimétricas. Quase nunca uma frase corresponde ao início da anterior, nem a resposta à pergunta. Isto é tão peculiar em Berlioz, está tão de acordo com o seu carácter meridional e é tão estranho para nós, setentrionais, que a impressão desconfortável do primeiro momento e a acusação de obscuridade podem ser perfeitamente explicadas e desculpadas. Só vendo e ouvindo por nós próprios é que ficaremos convencidos acerca do arrojo da mão que fez tudo isto acontecer, ao ponto de não ser possível acrescentar nem retirar nada sem reduzir a eficácia penetrante e a força da ideia. Parece que a música quis regressar aos seus primórdios

quando ainda não era subjugada pela pesada lei do compasso, a um discurso livre, a uma medida poética mais elevada (tal como nos coros gregos, na linguagem da bíblia, na prosa de Jean Paul). Abstemo-nos aqui de continuar a desenvolver esta ideia, mas, ao terminarmos este parágrafo, recordamos as palavras premonitórias que há muitos anos proferiu o ingénio espírito poético de Ernst Wagner⁴²: “Aquele que se limitar a encobrir e a tornar impercetível a tirania do compasso sobre a música tornará esta arte pelo menos aparentemente livre; aquele que a dotar de consciência dar-lhe-á a capacidade de se materializar numa bela ideia; E a partir desse momento, tornar-se-á na primeira de todas as belas artes. Levar-nos-ia muito longe, como já foi referido, e de nada serviria se analisássemos as restantes partes da sinfonia como fizemos com a primeira. A segunda move-se em todo o tipo de espirais, como a dança que pretende representar; a terceira, certamente a mais bonita, baloiça etérea como um semicírculo para cima e para baixo: as duas últimas não têm qualquer centro e dirigem-se incessantemente para o final. Apesar da aparente inexistência de forma, há que reconhecer a sua coerência espiritual e neste caso pode pensar-se na observação, ainda que equívoca, relativa a Jean Paul a quem alguém chamou de mau lógico e grande filósofo.

Até aqui preocupámo-nos somente com o vestido: chegamos agora à matéria com que foi tecido, à composição musical.

Antes de mais, observo que a minha apreciação é feita somente com base no arranjo para piano, o qual mesmo assim indica os instrumentos nas partes mais decisivas. Mas mesmo que assim não fosse, tudo me parece tão conseguido e pensado dentro do carácter da orquestra, cada instrumento encontra-se tão bem no seu lugar, diria até, cada um é usado com a sua força sonora original, de tal modo que um bom músico seria capaz de chegar a uma partitura aceitável, excetuando, é claro, as novas combinações e os efeitos da orquestra nos quais se diz que Berlioz é tão criativo.

Se alguma vez me deparei com um juízo injusto, então foi o com as breves palavras do Sr. Fétis⁴³ com as palavras: *je vis, qu'il manquait d'idées melodiques et harmoniques*⁴⁴. Bem pode negar a Berlioz, como aliás fez, tudo o que lá está: imaginação, criatividade, originalidade, mas riqueza melódica e harmónica? Não me passa pela cabeça

⁴² Johann Ernst Wagner (1769 -1812) foi um escritor e dramaturgo alemão que assumiu importantes cargos na administração pública e que conhecia pessoalmente escritores alemães famosos, tais como Goethe e Jean Paul.(N.T.)

⁴³ François-Joseph Fétis (1784–1871) foi um musicólogo, compositor, professor e crítico belga. Um dos críticos de maior influência do século XIX, foi o fundador do jornal *Revue Musicale*, um dos primeiros jornais franceses exclusivamente dedicado à música. (N.T.)

⁴⁴ Vi que lhe faltavam ideias melódicas e harmónicas. (N.T.)

polemizar tal crítica, escrita de resto de forma brilhante e cheia de espírito, já que não encontro nela nem sobranceira nem injustiça, apenas cegueira, uma completa falta de sensibilidade para este tipo de música. No entanto, o leitor não deve acreditar nas coisas que digo e que ele próprio não tenha encontrado! Como demasiadas vezes, os exemplos retirados do contexto são prejudiciais, tentarei todavia explicar-me melhor com alguns deles.

No que toca ao valor harmónico da nossa sinfonia, nela reconhecemos o desajeitado compositor⁴⁵ de dezoito anos de idade, que não se desvia muito nem para a esquerda nem para a direita, mas antes que se apressa para o seu objetivo principal. Se, por exemplo, Berlioz quiser passar de Sol para Ré bemol, fá-lo-á sem cerimónias (Ver exemplo 1), pág. 16. Um início como estes fará qualquer um abanar a cabeça e com razão! Mas pessoas entendidas em música, que ouviram a sinfonia em Paris, asseguraram que, em todo o caso, a passagem não podia ser diferente: alguém, a propósito da música de Berlioz, chegou até a proferir as estranhas palavras: *que cela est fort beau, quoique ce ne soit pas de la musique*⁴⁶. Apesar de proferido de ânimo leve, merece voltar a ser lido. Estas passagens peculiares são, porém, uma exceção⁴⁷: afirmaria até que a sua harmonia, apesar da multiplicidade de combinações que ele trabalhou com pouco material, se distingue por uma certa simplicidade e, inegavelmente, por uma solidez e densidade, igual à que se encontra, embora certamente mais trabalhada, em Beethoven. Ou será que ele, talvez, se desvia demasiado da tonalidade principal? Tomemos de seguida o primeiro andamento. A primeira parte⁴⁸, não sai de Dó menor: aqui regressa fielmente aos mesmos intervalos da primeira ideia em Mi bemol Maior⁴⁹: depois, repousa longamente em Lá bemol⁵⁰ e facilmente regressa a Dó Maior. Através do que acima expus pode verificar-se como o *allegro* é construído simplesmente em Dó Maior, Sol Maior e Mi menor. E assim continua. A tonalidade clara em Lá Maior ressoa com insistência durante todo o segundo andamento; no terceiro, o idílico Fá Maior intimamente ligado às tonalidades de Dó e Si Maior; no quarto, Sol menor com Si bemol e Mi bemol Maior; nos últimos, apesar do início dominado por Dó, tudo se confunde, como se se tratasse de núpcias infernais.

⁴⁵ Berlioz escreveu a *Sinfonie fantastique* com 26 anos. (N.T.)

⁴⁶ *Tradução*: Soa muito bem, mas isto não é música. (N.T.)

⁴⁷ Comparar porém com P. 61, comp. 1 a 2. [N.T. Schumann refere-se aqui às páginas e compassos da redução para piano.] (N.A.)

⁴⁸ P.1-3, comp. 1-3. (N.A.)

⁴⁹ P. 3, comp. 6. (N.A.)

⁵⁰ P. 6, comp.4. (N.A.)

Porém, deparamo-nos muitas vezes com harmonias simples e vulgares⁵¹ – imperfeitas e proibidas, pelo menos segundo as antigas regras⁵², algumas das quais, contudo, soam de forma esplêndida – com outras obscuras e ambíguas⁵³ e com outras que soam mal, tormentosas ou distorcidas⁵⁴. Que nunca chegue até nós o tempo em que tais passagens sejam consideradas belas. Mas Berlioz é um caso particular. Se alguém tentasse alterar ou melhorar fosse o que fosse, uma brincadeira de crianças para qualquer harmonista experimentado, veria quão insípido tudo se tornaria! Um espírito jovem e forte que irrompe pela primeira vez possui toda uma força interior única e intacta: por mais bruta que esta pareça, os seus efeitos serão tanto mais poderosos quanto menos se tentar subjugar-la às teorias da arte através da crítica. Não será o esforço daquele que a quiser refinar através da arte ou que lhe queira impor limites até ela própria ter aprendido a ser mais prudente pelos seus próprios meios e a descobrir as suas metas e princípios pelos seus próprios caminhos. Berlioz também não pretende ser agradável nem elegante; agarra furioso o que odeia pelos cabelos, sufoca o que ama no calor da intimidade – umas vezes mais, outras vezes menos: é um jovem fogoso que não se deve medir aos palmos! Mas nós também queremos encontrar a grande delicadeza e beleza originais que contrabalançam aquela rudeza e bizarria. Assim temos, por exemplo, a construção harmónica de toda a primeira melodia⁵⁵ e a sua repetição em Mi bemol⁵⁶. O Lá bemol, mantido durante 14 compassos nos baixos⁵⁷, é altamente eficaz tal como o é o ponto pedal nas vozes intermédias⁵⁸. Os acordes cromáticos de sexta, que sobem e descem pesadamente⁵⁹, que nada dizem de si próprios, mas que devem soar de forma imponente

⁵¹ P.2, comp.6, 7, P. 6, comp. 1-3, P. 8, comp. 1-8, P. 21, último sistema 1-4, na segunda parte da P. 35, sist. 5, comp. 1-18. (N.A.)

⁵² Logo no compasso 1, P. 1, o Si (provavelmente um erro de impressão), P. 3, comp. 2-4, P. 9, comp. 8 a 9, comp. 15 a 19, P. 10, comp. 11 a 14, P. 20, comp. 8 a 18, P. 37, comp. 11 a 14, 28 a 29, P. 48, sist. 5, comp. 2 a 3, P. 57, sist. 5, comp. 3, P. 62, comp. 9 a 14, P. 78, sist. 5, comp. 1 a 3 e tudo o que se segue, P. 82, sist. 4, comp. 1 a 2 e tudo o que se segue, P. 83, comp. 13 a 17, P. 82, sist. 4, comp. 1 a 2 e tudo o que se segue, P. 83, comp. 13 a 17, P. 86, comp. 11 a 13, P. 87, comp. 5 a 6. Sublinho que me refiro somente à redução para piano: na partitura tudo parecerá diferente. (N.A.)

⁵³ P. 20, comp. 3; talvez as harmonias sejam:

6 [^] 7	6 [^] 6 #	6 b [^] 6 #	6 [^] 6 #
3 -	3 -	3 b -	3 -
Ré #	Mi	Fá	Fá# etc.

P.62, sist. 5, comp. 1 a 2, P. 65, comp. 65, sist. 4, comp. 3, provavelmente uma brincadeira de Liszt que queria imitar o som dos pratos. P. 79, comp. 8 a 10, P. 81, comp. 6 e *ff*, P. 88, comp. 1 a 3 e outros. (N.A.)

⁵⁴ P. 2, sist. 4, P. 5, comp. 1, P. 9, comp. 15 a 19, P. 17, do compasso 7 em diante por algum tempo, P. 30, sist. 4, comp. 6 a 7, P. 28, comp. 12 a 19, P. 88, comp. 1 a 3 e outros. (N.A.)

⁵⁵ P. 1, a partir do comp. 3. (N.A.)

⁵⁶ P. 3, comp. 6. (N.A.)

⁵⁷ P. 6, comp. 4. (N.A.)

⁵⁸ P. 11, comp. 10. (N.A.)

⁵⁹ P. 12, comp. 13. (N.A.)

naquela passagem. Só com base na redução para piano não é possível avaliar as passagens que surgem através das imitações entre o baixo (ou tenor) e o soprano, em terríveis oitavas e falsas relações⁶⁰; se as oitavas estiverem bem camufladas, esta passagem deve arrepiar até aos ossos. A base harmónica da segunda parte, salvo algumas exceções, é simples e menos profunda. A terceira, em termos puramente harmónicos é comparável a qualquer outra obra-prima sinfónica. Aqui vivem todos os sons. Na quarta é tudo interessante e no estilo mais interligado e vigoroso. A quinta agita-se e é demasiado caótica; exceto em algumas novas passagens⁶¹, é feia, estridente e repulsiva.

Embora Berlioz descure o pormenor em sacrifício do todo, ele também sabe muito bem torná-lo artístico e finamente trabalhado. Ele não espreme o seu tema até à última gota, nem nos retira o prazer de uma boa ideia, como outros tantas vezes o fazem, com deambulações temáticas aborrecidas; ele dá a entender que poderia ter realizado um trabalho mais rigoroso se assim quisesse e onde fosse adequado – fragmentos ao modo breve e espirituoso de Beethoven. Exprime as suas ideias mais belas apenas uma só vez e quase como de passagem⁶² (2)⁶³.

O motivo principal (3) que não é importante nem adequado ao trabalho contrapontístico da sinfonia cresce continuamente nos últimos momentos. Já no início da segunda parte torna-se mais interessante e assim continua⁶⁴(2) até chegar a Dó Maior com acordes estridentes⁶⁵. Na segunda parte, desenvolve-o em trio, nota após nota, com ritmo novo e novas harmonias⁶⁶. Perto do final, fá-lo regressar uma vez mais, mas fraca e lento⁶⁷. Na terceira parte, surge como recitativo, interrompido pela orquestra⁶⁸; aqui toma a expressão da paixão mais terrível até ao estridente Lá bemol de onde parece desmoronar-se, impotente. Mais tarde⁶⁹, reaparece suave e tranquila, guiada pelo tema principal. Na *marche du suplice* quer fazer sentir uma vez mais a sua voz, mas é impedida

⁶⁰ P. 17, comp. 7. (N.A.)

⁶¹ P. 76, a partir do sist. 4; P. 80, na qual a tonalidade em Mi bemol das vozes intermédias se mantém por vinte e nove compassos; P. 81, comp. 20, o contraponto do órgão sobre a dominante; P. 82, comp. 11, na qual tentei eliminar a quinta desagradável do sist. 4, de comp. 1 ao 2. (N.A.)

⁶² P. 3, comp. 2, P. 14, sist. 4, comp. 6 a 18, P. 16, sist. 6, comp. 1-8. P. 19, sist. 5, comp. 1 a 15, P. 40, sist. 4, comp. 1 a 16. (N.A.)

⁶³ A numeração entre parêntesis refere-se aos exemplos de partituras que surgem no final do artigo. (N.T.)

⁶⁴ P. 16, sist. 6, comp. 3. (N.A.)

⁶⁵ P. 19, comp. 7. (N.A.)

⁶⁶ P. 29, comp. 1. (N.A.)

⁶⁷ P. 35, sist. 5. (N.A.)

⁶⁸ P. 43, último compasso. (N.A.)

⁶⁹ P. 49, comp. 3, 13. (N.A.)

pelo *coup fatal*⁷⁰; na *vision* surge num clarinete vulgar em Mi e Mi bemol⁷¹, murcho, desonrado e sujo. Berlioz fê-lo de propósito.

O segundo tema da primeira parte surge diretamente do primeiro⁷²; estão tão estranhamente interligados que é difícil indicar o início e o fim do período até que finalmente surge a nova ideia (4), para reaparecer quase despercebido pouco depois no baixo⁷³. Retoma-o novamente mais tarde e faz-lhe um esboço com extremo brio (5); este último exemplo é aquele em que o seu modo de execução é mais evidente. É com igual delicadeza que esboça uma ideia que parecia ter ficado completamente esquecida⁷⁴.

Os motivos da segunda parte são interligados de forma menos artística; porém, o tema surge magnificamente nos baixos⁷⁵; é sublime a forma como ele desenvolve um compasso a partir do mesmo tema⁷⁶.

É com formas graciosas que faz regressar as principais ideias monocórdicas⁷⁷ da terceira parte. Beethoven não teria trabalhado de forma mais diligente. Todo o fraseado é repleto de relações de sentido; por vezes, salta de Dó para a sétima inferior; depois, mais tarde, faz um uso excelente deste intervalo insignificante (6).

Na quarta parte, Berlioz contraponteia o tema principal (7) de forma muito bela; também merece uma referência especial a forma cuidadosa como ele a transpõe⁷⁸ para Mi bemol Maior (8) e Sol menor (9).

Na última parte apresenta o *Dies irae*, primeiro em semibreves, depois em semínimas e em colcheias; os sinos tocam a tónica e a dominante em intervalos específicos. A dupla fuga que se segue (10) (ele denomina-a modestamente apenas de *fugato*) apesar de não ser de Bach, apresenta uma estrutura regular e clara. O *Dies irae* e a *Ronde du Sabbat* estão bem interligadas (11). Somente o tema deste último não chega a ser suficiente e o novo acompanhamento, feito com tercinas ascendentes e descendentes, é demasiado sumário e frívolo. A partir da antepenúltima página mergulha de cabeça,

⁷⁰ P. 63, comp. 4. (N.A.)

⁷¹ P. 67, comp. 1, P. 68, comp. 1. (N.A.)

⁷² P. 10, sist. 5, comp. 3. (N.A.)

⁷³ P. 11, comp. 5, P. 12, comp. 7. (N.A.)

⁷⁴ P. 9, comp. 19, P. 16, comp. 3. (N.A.)

⁷⁵ P. 31, comp. 10, P. 37, comp. 1. (N.A.)

⁷⁶ P. 28, comp. 10. (N.A.)

⁷⁷ P. 39, comp. 4, P. 42, comp. 1, P. 47, comp. 1. (N.A.)

⁷⁸ P. 87, comp. 8. (N.A.)

como já foi observado antes várias vezes; o *Dies irae* recomeça novamente em *pp*⁷⁹. Sem partitura⁸⁰, é difícil descrever as últimas páginas.

Quando o Senhor Fétis afirma que nem mesmo os amigos mais próximos de Berlioz se puseram a seu lado no que respeita à melodia, então eu faço parte dos inimigos de Berlioz: que não pense relacioná-la com a melodia italiana, que se reconhece assim que começa.

É verdade que a melodia principal de toda a sinfonia, várias vezes recordada, é algo banal e que Berlioz a louva quase ao extremo ao atribuir-lhe, no programa, um “caráter nobre e tímido” (*un certain caractère passionné, mais noble et timide*)⁸¹; mas talvez não fosse algo de grandioso aquilo que ele quis mostrar, mas antes fosse uma ideia que perdura de forma tormentosa, daquelas que não saem da cabeça o dia inteiro; a monotonia e o delírio não poderiam ter sido melhor conseguidos. Em todas as recensões também se lê que a melodia principal da segunda parte é vulgar e trivial; mas Berlioz (tal como Beethoven no último fraseado da sinfonia em Lá Maior) quer levar-nos a um salão de baile, nem mais, nem menos. O mesmo acontece com a melodia inicial (12) da terceira parte que o Senhor Fétis, segundo creio, apelida de obscura e de mau gosto. Deambulamos agora pelos Alpes e por outras paisagens pastorícias escutando charamelas e outras trompas alpinas; é assim mesmo que soa. Mas todas as melodias da sinfonia são assim características e naturais; em certos momentos libertam-se de toda a sua característica e ascendem a uma beleza unânime mais elevada. O que haverá para criticar, por exemplo, no primeiro canto que inicia a sinfonia? Será que ultrapassa os limites de uma oitava em mais de um intervalo? Será que não é suficientemente melancólico? E sobre a dolorosa melodia dos oboés em qualquer dos exemplos anteriores? Será que é desadequada? Quem é o primeiro a apontar seja o que for? Se algum reparo houvesse a fazer a Berlioz seria porque descarta as vozes intermédias; que porém apresentam circunstâncias especiais que observei em poucos outros compositores. As suas melodias distinguem-se precisamente por uma certa intensidade presente em praticamente cada som que faz com que, tal como muitas das antigas canções populares, frequentemente não permitam o acompanhamento harmónico e que isso até as poderia fazer perder preenchimento sonoro. Por isso Berlioz harmoniza-as quase sempre

⁷⁹ P. 55, comp. 15, P. 57, comp. 12, P. 58, comp. 5. P. 60, comp. 1. 10, e depois o inverso, P. 61, comp. 3. (N.A.)

⁸⁰ Partitura aqui designa a partitura para a orquestra, por oposição à redução para piano. (N. T.).

⁸¹ Tradução: um certo carácter apaixonado, mas nobre e tímido. (N.T.)

com o baixo natural simples ou com os acordes de quintas aumentadas e diminutas de graus próximos⁸². Na verdade, não se deve escutar as suas melodias somente com o ouvido; passarão incompreendidas àqueles que não as souberem cantar a partir do seu íntimo, ou seja, não a meia voz, mas de peito cheio – só então poderão adquirir o sentido cujo significado parece alicerçar-se cada vez mais fundo quanto mais se repetem.

Para que nada seja esquecido, ainda há aqui espaço para algumas observações sobre a sinfonia enquanto obra orquestral e sobre a redução para piano de Liszt.

Virtuoso nato da orquestra, ele exige tão-somente o máximo quer da parte de cada instrumento, quer do todo – mais do que Beethoven, mais do que qualquer outro. Mas aquilo que exige aos instrumentistas não são grandes habilidades mecânicas: ele quer dedicação, estudo e amor. O indivíduo deve conter-se e servir o todo, e este, por sua vez, dispor-se à vontade dos líderes. Não será com três ou quatro ensaios que se atingirá seja o que for; como música orquestral, esta sinfonia pode talvez chegar ao lugar que o concerto de Chopin ocupa como obra para piano, sem querer estabelecer qualquer tipo de comparação entre ambas. Até o seu adversário, o Senhor Fétiis, fez total justiça ao seu instinto de instrumentação; já antes se havia mencionado que através da simples redução para piano era possível adivinhar as passagens dos instrumentos *obbligati*. No entanto, será difícil mesmo para a mais viva das fantasias fazer ideia das diferentes combinações, contrastes e efeitos. A verdade é que ele também não recusa nada que seja som, ruído, alto e ressonante – usa timbales abafados, harpas, trompas com surdina, trompa inglesa e também sinos. Florestan disse até que gostaria muito se ele (Berlioz) pedisse aos músicos que assobiassem em *tutti*, embora pudesse inserir algumas pausas porque seria difícil evitar o riso com a boca naquela posição – e que ele (Florestan) também via cantos de rouxinol e tempestades imprevistas em futuras partituras. Basta! Há que ouvir primeiro. O tempo dirá se o compositor tinha base para tais aspirações e se a pura fruição de prazer cresce na proporção dessas. Quanto a saber se Berlioz é capaz de conseguir muito com pouco, parece evidente. Contentemo-nos com aquilo que ele nos deu.

A redução para piano de Liszt seria merecedora de uma extensa discussão; reservaremos essa discussão para mais tarde, bem como algumas das considerações sobre o tratamento sinfônico do piano. Liszt trabalhou nela com tamanho empenho e deslumbramento que devemos considerá-la uma obra original, uma súpula do seu estudo

⁸² O primeiro, por exemplo, na P. 19, comp. 7, P. 47, comp. 1, o segundo da melodia principal do “Baile” onde estão verdadeiramente as melodias fundamentais, Lá, Ré, Mi, Lá, depois na marcha, P. 47, comp. 1. (N.A.)

aprofundado, da escola prática de leitura de partituras. Esta arte da interpretação, tão diferente da execução ao pormenor do virtuoso, a forma multifacetada de abordagens que requer, o uso eficaz do pedal, a nítida interligação de cada voz, a perceção do todo, em suma, o conhecimento dos meios e dos múltiplos segredos que o piano ainda esconde, só pode ser fruto de um mestre e génio da interpretação, nos quais Liszt se distingue sem comparação. Por isso pode ouvir-se, sem receio, a redução para piano lado a lado com a execução da orquestra, tal como Liszt a executou publicamente não há muito tempo em Paris como introdução a uma sinfonia posterior de Berlioz (*Melologue*, continuação desta fantástica).

Tomemos um instante para, uma vez mais, observarmos o caminho que já percorremos até agora. De acordo com o nosso plano inicial, pretendíamos falar sobre a forma, a composição musical, a ideia e o espírito em capítulos separados. Primeiro vimos como a forma do todo não se desvia muito da forma tradicional, como as várias partes se transformam na maioria das vezes em novas formas, como os períodos e os fraseados se diferenciam uns dos outros através de relações pouco habituais. No que respeita à composição musical, chamámos a atenção para o seu estilo harmónico, para o modo inspirado como trabalha os pormenores, as relações e as passagens, para a singularidade das suas melodias e ainda para a instrumentação e para a redução para piano. Terminamos com algumas palavras sobre a ideia e o espírito.

O próprio Berlioz escreveu num programa aquilo que desejava que pensássemos sobre a sua sinfonia. Partilhamo-lo de forma breve.

O compositor quis representar alguns dos momentos da vida de um artista através da música. Parece haver necessidade em clarificar antecipadamente por palavras a estrutura de um drama instrumental. O seguinte programa poderia entender-se como o texto introdutório aos atos musicais na ópera. Primeira parte: sonhos, paixões (*rêveries, passions*). O compositor imagina um jovem músico, afetado por aquela doença moral que um conhecido escritor designou através da expressão *le vague des passions*, que avista pela primeira vez uma criatura feminina que encerra em si tudo o que encarna o ideal esboçado pela sua fantasia. Por estranho capricho do acaso, a imagem da amada surge-lhe acompanhada, nada mais, nada menos, do que por uma ideia musical na qual descobre um certo carácter apaixonado, nobre e tímido, o carácter da própria rapariga: essa melodia e essa imagem perseguem-no de forma incessante como uma dupla ideia fixa. A melancolia sonhadora, apenas interrompida por algumas notas suaves de alegria, até ascender ao mais alto furor amoroso, a dor, o ciúme, a exaltação interior, as lágrimas do

primeiro amor perfazem o conteúdo do primeiro andamento. Segunda parte: Um baile. O artista está no meio da agitação de uma festa em espiritual contemplação da beleza da natureza, mas por todo o lado, na cidade, no campo, persegue-o a figura amada que lhe desinquieta as emoções. Terceira. Cena campestre. Uma noite escuta uma dança de roda com dois pastores que conversam; esse diálogo, o lugar, o suave rumor das folhas, uma réstia de esperança pelo amor correspondido – tudo se conjuga para oferecer ao seu coração uma tranquilidade invulgar e aos seus pensamentos um rumo mais alegre. Pensa que em breve já não estará sozinho... Mas se ela o desiludir! É essa oscilação entre a esperança e a dor, a luz e a escuridão é o que o *adagio* expressa. No final, um dos pastores repete a sua dança, mas o outro não responde. Ao longe os trovões... Solidão – profundo silêncio. Quarta. Marcha para o patíbulo (*marche du supplice*) O artista tem a certeza de que o seu amor não é correspondido e envenena-se com ópio. O narcótico, demasiado fraco para lhe provocar a morte, afunda-o num sono repleto de visões aterradoras. Sonha tê-la assassinado e que, condenado à morte, assiste à sua própria execução. Tem início o cortejo; acompanha-o uma marcha, ora lúgubre e selvagem, ora resplendorosa e festiva; o som abafado dos passos, o ruído áspero da multidão. No final da marcha surge, como um último pensamento da amada, a ideia fixa, mas que é interrompida, a meio, pelo golpe do machado. Quinta parte. Sonho de uma noite de Sabat. Encontra-se rodeado por rostos medonhos e grotescos, bruxas, criaturas disformes de todo o género, que se congregaram para o seu funeral. Lamentos, uivos, gargalhadas, gemidos de dor. A melodia amada soa novamente, mas como um tema de dança vulgar e grosseiro: seria ela a chegar. Bramidos de rejúbilo à sua chegada. Orgias demoníacas. Sinos de finados. Paródia do *Dies irae*.

É assim o programa. A Alemanha inteira dispensa-o. Esse tipo de guias possui sempre algo de indigno e de charlatão. Os cinco títulos principais teriam bastado; as circunstâncias mais exatas, que certamente deverão interessar pessoalmente ao compositor que viveu a sinfonia, poderiam ter sido disseminadas por tradição oral. Numa palavra, o povo alemão, sensível de espírito e mais avesso a qualquer tipo de celebridade, não quer ver os seus pensamentos dirigidos de forma tão grosseira; já Beethoven o ofendera ao não lhe confiar a predição do carácter da sinfonia pastoral sem a sua ajuda. Há uma certa timidez que se apodera das pessoas perante o trabalho do génio: elas nada querem saber das causas, das ferramentas e dos segredos da criação, do mesmo modo que a natureza expressa uma certa delicadeza ao cobrir de terra as suas raízes. Que o artista também guarde para si as suas dores; seriam terríveis as coisas que descobriríamos se pudéssemos saber a razão de ser de todas as obras.

Mas Berlioz escreveu antes de mais para os seus compatriotas franceses que pouco se deixam impressionar com modéstias etéreas. Consigo imaginá-los com o programa nas mãos, lendo-o e aplaudindo ao seu compatriota, que fez tudo corresponder tão bem; a música propriamente dita não lhes interessa. Se esta chega a despertar essas imagens naquele que desconhece a intenção do compositor, tal como as descreveu, disso não posso ter certeza, eu que li o programa antes da audição. Assim que o olhar é dirigido para um pormenor, já o ouvido não é capaz de julgar com independência. Mas se nos questionarmos se a música é realmente capaz de transmitir aquilo que Berlioz dela exige na sua sinfonia, então podemos tentar associá-la a outras imagens diferentes ou mesmo opostas. Ao princípio, o programa também me retirou todo o prazer, toda a liberdade do olhar. Mas à medida que foi passando para segundo plano e que a própria imaginação se começou a revelar, não só descobri tudo aquilo e muito mais, e quase por toda a parte sons vivos e quentes. Relativamente à difícil questão sobre até que ponto a música instrumental deve ser uma representação dos pensamentos e acontecimentos, muitos há que parecem amedrontar-se. Muito se engana aquele que pensa que os compositores pegam na pena e no papel com a intenção urgente de exprimir, espelhar ou pintar isto ou aquilo. Mas também não se deve desconsiderar demasiado as eventuais influências e impressões exteriores. Inconscientemente, ao lado da imaginação musical existe muitas vezes uma ideia que conserva a sua influência, ao lado do ouvido o olhar, e este sentido, sempre ativo, não perde de vista certos contornos, por entre sons e tons, que podem ganhar consistência e transformar-se em formas nítidas à medida que a música vai progredindo. Quanto mais forem os elementos de natureza musical que em si expressem ideias ou imagens através de sons, tanto mais poética e plástica será a expressão da composição, e quanto mais imaginativa e profunda for a interpretação do músico, mais elevado e tocante será o seu trabalho. Por que não poderia Beethoven no meio das suas fantasias deixar-se invadir por pensamentos sobre a imortalidade? Por que não poderia a memória de um grande herói caído servir-lhe de inspiração para uma obra? Por que não as memórias de felicidade de um tempo passado? Ou será que não devemos estar agradecidos a Shakespeare por ter feito nascer do peito de um jovem compositor uma das suas obras mais preciosas – ou agradecidos à natureza negando que ela nos concede beleza e magnificência das nossas obras? A Itália, os Alpes, a imagem do mar, a aurora primaveril: será que a música até agora nunca nos falou sobre isto? São precisamente imagens como essas, mais breves e mais especiais, que podem proporcionar à música um caráter tão grandioso que nos surpreendemos com a sua capacidade de expressar tais traços. Sobre

isso, contava-me um compositor que, enquanto escrevia, foi invadido pela incessante imagem de uma borboleta pousada numa folha que deslizava sobre um riacho; essa ideia conferiu à pequena composição a delicadeza e a inocência que só aquela imagem na realidade poderia conter. Neste admirável género pictórico, Franz Schubert era mestre e não posso deixar de aludir à minha experiência quando, certa vez, tocando uma marcha de Schubert com um amigo, à minha pergunta sobre se ele via ou não certas imagens perante si, ele respondeu o seguinte: “de facto, encontrava-me em Sevilha, mas há mais de cem anos, no meio de Dons e Donas passeando pelas ruas, com vestidos de cauda, sapatos pontiagudos, punhais, etc.” Estranhamente, as nossas visões eram coincidentes, até na cidade. Que os leitores me permitam este pequeno exemplo!

Daqui fica claro que existem muitos momentos poéticos no programa da sinfonia de Berlioz. A questão essencial mantém-se, se a música sem texto nem explicação vale por si própria e, principalmente, se nela existe espírito. À primeira questão, julgo já ter dado alguns elementos para a resposta; a segunda, na verdade, ninguém pode negar, nem mesmo nos momentos em que Berlioz falha claramente.

Quem quiser contrariar por inteiro o rumo destes tempos que toleram um *Dies irae* burlesco, terá que repetir aquilo que há muito foi escrito e dito contra Byron, Heine, Victor Hugo, Grabbe, entre outros. Desde sempre que existiram certos momentos em que a poesia vestiu a máscara da ironia para não mostrar o seu rosto doloroso; talvez a mão conciliadora de um génio lha possa retirar um dia.

Muito haveria ainda de bom e de mau para discutir aqui; mas paremos por ora!

Se estas linhas puderem contribuir de uma vez por todas para fazer com que Berlioz modere progressivamente a sua linha excêntrica; também para dar a conhecer a sua sinfonia, não como uma obra-prima do maestro, mas como uma obra que se destaca pela sua originalidade; para incitar os artistas alemães, a quem ele estende a mão na união contra a mediocridade sem talento, a uma atividade mais fresca, então o objetivo da sua publicação seria atingido.



sva. — — — — — dimin.
sec. Ped. etc.

This block shows the beginning of a piano piece. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two flats. The lower staff has a bass clef. Above the upper staff, the marking "sva." is written above a long horizontal line, followed by "dimin." above another long horizontal line. Below the lower staff, the markings "sec." and "Ped." are written above a circle with a vertical line through it, and "etc." is written to the right.

This block shows a continuation of the piano piece with two staves. The music features complex chordal textures and melodic lines in both hands.

5) Violoncelli.

Violini

This block is the beginning of a section for strings. It features two staves. The upper staff is for Violoncelli (Cello) and the lower staff is for Violini (Violin). The key signature remains two flats. The lower staff starts with a dynamic marking of *pp*.

This block continues the string section with two staves. The music is characterized by flowing, melodic lines in both parts.

cresc.

This block continues the string section with two staves. The music features a dynamic marking of *cresc.* (crescendo) in the lower staff.

6va

energico con molto Fuoco etc.

6)

Bassons

pizzic. Clarinettes

Flûte

pp etc.

7)

marcato diminuendo

Violoncelles et Contrebasses
marcatissimn.

8)

marcato

Timballes con sordini.

This system contains three staves. The top staff is a single treble clef line with a key signature of two flats and a common time signature. It features a melodic line with some grace notes and a fermata over the final measure. The middle and bottom staves are grouped by a brace on the left and represent a piano accompaniment. The middle staff has a key signature of two flats and a common time signature, with a melodic line that includes a fermata. The bottom staff has a key signature of two flats and a common time signature, with a rhythmic line consisting of eighth notes. The word "marcato" is written above the first measure of the top staff. Below the middle staff, the text "Timballes con sordini." is written. There are four vertical lines below the bottom staff, likely indicating bar lines.

diminuendo

This system contains three staves. The top staff is a single treble clef line with a key signature of two flats and a common time signature. It features a melodic line with a fermata over the final measure. The middle and bottom staves are grouped by a brace on the left and represent a piano accompaniment. The middle staff has a key signature of two flats and a common time signature, with a melodic line that includes a fermata. The bottom staff has a key signature of two flats and a common time signature, with a rhythmic line consisting of eighth notes. The word "diminuendo" is written below the middle staff. There are four vertical lines below the bottom staff, likely indicating bar lines.

etc.

etc.

This system contains three staves. The top staff is a single treble clef line with a key signature of two flats and a common time signature. It features a melodic line that ends with a double bar line. The middle and bottom staves are grouped by a brace on the left and represent a piano accompaniment. The middle staff has a key signature of two flats and a common time signature, with a melodic line that ends with a double bar line. The bottom staff has a key signature of two flats and a common time signature, with a rhythmic line consisting of eighth notes that ends with a double bar line. The word "etc." is written to the right of the middle staff, and another "etc." is written to the right of the bottom staff. There are four vertical lines below the bottom staff, likely indicating bar lines.

9)

Instruments à cordes.

10)

Ronde du Sabbat.

tr.

etc.

11)

etc.

Instrumenta à cordes.

Dica irac.

etc.

Instrumenta à vent.

12)

p

F. Três Caprichos

Ficha técnica:

Título original do artigo: *Drei Capricen*

Assinado por Robert Schumann.

Publicado no *Neue Zeitschrift für Musik* em 1835 e incluído no *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, tomo I, p. 307.

Compositor visado: Felix Mendelssohn-Bartholdy

Obra visada com hiperligação para áudio: [Trois Fantaisies ou Caprices](#)

Introdução ao texto:

A relação de amizade que nasceu imediatamente entre Schumann e Mendelssohn por volta de 1835 perdurou até à morte deste último e não terá havido porventura outro artista que se tivesse tornado tão próximo de Schumann. Para Mendelssohn, Schumann era um dos músicos eleitos convidados para professor no conservatório que fundou em Leipzig em 1843, onde Schumann ensinou piano, composição e redução de partituras. A morte prematura de Mendelssohn em 1847 significou um forte abalo emocional para Schumann e fê-lo entrar num estágio de melancolia profundo.

Tradução:

Felix Mendelssohn-Bartholdy, três caprichos

Muitas vezes parece que este artista, que o acaso quis que recebesse o nome de batismo adequado, usa os compassos e os acordes do seu *Sonho de Uma Noite de Verão*⁸³, os trabalha e os transforma em pequenas obras, um pouco como o pintor pinta a sua Madona entre diversas cabeças de anjos. Nesse "Sonho", os mais profundos desejos do artista concorrem para uma única meta: é o resultado da sua existência e todos sabemos quão belo e importante isso é. Dois dos Caprichos em cima poderiam pertencer a um tempo já passado e o segundo a um mais recente; aqueles poderiam também ter sido escritos por outros mestres, mas, no segundo, há letras maiúsculas impressas em cada página: F.M.B.; mais do que todos, é este que eu amo e para mim é como um génio que desceu furtivamente à terra. Ali nada é tenso nem forçado, não há espetros repentinos nem sequer uma fada provocadora; por todo lado se caminha sobre terra firme, florida,

⁸³ Este é o nome em português de *Ein Sommernachtstraum*, composição de Mendelssohn para a peça de Shakespeare *Sonho de Uma Noite de Verão*, que inclui a famosa *Marcha Nupcial*. (N.T.)

alemã; é um voo estival de Walt⁸⁴ sobre a terra tirado de Jean Paul. Estou quase convencido de que ninguém conseguiria tocar esta peça com tal inimitável graciosidade como o compositor e se estou prestes a dar razão a Eusebius que afirmou que “ele (o compositor) conseguiria, por instantes, levar à infidelidade a mais apaixonada das raparigas”, então não há ninguém que possa ofuscar esta rede de vasos transparente e brilhante, este colorido ondulante, este delicadíssimo movimento de expressões. Como são diferentes os outros Caprichos sem praticamente nenhuma relação com o segundo! É que no último há como que uma certa raiva contida e muda que se vai acalmando mais perto do final, mas que depois irrompe com todo o seu fervor. Porquê? Sabe-se lá! Na verdade, por vezes, ficamos irritados sem nenhuma razão em particular e gostaríamos de desatar a bater a torto e a direito com o “mais doce punho” e desaparecer da terra se nada mais fosse suportável. A outros, o Capricho provocará um efeito contrário, mas comigo é assim; deixemo-lo estar. No entanto, relativamente ao primeiro, concordamos que nos faz sentir uma ligeira dor que, causada pela música, dela exige e recebe o consolo apaziguador. E mais não dizemos. Que o próximo olhar do leitor seja lançado para a partitura.

⁸⁴ Referência a uma das personagens principais, juntamente com Vult, do romance *Flegeljahre* do escritor alemão Jean Paul (1763-1825). (N. T.)

G. “A Sagração dos Sons”, Sinfonia de Spohr

Ficha técnica:

Título original do artigo: *Die Weihe der Töne, Symphonie von Spohr*

Assinado por Robert Schumann.

Publicado no *Neue Zeitschrift für Musik* em 1835 e incluído no *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, tomo I, p. 109.

Compositor visado: Ludwig (Louis) Spohr

Obra visada com hiperligação para áudio: [Die Weihe der Töne](#)

Introdução ao texto:

A Quarta Sinfonia de Spohr, construída sobre um poema de Carl Pfeiffer⁸⁵, é o primeiro poema sinfónico, propriamente dito, do Romantismo alemão, e também por isso o comentário de Schumann a encorajá-lo tem grande relevância histórico musical.

Tradução:

“A Sagração dos Sons”, Sinfonia de Spohr Primeira apresentação em Leipzig em fevereiro de 1835.

Seria necessário apresentar uma terceira tradução para conseguir transmitir uma imagem àqueles que não ouviram esta sinfonia, já que o poeta deve as suas palavras ao seu entusiasmo pela arte musical que Spohr depois traduziu para música. Se conseguíssemos encontrar um ouvinte que nada soubesse sobre o poema nem sobre os títulos dos andamentos da sinfonia e que nos pudesse dar conta das imagens que esses lhe despertam, isso seria um bom teste para determinar se o poeta foi feliz na realização da sua tarefa. Infelizmente também eu já conhecia o intento da sinfonia e vi-me obrigado, contra a minha vontade, a substituir todas as representações da música que se me impunham de forma muito nítida pela roupagem bem mais concreta do poema de Pfeiffer.

Posto isto, debruço-me hoje sobre outra coisa. Se, contudo, critico o que serve de base a esta música, este texto precisamente, e por consequência também a essência da sua ideia, que fique entendido que tal não deverá conduzir ao questionamento daquilo que de resto constitui uma obra-prima musical.

Beethoven conheceu bem esse perigo que correu com a Sinfonia Pastoral. Nas palavras que colocou à cabeça “mais expressão de sentimento, como na pintura” reside toda uma estética para compositores e é bastante ridículo quando os pintores o retratam

⁸⁵ Carl Pfeiffer. *Die Weihe der Töne: Gedicht* (Nestler & Melle, 1835)

junto de um ribeiro, com cabeça apoiada na mão e escutando o burburinho da água. Parece-me que na nossa sinfonia o perigo estético foi ainda maior.

Se alguém alguma vez se isolou dos outros, se alguém se manteve fiel a si próprio desde a primeira nota, esse alguém é Spohr, com o seu belo lamento eterno. Mas como ele vê tudo como que através das lágrimas, também as suas figuras se transformam em imagens etéreas sem forma, para as quais dificilmente existirá um nome; trata-se de um som perpétuo, certamente composto e mantido pela mão e espírito de um artista, bem o sabemos. Depois, lança toda a sua energia sobre a ópera. E da mesma forma que para um poeta essencialmente lírico conseguir ascender a uma maior força criativa não há melhor conselho do que estudar os mestres da arte dramática e fazer tentativas por iniciativa própria, então também se poderia prever que a ópera, na qual ele teve que seguir acontecimentos, introduzir ações e personagens, o arrancaria da sua monotonia sonhadora. Jessonda⁸⁶ nasceu-lhe do coração. Contudo, no seu trabalho instrumental manteve-se basicamente o mesmo: a terceira sinfonia, apenas de forma aparente, se distingue da primeira. Ele sentiu que teria que se aventurar num novo passo. Talvez por ter dado atenção à Nona Sinfonia de Beethoven, cujo primeiro andamento talvez contenha a mesma ideia poética que o primeiro andamento da sinfonia de Spohr, ele se tenha refugiado na poesia. Que peculiar, contudo, foi a sua escolha e, por outro lado, que fiel à sua natureza! Não escolheu Shakespeare, Goethe ou Schiller, mas sim um poeta com menos forma ainda do que a sua (se dizer isto não for grande ousadia), um louvor das artes sonoras, um poema que descreve os seus efeitos, descrevendo portanto através de sons os sons que o poeta descreveu, louvando a música através da música. Quando Beethoven reuniu e expôs os seus pensamentos sobre a sinfonia pastoral não foi somente porque houve um singelo dia de Primavera que lhe despertou um apelo de alegria, mas antes porque lhe presidiu toda uma amálgama, obscura e convergente, de elevadas melodias superiores a nós (como Heine⁸⁷ afirma algures, segundo creio), toda a criação de infinitas vozes se movia em torno dele. O poeta de “A Sagração dos Sons” capturou-a com um espelho já bastante baço e Spohr voltou a refletir o que já fora refletido.

⁸⁶ Jessonda é uma grande ópera (*Grosse Oper* em alemão) composta por Louis Spohr em 1822. O *libretto* foi escrito por Eduard Gehe. (N.T.)

⁸⁷ Christian Johann Heinrich Heine (Düsseldorf, 1797 - Paris, 1856) foi um famoso poeta romântico alemão. (N.T.)

Porém, não me cabe a mim julgar a importância que esta sinfonia poderá ter enquanto obra musical no conjunto das novas obras, já que nutro admiração pelo seu criador; isso cabe antes aos famosos veteranos⁸⁸ que prometeram dar nota da sua opinião nestas folhas...

⁸⁸ Foi o Sr. Ritter Ignaz v. Seyfried em Viena. (N.A.)

H. Música Antiga para Tecla. Peças selecionadas para pianoforte de reconhecidos mestres dos séculos XVII e XVIII, compiladas por C.F. Becker.

Ficha técnica:

Título original do artigo: *Aeltere Claviermusik. Ausgewählte Tonstücke für das Pianoforte von berühmten Meistern aus dem 17. und 18. Jahrhundert, gesammelt von C.F. Becker.*

Assinado por Robert Schumann.

Editado no *Neue Zeitschrift für Musik* em 1837 e incluído no *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, tomo II, p. 197.

Compositor visado: vários compositores dos séculos XVII e XVIII

Introdução ao texto:

Este texto é uma discussão de uma antologia de Música Antiga para tecla compilada por C. F. Becker que revela o culto de Bach por parte dos românticos. Revela também a relação simultaneamente de curiosidade e de subalternização de princípio que eles tinham relativamente aos demais mestres do Barroco musical que a musicologia do século XIX ia redescobrimo. Por esse facto, este é um texto importante para se compreender a estética musical romântica.

Tradução:

Música Antiga para Tecla. Peças selecionadas para pianoforte de reconhecidos mestres dos séculos XVII e XVIII, compilados por C.F. Becker.

Num tempo em que todos os olhares convergem, com nitidez redobrada, para um dos maiores criadores de todos os tempos, J. Seb. Bach, pode ser igualmente conveniente chamar a atenção para os seus contemporâneos. Se é certo que, no que respeita a composição para tecla e órgão, ninguém no seu século se lhe compara e que na verdade ao lado da sua gigantesca figura, todo o resto parece minúsculo, ainda assim há algumas vezes daquele tempo que nos oferecem um consolo interessante, suficiente para que não deva ser ignorado. Os novos arautos da música antiga cometem muitas vezes o erro de isolar as peças em que os nossos antepassados foram especialmente fortes, mas a que geralmente se tem que chamar outra coisa que não música, ou seja aquilo que, na expressão musical, pertence às fugas e aos cânones; prejudicam-se a si e às boas causas quando consideram insignificante a expressão mais interior, mais fantástica e mais musical daquele tempo. A compilação que está perante nós evita esse erro e traz-nos uma

série de verdadeiras peças musicais livres cujo estilo inocente e sem adornos nos apela a mais do que à razão. Na nossa opinião, as mais interessantes dessas peças são as de Couperin (falecido em 1733), Kuhnau (falecido em 1722) e G. Böhm (cerca 1680). A composição de Couperin tem até um toque de folclore provençal e uma melodia delicada, ao passo que o vigoroso *adagio* de Kuhnau arrepia qualquer um verdadeiramente; finalmente G. Böhm, com um *capriccio* etéreo é o coroar do final.

I. As Aberturas Leonore de Beethoven

Ficha técnica:

Título original do artigo: *Die Leonorenouverturen von Beethoven*.

Assinado por Robert Schumann.

Editado no *Neue Zeitschrift für Musik* em 1842 e incluído no *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, tomo IV, p. 136.

Compositor visado: Ludwig van Beethoven.

Obra visada com hiperligação para áudio: [Aberturas Leonore](#).

Introdução ao texto:

Schumann escreveu quase tantos textos sobre as aberturas quanto o número de aberturas escritas por Beethoven. Neste texto, discute a ordem pela qual as aberturas foram editadas e algumas histórias por detrás da sua existência. Escreve também sobre a execução das aberturas por parte de Mendelssohn num estilo literário bastante mais comedido relativamente àquilo que é habitual nos seus textos.

Tradução:

As aberturas Leonore de Beethoven

Alguns se recordarão com alegria daquela noite em que a orquestra de Leipzig, sob a direção de Mendelssohn, nos deu a escutar uma após outra todas as quatro Aberturas Leonore. O jornal já antes nos tinha dado conta disso. Hoje regressamos ao assunto porque acaba de ser publicada a quarta abertura (a segunda que foi escrita) por enquanto apenas em vozes separadas, mas em breve seguir-se-á a partitura.

Sobre a ordem pela qual Beethoven escreveu as aberturas, são poucas as dúvidas. É possível que alguns pudessem tomar a que agora surgiu pela primeira que Beethoven escreveu para a sua ópera, já que esta possui o carácter audacioso de uma primeira incursão, escrita com a grande alegria que surge perante o trabalho terminado e que replica em ponto pequeno os seus traços principais. Mas o livro de Schindler⁸⁹ desfaz essa dúvida por inteiro (pág. 58). Eis o que se retém da sua precisa confirmação. Beethoven escreveu primeiro a Abertura que, depois da sua morte, surge como op. 138 na edição de T. Haslinger⁹⁰; foi tocada em Viena perante um pequeno círculo de entendidos que porém a consideraram unanimemente “demasiado fácil”. Beethoven, enfurecido, escreveu então a Abertura que surge agora editada por Breitkopf e Härtel, mas alterou-a, e assim a

⁸⁹ Anton Felix Schindler (1795 – 1864) foi biógrafo de Ludwig van Beethoven e Schumann refere-se aqui ao livro publicado em 1840 *Biographie von Ludwig van Beethoven*. (N.T.)

⁹⁰ Tobias Haslinger (1787 -1842) foi um editor e compositor austríaco. (N.T.)

conhecida Abertura em Dó Maior passou a ser a n.º 3. Beethoven escreveu finalmente a quarta Abertura em Mi bemol somente em 1815, quando “Fidelio” é reintroduzida no repertório.

Que a terceira Abertura é a mais eficaz e artisticamente perfeita, nisso estão quase todos os músicos de acordo. Mas não se deve subestimar demasiado a primeira; com exceção de uma passagem fraca (pág. 18 da partitura), esta é uma obra musical bela e fresca e perfeitamente digna de Beethoven. A introdução, a transição para o *allegro*, o primeiro tema, a lembrança da Ária de Florestan⁹¹, o *crescendo* no final – o faustoso espírito do mestre reflete-se em tudo isto. Mais interessantes são certamente as relações entre a segunda e a terceira aberturas. Aqui, o artista deixa-nos deveras espreitar a sua mesa de trabalho. O modo como alterou ou rejeitou ideias e instrumentação, o modo como em nenhuma se consegue afastar da Ária de Florestan, o modo como os três compassos iniciais desta Ária se estendem por toda a peça, o modo como não consegue prescindir do trompete em segundo plano e o coloca muito mais belo na terceira abertura do que na segunda, o modo como não descansou nem se rendeu até a sua obra atingir a perfeição que nos assombra a todos nós na terceira – a observação e comparação de tudo isto faz parte daquilo que de mais interessante e instrutivo pode existir para qualquer amante das artes. Como gostaríamos de acompanhar as duas peças passo a passo. Isso consegue-se com as partituras nas mãos com muito mais prazer do que com palavras escritas em papel e é por isso que tocamos as diferenças fundamentais apenas ao de leve. Há, porém, mais uma circunstância que não podemos esquecer. Infelizmente, na partitura que estava na posse de H.H. Breitkopf und Härtel⁹² faltavam algumas folhas para o final. Para efeitos de execução do nosso concerto, estas falhas foram preenchidas com as correspondentes passagens da terceira Abertura e assinaladas com asteriscos na referida edição. Em todo o caso, era esta a única coisa razoável que se podia fazer. Certamente que o que o maestro deve fazer é animar a orquestra para que a passagem



(a 21 compassos do final) não seja demasiado lenta relativamente ao presto.

⁹¹ Esta ária é parte de *Fidelio* (Op. 72) de Beethoven. (N.T.)

⁹² A mais antiga casa editorial ainda em atividade dedicada à música, fundada em 1719. (N.T.)



O inconveniente teria sido evitado se ao compasso



da segunda Abertura (voz dos primeiros violinos, nono sistema, último compasso) se tivesse talvez seguido o *fff* da segunda Abertura na pág. 68 da partitura. A perda das pequenas variantes na instrumentação que o completo abandono do presto de acordo com a primeira lição traria consigo, parece-nos pouco significativa.

Por outro lado, deve respeitar-se a piedade de quem não quis sacrificar nenhum compasso. Mas será que não existirá no mundo outra cópia da Abertura que contenha também o final completo?

J. Novos Rumos

Ficha técnica:

Título original do artigo: *Neue Bahnen*

Assinado por Robert Schumann (R.S.)

Publicado no *Neue Zeitschrift für Musik*, Tomo 39, n.º18 em 28 de Outubro de 1853

Compositor visado: Johannes Brahms

Introdução ao texto:

Schumann escreveu este texto em 1853, praticamente dez anos volvidos sobre a cedência do seu lugar de diretor do jornal *Neue Zeitschrift für Musik* e desde que cessara a sua atividade regular de crítica musical. Num registo quase intimista, fala-nos ainda com o deslumbramento tão característico dos seus primeiros textos de um novo compositor que, segundo ele, nos fará aceder a maravilhosos vislumbres.

Tradução:

Novos Rumos

Passaram-se anos – quase tantos quantos os que outrora dediquei à redação destas páginas, dez, mais propriamente – desde que fiz ouvir a minha voz neste campo antes tão rico em memórias. Muitas vezes, apesar da intensa atividade produtiva, sentia um enorme entusiasmo; surgiam alguns novos e importantes talentos, parecia anunciar-se uma nova força no seio da música tal como o comprovam muitos dos artistas de elevadas aspirações dos últimos tempos, mesmo quando a sua produção era conhecida de um círculo restrito apenas⁹³. Pensava eu, seguindo com a maior atenção os rumos desses eleitos, que nesse processo iria e teria que surgir subitamente um dia, alguém que fosse chamado a manifestar de forma ideal a mais alta expressão do seu tempo, alguém que nos trouxesse mestria, não através de um desenvolvimento gradual, mas desde logo completamente armado, tal como Minerva⁹⁴ quando saltou da cabeça de Júpiter. E ele veio, o sangue novo, de um berço sob a vigília de Graças e heróis. Chama-se Johannes Brahms, veio de Hamburgo, trabalhando aí em obscuridade silenciosa, mas ensinado por um esplêndido e entusiástico professor⁹⁵ nos mais difíceis estatutos da arte, e foi-me há pouco tempo

⁹³ Refiro-me a Joseph Joachim, Ernst Naumann, Ludwig Normann, Woldemar Bargiel, Theodor Kirchner, Julius Schaeffer, Albert Dietrich, sem esquecer aquele profundo aspirante à grande arte, C. F. Wilsing, compositor de música sacra. Também como paladinos destemidos refiro Niels W. Gade, C. F. Mangold, Robert Franz, e Stephen Heller. (N.A.)

⁹⁴ Mitologia grega: deusa das artes, das ciências e da indústria, nasceu logo armada da cabeça de seu pai, Júpiter. (N.T.)

⁹⁵ Eduard Marxsen. (N.T.)

recomendado por um maestro conhecido e respeitado. Da sua personalidade transpareciam todos os sinais que se nos anunciavam: um escolhido. Sentado ao piano, começou por desvendar maravilhosas regiões. Fomos envolvidos em círculos cada vez mais encantados. A isso juntou-se um modo genial de tocar, que faz do pianoforte uma orquestra de vozes ora lamuriosas ora rejubilantes de alegria. Foram sonatas, ou antes, sinfonias veladas, *Lieder* cuja poesia se consegue perceber mesmo sem conhecer as palavras, embora a todas atravessasse uma profunda voz melódica – peças para piano únicas, em parte de natureza demoníaca mas na sua forma mais graciosa – depois, sonatas para violino e piano – quartetos para instrumentos de cordas – e cada um tão diferente do outro que pareciam brotarem de distintas fontes. E depois pareceu que ele reuniu todas as torrentes rumorosas numa cascata que, coroada por um sereno arco-íris, se fez acompanhar por borboletas esvoaçantes e cantos de rouxinóis.

Se algum dia ele direcionar a sua varinha mágica para onde as massas do coro e da orquestra lhe possam emprestar a sua força, poderemos esperar vislumbres ainda mais maravilhosos dos segredos do mundo do espírito. Que o mais alto génio lhe dê força para isso e parece que assim será, já que nele habita um outro génio, o da humildade. Os seus companheiros saúdam-no aos seus primeiros passos num mundo onde talvez o aguardem feridas, mas também louros e palmas; nós damos as boas-vindas a este forte combatente.

Em todos os tempos, estabelece-se uma secreta dos espíritos com afinidade. Vós, que a ele pertenceis, fechai firmemente o círculo para que a verdade da arte brilhe cada vez mais clara espalhando alegria e bênção por todo o lado.

R.S.