



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“Júlio de Mesquita Filho”

Instituto de Artes – Campus São Paulo

THAIS ARAUJO DE MORAES

**AS CRÍTICAS DE EDUARD HANSLICK PUBLICADAS NA OBRA  
VIENNA’S GOLDEN YEARS OF MUSIC (1850-1900): uma abordagem  
histórica e analítica**

São Paulo

2022

THAIS ARAUJO DE MORAES

**AS CRÍTICAS DE EDUARD HANSLICK PUBLICADAS NA OBRA  
VIENNA'S GOLDEN YEARS OF MUSIC (1850-1900): uma abordagem  
histórica e analítica**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, com a área de concentração em Estética do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP), como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em música.

Linha de pesquisa: Música, Epistemologia, Cultura

Orientadora: Profa. Dra Lia Vera Tomás

São Paulo

2022

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

<p>M827c Moraes, Thais Araujo de, 1990-</p> <p>As críticas de Eduard Hanslick publicadas na obra Vienna's Golden Years of Music (1850-1900): uma abordagem histórica a analítica / Thais Araujo de Moraes. - São Paulo, 2022. 206 f.: il.</p> <p>Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Lia Vera Tomás Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes</p> <p>1. Música - História e crítica. 2. Crítica musical. 3. Críticos de música. I. Tomás, Lia Vera. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDD 780.92</p>
--

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

THAIS ARAUJO DE MORAES

**AS CRÍTICAS DE EDUARD HANSLICK PUBLICADAS NA OBRA  
VIENNA'S GOLDEN YEARS OF MUSIC (1850-1900): uma abordagem  
histórica e analítica**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Música do Instituto de Artes da UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Campus de São Paulo – como exigência final para obtenção do título de Mestre em Música.

Dissertação aprovada em: 31/10/2022

**BANCA EXAMINADORA**

---

Profa. Dra. Lia Vera Tomás - orientadora  
Instituto de Artes – Universidade Estadual Paulista

---

Prof. Dr. Paulo Augusto Castagna  
Instituto de Artes – Universidade Estadual Paulista

---

Prof. Dr. Mário Rodrigues Videira Junior  
Universidade de São Paulo – Escola de Comunicações e Artes

*Dedico este trabalho a minha mãe  
Maria Helena e àqueles que, direta  
ou indiretamente, possibilitaram a  
sua realização.*

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de  
Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) –  
Código de Financiamento 88887.549960/2020-00

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a Deus por se ter feito sempre presente na minha vida, concedendo-me capacitação no decorrer do desenvolvimento dessa pesquisa e paz, principalmente em momentos turbulentos.

Agradeço incessantemente a minha mãe, um exemplo de mulher, que não mediu esforços para que eu pudesse concluir mais esta etapa da minha formação. Pela paciência, compreensão e apoio emocional nos momentos de dificuldade e incentivo constantes.

Minha gratidão a professora Profa. Dra. Lia Vera Tomás por acolher-me como orientanda. Obrigada pela paciência, compreensão, persistência, dedicação e atenção despendidas durante todo o período de mestrado.

Agradeço a Profa. Dra. Yara Borges Caznok e ao Prof. Dr. Paulo Augusto Castagna pelas valiosas sugestões e críticas por ocasião da realização de meu exame de qualificação, assim também agradeço ao Prof. Dr. Mário Rodrigues Videira Junior por aceitar o convite para compor a banca.

Agradeço a Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho” (UNESP), pela oportunidade concedida e pelos meios disponibilizados para a realização desta pesquisa.

Agradeço a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), por ter fornecido o fomento necessário, através de uma bolsa, para a realização desta pesquisa.

Agradeço aos professores do Departamento de Música da UNESP e de outras instituições, que colaboraram direta ou indiretamente, com informações de enriquecimento desta pesquisa: Prof. Dr. Marcos José Cruz Mesquita, Prof. Dr. Arthur Rinaldi, Paulo Celso Moura, Prof. Dr. Ricardo P. Tassinari, Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento e Profa. Dra. Paula Maria Aristides de Oliveira Molinari.

Agradeço a minha família: Mariana (irmã), Beatriz (sobrinha), Aquiles (sobrinho), Rodrigo (cunhado), pelo apoio, paciência e compreensão por minha ausência em muitos momentos de reunião familiar.

Agradeço de forma especial ao meu companheiro Vinícius, pela paciência, carinho, amor e pelo apoio e incentivo a todo o momento.

Agradeço a Ana Luisa, Ademar, Anna Carolina e Maurício pelo carinho, pelas risadas e orações. Guardo vocês no meu coração.

E por fim, aos maestros Donaldo Guedes e Joel Prado, pelo incentivo, apoio constante e orações.



*“A música é provavelmente a mais  
complexa das artes de criticar”*

*Winton Dean*

## RESUMO

Nestes vastos anos da história da música ocidental, o influente crítico musical vienense do século XIX, Eduard Hanslick, trivialmente foi, e ainda é denominado como um tradicionalista intransigente aos defensores da “Música do Futuro”, sobretudo a Wagner. Em vista disso, suas críticas foram causadoras de inúmeras controvérsias e discussões, e por esta razão, sua figura não foi tão bem recebida nessa esfera musical. O presente projeto constitui um trabalho de pesquisa que tem como objeto de estudo as críticas de Eduard Hanslick escritas entre 1850 – 1900. A realização deste estudo propicia não só resgatar a relevância de Hanslick no cenário musical de sua época, mas, principalmente, desmistificar a sua figura como crítico através de seus escritos, sua autobiografia, estudos acadêmicos realizados sobre o crítico e relatos musicais da época. Com este referencial teórico em mãos, fez-se possível a análise da seleção de críticas organizada e traduzida pelo crítico musical Henry Pleasants em seu livro *Vienna's Golden Years of Music 1850-1900* (1950). Nestas análises, podemos perceber como e quais foram os principais aspectos abordados em suas críticas centradas em compositores, intérpretes da época em um variado e rico repertório canônico. Desta forma pôde-se obter uma impressão corrigida de Hanslick. O leitor pode descobrir que Hanslick está longe de ser um reacionário, estava muito à frente de seu tempo; suas opiniões e análises, em sua maioria, são tão válidas e excitantes hoje como sempre foram; e que não há crítica musical mais agradável de ler por seu aprendizado, inteligência e autoridade.

**Palavras-chave:** Eduard Hanslick. Crítica Musical. Século XIX.

## ABSTRACT

In these vast years of Western music history, the influential 19th-century Viennese music critic Eduard Hanslick was, and still is, called an uncompromising traditionalist for advocates of “Music of the Future”, especially Wagner. In view of this, his criticisms were the reason for numerous controversies and discussions, and therefore, his figure was not so well received in this musical sphere. The present project is a research work that has as its object of study the criticisms of Eduard Hanslick written between 1850 - 1900. The accomplishment of this study provides not only to rescue Hanslick's relevance in the musical scene of his time, but, mainly, to demystify his figures as a critic through his writings, his autobiography, academic studies carried out on criticism and musical accounts of the time. With this theoretical framework in hand, it was possible to analyze the selection of reviews organized and translated by the music critic Henry Pleasants in his book *Vienna's Golden Years of Music 1850-1900* (1950). In these analyses, we can see how and what were the main aspects addressed in his criticisms centered on composers, interpreters of the time in a varied and rich canonical repertoire. In this way a corrected Hanslick impression can be obtained. The reader may find that Hanslick is far from a reactionary, he was far ahead of his time; their opinions and analyses, for the most part, are as valid and exciting today as they ever were; and that there is no music review more pleasant to read for its learning, intelligence, and authority.

**Keywords:** Eduard Hanslick. Music Criticism. XIX century.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura</b>	<b>Título</b>	<b>Página</b>
01	Página de título do periódico <i>Criticæ Musicæ</i> , de 1725	28
02	Hanslick aos 40 anos como professor acadêmico	61
03	Hanslick aos 68 anos ainda engajado em escrever críticas	65
04	Henry Vieuxtemps	96
05	O violinista Ole Bull	100
06	Caricatura de um fictício duelo entre Joachim e Sarasate	103
07	Clara Schumann	109
08	Caricatura de Brahms	118
09	Liszt em seus dias de juventude encantando um contingente de bobby-soxers contemporâneos.	123
10	Caricatura de Rubinstein	130
11	Retrato de Moriz Rosenthal	132
12	Caricatura contemporânea de Adelina Patti recebendo homenagem de um regente no fosso	134
13	Adelina Patti	137
14	Silhueta de Johann Strauss	141
15	Silhueta de Otto Boehler de Wagner no pódio	170
16	Hans Von Bullow caricaturado no papel principal de Papageno da Flauta Mágica	175
17	Caricatura de André Gil sobre a música de Wagner	181
18	Caricatura de Wagner retratado como judeu	184
19	Cartaz da produção de estreia de <i>Parsifal</i> , 1882	185
20	Caricatura contemporânea de Hanslick manifestando sobre Wagner	193

# SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	15
1. CAPÍTULO.....	24
<i>A CRÍTICA MUSICAL NA EUROPA.....</i>	<i>24</i>
1.1 PRIMEIROS JORNAIS E CRÍTICAS .....	25
1.2 A ASCENSÃO DA IMPRENSA.....	31
1.2.1 UMA IDENTIDADE NA MÚSICA ALEMÃ .....	44
1.2.2 EM BUSCA DA CONSTRUÇÃO DA NAÇÃO MUSICAL ALEMÃ.....	46
1.2.3 UMA CONCEPÇÃO DO ROMANTISMO GERMÂNICO.....	48
1.2.4 VIENA.....	53
2. CAPÍTULO II.....	59
<i>EDUARD HANSLICK E A INSTITUIÇÃO DA CRÍTICA.....</i>	<i>59</i>
2.1. EDUARD HANSLICK .....	59
2.2. TRABALHOS INICIAIS.....	63
2.3. SOBRE A CRÍTICA MUSICAL: A CONVERSA COM BILLROTH .....	66
2.3.1 A INSTITUIÇÃO ILUMINISTA DA CRÍTICA .....	69
2.3.2 A CRÍTICA E O PROBLEMA DO CONSENSO.....	80
2.3.3. O DEFENSOR DO OUVINTE.....	85
3. CAPÍTULO III.....	92
<i>VIENNA'S GOLDEN YEARS OF MUSIC: AS ANÁLISES DAS CRÍTICAS.....</i>	<i>92</i>
3.1 VIOLINISTAS .....	94
3.2. PIANISTAS .....	104
BRAHMS (1862).....	110
FRANZ LISZT (1874).....	120
JOSEFFY (1874) .....	124
HANS VON BULOW (1881) .....	125
RUBINSTEIN (1884) .....	128
MORIZ ROSENTHAL (1884) .....	131
3.3 CANTORA.....	133
ADELINA PATTI (1879).....	133
3.4. COMPOSITOR.....	138
JOHANN STRAUSS (1899) .....	138
3.5. PEÇAS ORQUESTRAIS.....	142

LISZT: OS POEMAS SINFÔNICOS (1857) .....	142
MISSA SOLEMNIS (1861) .....	149
SCHUBERT: A SINFONIA INACABADA(1865).....	152
BRAHMS: SINFONIA Nº1 (1876) .....	157
BRAHMS: SINFONIA Nº 2 (1878).....	160
BRAHMS: SINFONIA Nº3 (1883) .....	162
BRAHMS: SINFONIA Nº4 (1886) .....	166
CONCERTO DE RICHARD WAGNER (1872) .....	168
A ORQUESTRA DA CORTE DE MEININGEN (1884) .....	171
3.7. ÓPERAS.....	176
TANNHÄUSER (1846) .....	176
DIE MEISTERSINGER (1874) .....	179
O COMPLEXO DE MEISTERSINGER.....	182
PARSIFAL (1882).....	185
VERDI: OTELLO.....	194
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	197
REFERÊNCIAS .....	200

## INTRODUÇÃO

Qualquer relato valoroso da estética e da crítica musical, em algum momento, terá de deparar-se com o influente e polêmico crítico musical, Eduard Hanslick.

A crítica musical desempenhou um papel expressivo e de sólida influência no cenário musical europeu, sobretudo em Viena, envolvendo inúmeros compositores de grande reputação, músicos, escritores e críticos.

A palavra crítica provém do verbo grego “*krinein*”, cujo significado é distinguir, interpretar, julgar, apreciar ou decidir (HEIDEGGER, 2008), deste modo, a crítica musical refere-se à atividade intelectual de formular julgamentos sobre o valor e o grau de excelência de composições musicais, gêneros estilísticos, grupos instrumentais e vocais (LATHAM, 2002, p. 94). Segundo o musicólogo EVERETT (2001) o objetivo central da crítica musical é avaliar e descrever a música como arte ou como objeto de experiência estética. Com a expansão simultânea do interesse pela música e pelos meios de informação ao longo do século passado, o termo adquiriu o significado convencional de texto jornalístico sobre performance musical.

Apesar de encontrarmos incontáveis materiais literários escritos por teóricos da Renascença discutindo sobre os efeitos que a música poderia exercer sobre o ouvinte, ou a teoria barroca preocupada com a função da música em propiciar uma experiência emocional (SADIE, 1994, p. 236), estes assuntos foram apenas propulsores da suposta crítica musical. De fato, ela somente foi introduzida na Europa entre meados do século XVII e início do século XVIII quando surgiram os primeiros jornais e periódicos (Ibidem), a partir deste momento, a crítica de obras e acontecimentos musicais pôde se movimentar em um cenário mais amplo. Não foi ao acaso a crítica musical surgir e florescer exatamente nesta época em que começava as atividades concertísticas, a música passou a ser um bem cultural consumido, apreciado e adequado ao gosto de um público burguês, ávidos por ouvir música e cada vez mais interessados a ler a respeito dela.

A crítica no século XIX foi tomando outras proporções, adquirindo uma importância que jamais tivera, sobretudo em Viena, o epicentro mundial dos melômanos. Anteriormente, essa ferramenta pública social que se manifestava,

pouco ou nada afetava compositores e músicos. A partir de então, passou-se a dispor de uma poderosa arma, da qual a própria existência de um músico podia, até certo ponto depender. Em certos momentos e às vezes por longo tempo, grandes compositores e músicos deste período - pelo menos grande parte - foram vítimas de críticas virulentas, parciais ou injustas, assim também como certos críticos foram alvos dessas críticas, acima de tudo Eduard Hanslick.

Hanslick por mais de quarenta anos atuou como professor acadêmico e esteticista. Seu ensaio *Do belo musical publicado em 1854*,<sup>1</sup> foi um marco na estética da música e descreve muito de suas crenças artísticas e filosóficas sobre a música. Embora seja reconhecido pelo seu ensaio estético, desde seus anos estudantis até o desfecho de sua vida, Hanslick consistentemente relatou sobre a vida musical de seu tempo, e foi nessas atividades que ele foi considerado uma força de poderosa influência na crítica musical do século XIX. Stefan Zweig (1881-1942), escritor de seu tempo, menciona em sua autobiografia "*O mundo de ontem*", o impacto da soberania de Hanslick ao julgar obras musicais, compositores e músicos. Zweig afirma que:

... Eduard Hanslick tinha a mesma autoridade papal para as questões de teatro e de música como Sainte-Beuve em Paris nos seus *Lundis*; diziam "sim" ou "não" e decidia o êxito de uma obra, de uma peça, de um livro em Viena, e com isso muitas vezes o êxito de uma pessoa. Cada um desses artigos constituía o assunto do dia nos círculos cultos (ZWEIG, 2014, p. 102).

Nesse período, a música em Viena era mais do que somente música. Foi um campo de batalha entre narrativas musicais, que opôs os defensores da "Música do Passado"- Haydn, Mozart e Beethoven - contra os defensores da "Música do Futuro" Franz Liszt e Richard Wagner. Este último, em várias ocasiões, depreciou o pensamento estético de Hanslick e suas resenhas musicais.

Tanto como crítico quanto como esteta, Hanslick estava na linha de frente da batalha, liderando uma guerra de palavras contra aqueles que consideravam as

---

<sup>1</sup> Do Belo Musical trata-se de um livro dividido em sete capítulos intitulados: Estética baseada em sentimento; A representação de sentimentos não é o assunto da música; O Belo na Música; Análise da impressão subjetiva da música; Uma audição estética distinta de uma audição patológica da música; Música em sua relação com a natureza; Forma e substância (assunto) aplicadas à música. O ensaio defendido por Hanslick é a de que a música nada representa senão ideias musicais e que o conteúdo do belo musical não são emoções, mas apenas sons. Rejeita, assim, o sentimento como categoria da estética musical e argumenta que o princípio do belo musical não se encontra nos efeitos por ele produzidos. Essa obra permanece sendo o documento central na história do conceito conhecido como música absoluta.



formas do passado superadas e inadequadas às demandas do presente. Neste meio polarizado, Hanslick foi amplamente minimizado por defender as causas musicais conservadoras. A polêmica que cercou seus escritos transcendeu o estreito mundo da estética musical e da crítica, pois seus tratados e resenhas de concertos, juntos, foram para o cerne de duas questões conceituais recorrentes sobre as artes em geral: a relação entre forma e conteúdo e; a função da arte na sociedade.

O nome de Hanslick mal aparece na cultura popular ou cotidiana atual e, no entanto, a maioria dos músicos reconhece “Hanslick”, embora com um viés inconfundível em sua recepção. Quando estudantes ou mesmo certos musicólogos o descrevem, na maioria das vezes, fornecem um retrato pouco lisonjeiro de um esteticista conservador e formalista da música absoluta, por um lado, como um crítico temível, por outro, eminente, mas com gigantescos pontos cegos (GAY, 1998, p. 102).

Os seus textos sobre apreciação musical e outras fontes de conhecimento desde que começaram a surgir a partir da década de 1960 para acadêmicos e professores da América do Norte, perpetuou Hanslick como o apogeu do defensor da música absoluta. Por exemplo, o texto definitivo de Grout, Palisca e Burkholder *A History of Western Music* (2006), apresentou Hanslick como “o mais articulado proponente da música absoluta” (GROUT, PALISCA e BURKHOLDER, 2006, p.727).

Em relação à outra compreensão popular de Hanslick, o pesquisador poderia considerar os escritos do crítico Alex Ross (1968).<sup>2</sup> Ross em seu blog *The rest is noise*, apresentou Hanslick como um crítico cujo viés conservador o levou a julgar inadequadamente os compositores contemporâneos em suas resenhas de Wagner e Tchaikovsky.<sup>3</sup> Nicholas Slonimsky, compositor e crítico, por meio de seu livro *Lexicon of Musical Invective: Critical Assaults on Composers Since Beethoven's*

---

<sup>2</sup> Alex Ross é um crítico de música americano e autor especializado em música clássica. Membro da equipe da revista *The New Yorker* desde 1996, seus extensos escritos incluem críticas de performance e discos, atualizações da indústria, comentários culturais e narrativas históricas no domínio da música clássica.

<sup>3</sup> Em um comentário sobre a denúncia do crítico Paul Bowles sobre “Black, Brown, and Beige” de Duke Ellington’s, Ross escreve: “Essa é uma das críticas mais estúpidas da história da crítica, bem ali com Hanslick sobre Tchaikovsky e do crítico estadunidense Virgil Thomson sobre Sibelius.” (ROSS, 26 de outubro de 2004) ALEX, Ross, “Black Brown & Beige,” *The Rest Is Noise* (26 de Out. de 2004). Disponível em: <http://www.therestisnoise.com/2004/10/index.html>. Acesso em 17 de set de 2021

*Time* (1953)<sup>4</sup> atribuiu os comentários críticos musicais de Hanslick como “*bon mots malévols*” (Slonimsky, 2000, p. 19). O ensaio irônico introdutório de Slonimsky *Non-Acceptance of the Unfamiliar*, infelizmente contribuiu para a imagem negativa de Hanslick ao apresentar alguns dos trechos mais marcantes de suas resenhas sem referência a contextos culturais ou históricos.<sup>5</sup> O próprio Slonimsky não foi original nessa abordagem da crítica musical em geral e a Hanslick, como ele admitiu, “o precursor proeminente foi o *Wagner Lexikon: Wörterbuch der Unhöfllichkeit* (1877)<sup>6</sup> de Wilhelm Tappert (Ibidem, p. 3-33). Slonimsky afirma que:

Tappert cita Hanslick contra Wagner dezoito vezes. O objetivo de Tappert era expor as táticas dos críticos contemporâneos que ultrapassaram em muito os limites da propriedade em sua punição literária de Wagner. Sua própria estratégia, no entanto, foi sujeitar esses indivíduos de forma semelhante ao ridículo público, publicando seus mais ultrajantes excessos lingüísticos e equívocos fora de contexto.<sup>7</sup> Foi essa oposição de Hanslick (e seus colegas esteticamente conservadores) à chamada Nova Escola Alemã de Wagner e Liszt que não apenas inspirou Tappert a antologizar essas palavras, mas também – duas décadas antes – fez com que os compositores, intérpretes e críticos progressistas em torno de Liszt pegassem a pena contra Hanslick (Ibidem)<sup>8</sup>.

Ao contrário de Slonimsky e Ross, o musicólogo Thomas Grey discorda desta imagem negativa de Hanslick construída pelos críticos e musicólogos. De acordo com Grey (2001) esta imagem que Hanslick carregava, persiste uma compreensão completamente equivocada. Além disso, ele observa que as opiniões e gostos de Hanslick, não eram tão pessoais, arrogantes e obsoletos como Richard

<sup>4</sup>O livro *Lexicon of Musical Invective: Critical Assaults on Composers Since Beethoven's Time*, publicado em 1953 por Slonimsky, é uma coleção ostensivamente divertida de passagens de obra de críticos que insultavam os “grandes” compositores.

<sup>5</sup> Os 14 trechos incluem suas conhecidas polêmicas contra Bruckner, Liszt, Richard Strauss, Tchaikovsky e Wagner, que serviram de forragem para revisores e anotadores de programas desde a época de Hanslick.

<sup>6</sup>O *Wagner-Lexikon* publicado em 1877 por Wilhelm Tappert é um dicionário de grosseria, contendo expressões grosseiras, zombeteiras, mordazes e difamatórias que foram utilizadas por inimigos e zombadores de e contra Richard Wagner, suas obras e seus seguidores.

<sup>7</sup> As amostras da linguagem ácida de Hanslick, conforme apresentada por Tappert, incluem o seguinte: “Alliterationsgestotter” (gagueira de aliteração) sobre o texto de *Das Rheingold* (2), “Fanatiker der Melodielosigkeit” (fanático da não-melodiosidade) sobre Wagner em *Lohengrin* (13), e “eine trostlose Musik” (música desolada) para o Prelúdio de Tristão e Isolda (39). Entre os compositores, Anton Bruckner temia Hanslick acima de tudo, como fica evidente em sua tentativa fracassada de 1886 de conseguir que o imperador Franz-Joseph proibisse o crítico de escrever “so schlecht” sobre ele. (LINZ, 1946, p. 126)

<sup>8</sup> Quando Liszt se estabeleceu em Weimar no início da década de 1850, atraiu ao seu redor um círculo de alunos e associados, compositores e intérpretes como Joachim Raff e Hans von Bülow, que defenderiam a nova direção de Liszt e Wagner na imprensa, sobretudo no *Neue Zeitschrift für Musik*. Editor do jornal Franz Brendel (1811-1811-68)—sucessor de Schumann no *Neue Zeitschrift*—começou a promover a causa de Wagner e Liszt no início da década de 1850. Esses críticos passaram a considerar Hanslick como um oponente do movimento progressista e de suas principais figuras. (Deaville, 2002, p. 98)

Wagner os fez parecer, e suas atitudes em relação aos compositores Wagner e Brahms eram menos partidárias do que geralmente se supõe (Ibdem.).

Com base nas referências apresentadas, é possível reconhecer a presença de uma lacuna sobre Hanslick e suas críticas. A motivação da escolha deste tema para o presente trabalho se deu primeiramente pela ausência do assunto em questão. Embora nos deparemos ligeiramente com sua obra estética no meio acadêmico e muitos musicólogos se debrucem sobre ela, suas críticas e relatos da vida musical ainda são desconhecidos. Na língua portuguesa, ainda não há, em língua estrangeira podemos encontrar alguns artigos e obras literárias acerca do crítico que buscam elucidar suas concepções de crítica musical, mas ainda sim, muitos estudos transparecem uma imagem extremamente negativa de sua personalidade e de seus escritos.<sup>9</sup>

A partir das considerações e informações apresentadas aqui, a presente dissertação visou tomar as críticas de Hanslick como objeto de estudo, cujo principal objetivo é analisar e levantar os principais tópicos abordados pelo crítico alinhando a uma contextualização histórica tendo em vista que, ao apresentarem trechos de suas resenhas, muitos apresentam sem referência a contextos culturais ou históricos. Busca-se também por meio dessas análises, revelar a imagem de Hanslick como crítico e destacar o impacto da sua presença no cenário musical do século XIX.

Por considerar ser uma produção vasta chegando a doze volumes incluindo dois tomos de sua autobiografia, como ponto de partida o procedimento metodológico adotado para a composição deste estudo partiu, então, da obtenção de uma seleção de críticas e ensaios escritos entre 1850 a 1900 reunidos no livro

---

<sup>9</sup> Um dos principais artigos relacionados sobre Hanslick foi publicado por Grey em 2001 no *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, no qual reflete uma tendência revisionista que marcou a década de 1990. Assim como Grey, Peter Kivy apontou alguns equívocos comuns sobre Hanslick em sua obra *What Was Hanslick Denying?* publicada em 1990. Em *Hanslick's Animism* publicado em 1992, Fred Everett enfatizou o uso de metáfora de Hanslick e desafiou a interpretação recebida de Hanslick como um progenitor da análise musical formalista. Dois outros estudos influentes de crítica musical em Viena, ambos enfocando as últimas décadas do século XIX, onde Hanslick tende a ser colocado em uma luz mais defensiva ou conservadora é de Sandra McColl intitulado como *Music Criticism in Vienna 1896-97: Critically Moving Forms* publicado em 1996 pela Oxford University Presse e de Leon Botstein *Music and Its Public: Habits of Listening and the Crisis of Musical Modernism in Vienna, 1870-1914* publicado em 1985. Margaret Notley em *Lateness and Brahms: Music and Culture in the Twilight of Viennese Liberalism* e David Brodbeck em *Reception in Liberal Vienna: Language Ordinances, National Property, and the Rhetoric of Deutschtum*, ambos publicados em 2007 sublinharam ligações estreitas entre as opiniões musicais de Hanslick e o clima do liberalismo político vienense e descobriu subtextos políticos insuspeitos para suas posições estéticas.

*Vienna's Golden Years of Music*, traduzido e editado pelo crítico musical americano Henry Pleasants<sup>10</sup> publicado em 1950. Essas críticas e ensaios estão relacionados às performances de instrumentistas, orquestras, concertos, compositores e peças grandiosas consideradas partes do cânone musical (óperas, sinfonias, poemas sinfônico e obra sacra) como: Tannhäuser (1846), Vieuxtemps (1854), Clara Schumann (1856), Liszt's Symphonic Poems (1857), Ole Bull (1858), Beethoven's Missa Solemnis (1861), Joseph Joachim (1861), *Brahms* (1862), Carl Tausing (1862), Schubert's "Unfinished" Symphony (1865), Richard Wagner's Concert (1872), Franz Liszt (1874), Die Meistersinger (1874), Joseffy (1874), Brahms' Symphony No. 1 (1876), Brahms' Symphony No 2 (1878), Adelina Patti (1879), Bülow (1881), Parsifal, Brahms' Symphony No 3 (1883), Rubinstein (1884), The Meiningen Court Orchestra (1884), Rosenthal (1884), Brahms' Symphony No 4 (1886), Verdi's Otello (1887), Johann Strauss (1899)

Embora se possa observar ao longo de sua carreira o crescimento constante de um cânone fixo de 'clássicos' tanto na ópera quanto nas salas de concertos, grande parte de suas críticas diz respeito a novas obras e com menos frequência de obras do início do século XVIII ou primeiras décadas do século XIX. Mesmo assim, seu tratamento do repertório mais antigo é instrutivo no que diz respeito à evolução da consciência histórico-musical de sua época (para a qual ele realizou contribuições significativas).

Hanslick levou uma vida muito ativa como crítico - para ser mais exato, sessenta anos publicando críticas - embora fosse amplamente considerado o crítico de música mais influente do final do século XIX, Hanslick não estava inclinado a falar sobre essas questões. Raramente discursava sobre a função do crítico e da crítica musical. Considerando o valor histórico, os pensamentos estabelecidos pelo movimento intelectual iluminista surgido a partir do século XVII, influenciaram excessivamente na sociedade dos séculos posteriores em muitos aspectos, sobretudo o político e o intelectual. Parte dos países ocidentais estava em busca da valorização da razão idealizando a defesa da liberdade, do progresso, da tolerância, da fraternidade, do governo institucional e do afastamento entre igreja e estado,

---

<sup>10</sup>Henry Pleasants (1910- 2000) foi o último grande crítico de música dos últimos 60 anos. O primeiro livro publicado por Pleasants e o último trabalho em andamento antes da sua morte, se basearam nos escritos de Hanslick, após traduzir *Vienna's Golden Years*, Pleasants esperava completar a tradução da autobiografia de Hanslick.

provocando mudanças sociais e culturais assim, estas ideias refletiram nas circunstâncias históricas de Viena pós 1848. O iluminismo de Hanslick se manifestou não apenas em sua defesa de critérios estéticos que continham tendências políticas, como racionalidade e naturalidade, mas também em suas visões ambivalentes e às vezes contraditórias sobre tchecos e judeus, cuja posição na sociedade austríaca estava impactando o alinhamento do liberalismo com os interesses alemães. Em complemento a esse estudo, que desdobram relações sincrônicas entre os escritos de Hanslick e estágios particulares da história do liberalismo vienense, esse trabalho propõe-se analisar as declarações de Hanslick sobre o propósito e a prática da crítica além de revelar o impacto de Hanslick no cenário musical e na construção do pensamento crítico na sociedade vienense. Hanslick acreditava que o crítico tinha uma missão muito maior do que simplesmente fornecer comentários interessantes ou reflexões estéticas aos leitores. Para elaboração desse estudo foi realizado um levantamento de informações encontradas em teses e livros que forneceram uma ampla visão histórico-musicológica, ao mesmo tempo em que aborda questões e eventos específicos. Como fonte principal foi utilizada a autobiografia de Eduard Hanslick intitulada *Aus meinem Leben* publicada em 1894.<sup>11</sup>

A partir dos apontamentos e procedimentos que orientaram o trabalho de pesquisa, o presente trabalho foi dividido em três seções ou capítulos, sendo que, os dois primeiros foram dedicados a pesquisa histórico-musicológica e o terceiro às análises de suas críticas. Para obter uma maior compreensão antes de chegarmos ao principal objetivo do trabalho, no primeiro capítulo tem-se um contexto histórico geral da crítica musical européia dividido em duas partes: a primeira parte aborda a origem dos primeiros jornais, debates musicais e o desenvolvimento ao longo do século XVIII onde os textos de Addison em *The Spectator* inauguraram a crítica musical na Inglaterra tendo influenciado grandemente a da Alemanha e; na segunda parte aborda a ascensão da imprensa entre fim do século XVIII e século XIX, período de grandes acontecimentos históricos, principalmente em Viena com a efervescência de grandes ideias estéticas e jogos políticos propiciando ainda mais a evidência e a influência da imprensa.

A segunda seção ou capítulo, parte da abordagem especialmente da vida pessoal de Hanslick; no meio acadêmico como estudante de Direito e profissional,

---

<sup>11</sup> A edição utilizada de *Aus meinem Leben* para esse trabalho foi editado por Karl-Maria Guth em 2017 com um posfácio de Peter Wapnewski, Kassel, Basel: Bärenreiter de 1987.

ocupando o cargo público após ter abdicado os seus estudos como pianista. Assim também, esse capítulo tem como abordagem a sua volta na esfera musical como crítico trabalhando nos principais jornais de Viena concomitantemente como professor associado de estética musical e história sendo surpreendido mais tarde com o título de doutor *honoris causa* pela mesma instituição. Para finalizar esse capítulo, essa subseção é dedicada a uma análise das declarações de Hanslick sobre o propósito e prática da crítica para argumentar que ele via a crítica musical como um meio com potencial para efetuar mudanças políticas e sociais, e não como uma aplicação prática de princípios estéticos. Hanslick adotou o modelo de crítica do Iluminismo – que enfatizava o papel do crítico em promover a independência do julgamento do público por meio do exercício da razão – e o adaptou às circunstâncias históricas da Viena pós-1848. O modelo iluminista originou-se de um ímpeto para emancipar um público civil das formas de autoridade absolutas e de cima para baixo. Ele ressoou poderosamente com Hanslick, pois ele acreditava que a vida artística, social e política em Viena depois de 1848 estavam gradualmente se libertando do ethos paralisante, passivo e repressivo de Vormärz, e que o crítico poderia contribuir para essa emancipação histórica. Hanslick rompeu assim sua identificação anterior com o modelo “filosófico” de crítica hegeliana de esquerda, que não compartilhava a concepção otimista da esfera pública do Iluminismo. Seu compromisso com a missão pública do crítico manifestou-se como um esforço para posicionar sua voz como a consciência interior “silenciosa” do ouvinte médio educado. Sua autoconsciência sobre alinhar sua voz com a do público veio à tona em críticas onde sua opinião não correspondia à resposta do público. Muitos dos critérios de julgamento musical de Hanslick visavam defender a liberdade do ouvinte da interferência de autoridades críticas externas, bem como de compositores cujas ideias musicais eram túrgidas ou pouco claras. A serviço dessas liberdades, ele estava disposto a criticar compositores como Beethoven, Schumann e Brahms, bem como classicistas conservadores e historiadores da música.

Para finalizar o trabalho, o terceiro capítulo apresenta a realização das análises histórico-musicológicas das críticas e resenhas de Hanslick publicadas entre 1850 a 1900 encontradas no livro *Vienna's Golden Years of Music (1950)* traduzido e editado pelo crítico musical americano Henry. Como mencionado, essas análises tem como objetivo de expor os principais temas abordados pelo crítico desde a técnica de execução de um instrumentista até noções estéticas.

Muitas críticas desta seleção não estão necessariamente preocupadas com conflitos ideológicos que dominaram a carreira de Hanslick como crítico profissional, elas foram incluídas por várias razões. Poderemos notar a insatisfação consistente de certos aspectos estilísticos tardios de Beethoven, Brahms e Schumann, sua crítica a Anton Rubinstein e sua descrição a Brahms e Wagner como dois compositores mais destacados da atualidade. Que a partir dessa discussão, possamos hoje, com uma maior compreensão e uma perspectiva dos eventos passados analisar com mais detalhamento e seriedade as críticas de Hanslick e ter um olhar mais otimista em relação a sua figura tão polemizada.

# 1. CAPÍTULO

## *A CRÍTICA MUSICAL NA EUROPA*

A crítica musical publicada em jornais especializados, não existiu durante a maior parte da história da música ocidental. Somente em meados do século XVIII e início do século XIX, as resenhas de concertos começaram a se estabelecer firmemente na Alemanha. No entanto, cabe ressaltar que, ao longo dos séculos XVI até a metade do século XVIII, o discurso musical iniciou-se de outras formas. Estes consistiam em diálogos literários, diários de viagem, polêmicas veementes e cartas pessoais de músicos e amantes da música dialogando sobre aquele que foi um período de notável produtividade artística através de impressos não publicados. Através de uma visão geral observadas em algumas dessas discussões nota-se que, mesmo em um período cronologicamente tão extenso e culturalmente abrangente do ponto de vista geográfico, uma série de tendências claras surgiram quanto ao que foi considerado apreciável tanto em composição quanto na performance. Antes da unificação da Itália (1861), a península Italiana era formada por variados estados menores por diferentes reinos, ducados, repúblicas e principados muito distintos entre si, cada um com suas respectivas tradições e perspectivas musicais distintas, contudo, as avaliações musicais de performances produzida em toda a península muitas vezes destacaram as mesmas preocupações como: a necessidade dos intérpretes não confundirem simplesmente o exibicionismo técnico com a musicalidade e compositores combinarem habilidades técnicas com certa originalidade.



## 1.1 PRIMEIROS JORNAIS E CRÍTICAS

O primeiro jornal que se tem notícia, surgiu em Roma em 59 A.C,<sup>12</sup> somente na primeira metade do século XVI, os jornais começaram a surgir como publicações periódicas. Os primeiros jornais modernos nasceram em países da Europa Ocidental como na França, Itália, Bélgica e Alemanha. A maior parte de suas publicações traziam notícias da Europa e raramente incluíam informações da América ou Ásia. Os jornais ingleses costumavam relatar derrotas sofridas pela França, os franceses relatavam os escândalos da família real inglesa e os jornais italianos continham notícias concisas de vitórias militares, estratégias diplomáticas e diversos eventos oficiais do estado relacionados, não apenas às cidades em que foram emitidos, mas, envolvendo a península itálica e os demais países. Em contrapartes desses jornais, havia diários, boletins que mantinham nobres particulares informados dos eventos de sua respectiva cidade e registros de que a música estava presente nos eventos, sobretudo em cerimônias cívicas e religiosas. Somente nas décadas finais do século XVIII, as verdadeiras resenhas de concertos começaram a surgir. Um exemplo específico foi uma publicação feita em 29 de março de 1789 na *Gazetta toscana*:<sup>6</sup>

A quarta *Accademia* dada pelo Signori Armonici conseguiu assim como os outros, ser surpreendente e soberbo. Também desta vez o numeroso e seletivo número de espectadores, as belas iluminações e as excelentes peças de música instrumental e vocal se uniram para torná-lo prestigioso. A Signora Anna Andreozzi cantou muito bem várias árias, e o renomado Signore Andrea Martini, chamado Il Senesino, surpreendeu o público com sua voz doce e com seu conhecido domínio da música. Vamos abster-nos de dar-lhe um elogio aqui, porque o público testemunhou a ele como, por solicitação universal, eles queriam que ele repetisse a ária que havia sido cantada por ele com tanta distinção. A Sra. Rachele d'Orta e o Signori Magnelli, Amicie Tamagni também se destacaram. A primeira parte da diversão foi interrompida por um concerto para violino do Signore Pietro Nardini, já conhecido pela sua maneira doce e pouco imitada de tocar, e o Signore Pelleschi também executou um concerto para piano forte que agradou tanto pela precisão e pela habilidade e talento deste jovem artista. Na segunda parte, o já elogiado Signore Pietro Nardini executou outra sonata solo, e reacendeu os mais sinceros aplausos e aclamações (*Gazzetta Toscana*, Florença, 1789, p.53).

---

<sup>12</sup>O jornal *Acta Diurna* surgiu do desejo de Júlio César de informar o público sobre os acontecimentos sociais e políticos e divulgar eventos programados para cidades próximas.

Segundo Dellabra (2001) <sup>7</sup> críticas como essa, eram geralmente vistas como algo totalmente positivo, exceto, alguns artistas elogiados mais ruidosamente do que outros, como no caso de d'Orta, Magnelli, Amici e Tamagni que foram dispensados concisamente nos comentários. Apesar da doçura e maestria de Martini serem reconhecidas, ao invés de uma discussão crítica de sua performance, o leitor é encaminhado para sua recepção e o seu sucesso envolvendo o público da nata sociedade. Também podemos notar a subjetividade nesta crítica da “doçura” e o estilo “inimitável” da performance de Nardini. A presença do violinista foi significativa na vida musical da cidade e uma fonte de orgulho. Esta é uma crítica relativamente longa e detalhada, embora os nomes das composições executadas estejam visivelmente ausentes, ela deve ser constatada no contexto de vontade de divulgar a vida artística da cidade e elogiar os protagonistas envolvidos.

O contexto mais importante que ocorreu dentro da crítica da música editorial, foi uma disputa altamente contenciosa entre facções intelectuais. Tais disputas, e os ensaios polêmicos escritos por Johannes Tinctoris, estavam relacionados à querela dos antigos e modernos,<sup>13</sup> ao debate sobre a autoridade das fontes antigas na França e na Inglaterra na década de 1690 tomando rumos particulares dentro do mundo musical.<sup>14</sup>

O discurso religioso também gerou comentários críticos que desempenharam um papel relevante na evolução da performance musical pública. Na Inglaterra, em 1711, o reverendo Arthur Bedford (1668–1745), colega do crítico Jeremy Collier (1650-1726) no movimento contra os teatros, pediu que a grande música do passado servisse de modelo para o presente (uma ideia muito nova) em seu influente *Great Abuse of Musick*. Na França, tanto escritores

---

<sup>13</sup> A Querela dos Antigos e Modernos foi uma polêmica intelectual nascida na Academia francesa, e que agitou o mundo literário e artístico do final do século XVII ao século XVIII. Tratava da superioridade ou não dos autores da Antiguidade Clássica perante o pensamento moderno.

<sup>14</sup> A primeira querelle em Paris surgiu devido a um ensaio contendo as virtudes da música italiana por François Raguenet em 1702 (*La parallèle des italiens et des français, en ce qui considere la musique et les operas*) e a de Jean Laurent Le Cerf de la Viéville em 1704 (*La comparaison de la musique italienne et de la musique française*). Raguenet argumentou em termos ácidos e polêmicos que a música francesa estava presa a um estilo ultrapassado; Le Cerf o chamou de traidor da tradição musical francesa. Querelles irromperam periodicamente em Paris, sobre Jean-Baptiste Lully na década de 1730, sobre uma empresa italiana visitante (os Bouffons) em 1752-1754, e sobre a rivalidade de Christoph Willibald von Gluck e Niccolò Piccinni na década de 1770. Uma série paralela de brigas sobre a ópera italiana ocorreu em Londres, iniciada por John Dennis em seu ensaio de 1706 sobre as óperas à maneira italiana e revivida por uma variedade de autores ao longo da década de 1730.

ortodoxos quanto jansenistas<sup>15</sup> afirmavam que a música sacra estava sendo secularizada e atacavam a crescente prática pela qual as igrejas realizavam concertos públicos para audiências pagas.

Até o primeiro quartel do século XIX, a crítica da música na Europa ocorria esporadicamente devido ao baixo nível de alfabetização. Os periódicos continham restrições de distribuição, eram vigorosamente censurados, e resumiam-se, sobretudo em reportagens e discursos de elogios.

Assim como na Itália e França, na Alemanha nas décadas de 1720 a 1750, uma série de periódicos de curta duração apresentou argumentos contenciosos sobre o status e a natureza da música. Esses periódicos foram moldados pelos ambientes urbanos protestantes onde se desenvolveram, incluindo a cidade comercial de Hamburgo com sua atitude liberal em relação à imprensa, Leipzig com sua comunidade de acadêmicos e livreiros e a capital prussiana de Berlim.<sup>16</sup>

Periódicos como *Acta Eruditorum* (1682) e *Monatliche Unterredungen Einiger Guten Freunde* (1689 – 1698), cederam o modelo para o primeiro periódico dedicado à crítica musical *Criticæ Musicæ* (1722) pelo editor e precursor a tradição da crítica alemã Johann Mattheson (1681-1764).<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> O jansenismo foi um movimento teológico, fruto do livro *Augustinus*, escrito pelo teólogo belga Cornelius Jansen. Sua intenção era sintetizar a teoria de Santo Agostinho a respeito da graça – o que, por sua vez, ia contra a heresia pelagiana. O jansenismo é, portanto, uma linha interpretativa das teorias de Santo Agostinho.

<sup>16</sup> Mattheson foi reconhecido principalmente como teórico da música. Foi o escritor mais abundante na prática da performance, estilo teatral e harmonia do barroco alemão. Ele é particularmente importante por seu trabalho sobre a relação das disciplinas de retórica e música, por exemplo, em *Das neu-eröffnete Orchester* e *Der vollkommene Capellmeister*. No entanto, seus livros despertam cada vez mais atenção e suspeita pois, Mattheson foi um polemista brilhante e suas teorias sobre música são muitas vezes cheias de pedantismo e pseudo-erudição. (Sueur, 2014, p. 26)

Os periódicos de Mattheson destinavam-se em parte a músicos profissionais com aspirações acadêmicas, em parte a um público mais amplo. Cada um desses periódicos estava intimamente associado à voz individual de seu editor que ousava como porta-voz de suas opiniões sobre música.

<sup>17</sup> Segundo Mattheson (1722), “o objetivo principal é relatar sobre todos os tipos de escritos e aspectos musicais, antigos e novos, impressos e manuscritos, nativos e estrangeiros, alemão, francês, italiano, latim, inglês etc., da mesma forma que é feito no *Acta eruditorum*... e para cada tratado (alguns raros) não apenas para fornecer um relatório completo e uma revisão para que qualquer pessoa seja capaz de conhecer sua essência sem comprar o livro, mas também para elogiar as coisas boas nele contidas, rejeitar confusões malignas e, em vez disso, promover saúde no aprendizado. (MATTHESON, 1922, p. 1). A edição original “*Critica Música*” (1722), pode ser encontrada na versão digitalizada.

Disponível em: [HTTPS://archive.org/details/bubgbshdDAAAaAAJ](https://archive.org/details/bubgbshdDAAAaAAJ). Acessado em: 13 de jun. 2021.

FIGURA 1 – Página de título do periódico *Criticæ Musicæ*



Figura 1: Página de título do periódico *Critica Musica*, de 1725  
Fonte: Eigenscan

Mattheson cobria notícias locais (Londres e Paris), traduções comentadas de autores ingleses e franceses, resenhas de escritos estrangeiros e alemães sobre música, bem como problemas estilísticos composicionais, estéticos e teóricos.<sup>18</sup> O molde foi seguido por *Musikalische Bibliothek* (1736-1754) e passou atuar como um órgão para a sociedade (*Korrespondierende Sozietät der Musicalischen Wissenschaften*) de Lorenz Christoph Mizler, avaliando trabalhos referentes à teoria musical visando de que a música era uma ciência, além disso, incluíam cartas sobre questões teóricas específicas, obituários de membros falecidos e listas de reportagens.

Mattheson moldou seu *Musicalischer Patriot* (1728) no jornal de Hamburgo *Der Patriot* (1724-1726), dedicando seu periódico a membros da sociedade do órgão da *Patriotisches Gesellschaft*, mostrando seu esforço para atingir um público distinto dos músicos eruditos visados pela *Criticæ Musicæ*. Da

<sup>18</sup> Embora tenha desconfiado das técnicas artificiais na música instrumental italiana, era a favor de incorporar aspectos da música francesa e italiana. A abordagem de seus escritos era expressa por um estilo literário presunçoso e de caráter científico sendo instigada por novas perspectivas críticas subsequente.

mesma forma como *Der Patriot* promoveu as virtudes cívicas defendidas pela elite de Hamburgo, *Musicalische Patriot* defendeu o valor ético da música.

Anos mais tarde, especialistas foram surpreendidos com o surgimento do semanário moral *Der kritische Musikus* (1737a1740), este era um pouco menos acadêmico do que os periódicos de Mattheson, direcionando para um público mais amplo. Seu editor Johann Scheibe propôs uma visão crítica informada apenas pelo bom gosto baseado nos ideais retóricos clássicos franceses de racionalismo e simplicidade, a legitimidade da ópera e da música como imitação da natureza e verdade da expressão. Scheibe não abordou assuntos técnicos como contraponto, nem sequer incluiu resenhas de partituras e tratados, mas, avaliou o estilo de vários compositores.

Em 1750, Berlim passa-se a ser o principal centro de críticas, as publicações de resenhas e ensaios acadêmicos mantiveram o seu valor e a crítica continuou a se preocupar com o mérito dos aspectos relativos do estilo francês e italiano com questões mais abrangentes do gosto musical, do objeto música e seu significado.<sup>19</sup> Esses primeiros periódicos criaram uma rede para circular criticamente a visão informada sobre música atingindo profissionais eruditos (que viam a música como uma ciência), grupos de músicos, amadores e apreciadores em cidades como Hamburgo e Berlim. Apesar dos jornais fortalecerem o lugar da crítica musical na cultura literária das terras alemãs, nenhuma estabeleceu um coletivo de colaboradores, cada periódico era principalmente um veículo para as opiniões de seu editor, garantindo assim, um pensamento resistente e polêmico.

A partir da década de 1760, a função e os mecanismos da crítica literária e da crítica musical, sofreram um processo de transformação por um repentino crescimento no mercado editorial. Com o fim da Guerra dos Sete Anos (1763), houve uma eclosão na cultura de consumo de livros anunciados nas feiras de Leipzig e aumento de periódicos disponíveis em variados assuntos. A expansão ocorreu no comércio da música com o inventado editor e tipógrafo alemão Johann Gottlob Breitkopf (1719-1794) da impressão de partituras musicais com tipos

---

<sup>19</sup> Wilhelm Marpurg (1718- 1795) do jornal "*Der kritischer Musikus an der Spree*" (1750) defendeu aspectos estilísticos da música italiana, envolvendo-se em polêmicas amargas. Boa parte dos críticos de Berlim eram conservadores, anti-italianos e ponderava o estilo clássico, com sua ênfase crescente em contrastes e virtuosismo.

móveis<sup>20</sup> e fontes projetadas. Breitkopf imprimiu abundantemente partituras para instrumento de teclas, obras vocais - incluindo a ópera – da mesma forma viabilizaram cópias manuscritas de gêneros mais populares como música sacra e obras de grupos instrumentais.

O *Allgemeine deutsche Bibliothek*, explorou novos modos de crítica literária, revisando publicações em campos variados como a literatura, filosofia, teologia, história, artes plásticas e música (BAUMAN, 1977, p. 69). Ao mesmo tempo, em que muitos periódicos eram publicados de um único autor, seu editor Nicolai, reuniu cerca de quatrocentos colaboradores para o seu jornal, encorajando-os com um tom imparcial e impessoal nas resenhas “as avaliações não devem ser gerais e lisonjeiras, mas, em vez disso, bem fundamentado e sincero. Por mais franco que seus julgamentos possam ser, deve-se abster de ataques pessoais e procurar evitar controvérsias tanto quanto possível” (NICOLAI, 1988, p.28). O sucesso do coletivo contribuiu para a longevidade do jornal, o trabalho em equipe e o tom construtivo do *Allgemeine deutsche Bibliothek* foram emulados por vários periódicos da década de 1760 em diante.

A maior motivação que moldou a crítica musical alemã na década de 1760 em diante, foi o aumento da disponibilidade de música impressa. Ao invés de julgar compositores através de seu estilo ou discutir questões gerais da teoria musical, a crítica musical se reorientou para guiar amantes da música em suas escolhas de partituras.<sup>21</sup> Mas, para tudo tem seus prós e contras, alguns críticos ecoaram as tensões que surgiram na crítica literária do duplo status do livro como produto para o crescimento intelectual e mercadoria. Procuraram defender suas noções especializadas de qualidade musical contra as pressões comerciais do mercado editorial. Independentemente do ponto de vista dos críticos sobre os méritos do mercado musical, a crescente disponibilidade de música impressa permitiu que eles se envolvessem profundamente com composições específicas.

---

<sup>20</sup>O tipo móvel era um sistema de impressão que usava componentes móveis para reproduzir elementos de um escrito. Na música símbolos eram formados como um mosaico a partir de vários componentes menores.

<sup>21</sup> Os críticos utilizavam regularmente exemplos para ilustrar discussões gramaticais musical em resenhas, revistas musicais e também em periódicos não especializados como *Allgemeine deutsche Bibliothek Das Neueste aus der an muthigen Gelehrsamkeit*. Marburg incluía análises detalhadas de composições, Hiller do *Wöchentliche Nachrichten* constantemente revisava as músicas e oferecia comentários sobre composições disponíveis apenas em manuscrito. O principal objetivo era orientar e aproximar os consumidores amadores, conseqüentemente, avaliar a música impressa foi fundamental nesse período, pois centenas de resenhas movimentaram o mercado editorial.

A crítica musical das décadas de 1760 à 1790, continuou a incluir alguns traços característicos de períodos anteriores, como listas de concertos, anedotas e biografias de músicos, seu foco mudou da polêmica na teoria musical ao em vez de buscar orientar os consumidores amadores na aquisição das partituras impressas. Um fator crucial foi a questão de como as composições individuais deveriam ser julgadas.<sup>22</sup>

## 1.2 A ASCENSÃO DA IMPRENSA

O século XVIII denominado também por Século das Luzes foi um período de consolidação e ampliação da imprensa europeia, devido ao clima de mudanças que aumentava a necessidade de informação dos cidadãos.<sup>23</sup> Por exemplo, os

---

<sup>22</sup> Conforme os críticos buscavam formar uma atitude de discernimento entre consumidores de música impressa na década de 1760, eles reconheceram que através de vários conhecimentos entre amantes leigos e conhecedores da música, podiam levar a julgamentos distintos. Para auxiliar os não especialistas a aperfeiçoar seus pareceres, Hiller e Reichardt recomendaram o estudo do cânone contendo diversos compositores da primeira metade do século XVII e diversos gêneros (música orquestral, camerística, ópera e instrumentos de teclas) com características como a unidade da harmonia natural, as qualidades expressivas e modulações variadas, mas sempre suaves. Já Mizler, sustentou as regras a partir das certezas matemáticas das proporções harmônicas revisando e aprovando os escritos de Printz e Werckmeister. Ao contrário de Mizler, Mattheson favorecia uma visão relativística da música em que, sobretudo o julgamento consistia nos sentidos declarando que “o objetivo final para a música é, e continuará sendo por toda a eternidade, o despertar do sentido embutido na alma” (Hamburg, 1721), pp. 449-450.

À medida que os críticos se concentravam na avaliação da música impressa (1760), intencionavam a ensinar aos amantes da música as regras como os tais conhecedores poderiam julgar a música. Inúmeras resenhas julgavam a partitura pelo quanto ela se conformava com as regras de composição, recusando o uso de consonâncias consecutivas ou modulações fracas, e criticando a inclusão de características geralmente não associadas ao gênero (MORROW, 1997, p. 79-89).

O objetivo de Johann Nikolaus Forkel era persuadir os leigos além do prazer sensual para uma consciência da lógica interna dos materiais musicais. O público experiente deveria compreender esses elementos retóricos na música (como a ordenação das idéias, escolha do estilo, e os gestos melódicos), estes impulsionavam o emocional. As análises detalhadas de Forkel sobre a música impressa destacaram e buscaram aprimorar aspectos dessa retórica.

<sup>23</sup> Se quisermos sistematizar as principais características deste período, devemos pontuar alguns vetores: 1) O desenvolvimento acentuado e riqueza devido a fatores como o aumento da produção; 2) O reforço do comércio europeu, sobretudo entre as colônias e as metrópoles; 3) A consolidação dos estados; 4) O inculir do racionalismo e do experimentalismo entre as elites, do secularismo e laicismo nas “ideologias de estado” e do individualismo entre as pessoas em geral; 5) Proclama-se os “direitos naturais” da pessoa humana, brilhantemente concretizados na Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, produzida no calor da Revolução Francesa; 6) Descobertas científicas e avanços nas ciências, que se aventuram na fixação das leis da natureza; 7) A Reforma Protestante, os avanços nas ciências, a riqueza e outros fatores impulsionam a alfabetização (porcentagens significativas da população europeia freqüentando ao menos dois ou três anos de escola fundamental, sobretudo nos países protestantes e mais desenvolvidos da Europa); 8) A aceleração do processo de urbanização; 9) Os inventos, as novas técnicas e o ambiente político-econômico (liberdades políticas e de mercado) criam as bases para e, na Inglaterra, vir a ocorrer, pelo final do século, a primeira

aspectos da sociedade francesa estavam em contínuo desenvolvimento, dessa forma, como resultado, sociedades literárias e clubes de leitura começaram a surgir por toda a França. Toda essa atividade incentivou uma gama ampla de cidadãos discutirem em ideias culturais e políticas da época, bem como a tomar posse de sua nova herança.

Com o progresso da alfabetização por toda a Europa, houve aumento considerável no consumo público de ideias associado de concertos públicos e apresentações musicais ao ar livre, bem como salões de bailes, cafés e salas de música. O surgimento de aulas particulares de música, sociedades e séries de concertos formais, construções de salas de música (para acomodar orquestra e um público maior) e o estabelecimento da educação musical formal (para homens e mulheres na fundação do Conservatório de Paris-1795) foi uma consequência do desejo do público por uma cultura musical em que cada indivíduo poderia participar. Nesse contexto, a música não era vista como algo separado da construção da nação, mas como algo envolvido no próprio projeto da sociedade superar as limitações do passado. François-Joseph Fétis (1784-1871) na edição inaugural da revista francesa *Revue musicale*,<sup>24</sup> diz assim:

A necessidade de saber agita o mundo inteiro; a civilização está avançando em passos gigantescos e derrubando tudo que fica em seu caminho. Tendo chegado ao seu nível atual, inspira em todos os desejos de conhecer tudo o que lhe diz respeito, seja de seus direitos, de seus deveres ou de seus prazeres. Não existe um homem bem educado que, em nosso tempo, permaneça voluntariamente afastado das questões que lhe são discutidas. A linguagem das artes, e mesmo a da ciência, torna-se cada dia mais popular. O tempo dos segredos se foi para tudo, e quem falasse hoje dos 'mistérios de sua arte' seria simplesmente salvo. Mas, mesmo que se queira aprender muito, é forçado a aprender rapidamente. Agora, nada é mais adequado para comunicar prontamente os conceitos de que precisamos no mundo em geral do que os jornais sejam eles diários ou periódicos (*Revue musicale*, fevereiro, 1827).

Fétis havia um desejo e uma grande demanda de que as ideias fossem expressas e compreendidas no ambiente público. Mais do que em qualquer época

---

Revolução Industrial; 10) A burguesia assegura o seu domínio político e econômico, por cima dos escombros do Ancien Regime e da aristocracia.

<sup>24</sup> A *Revue musicale* fundada por Henry Prunières em 1920, foi uma das primeiras revistas especializadas em música a circular na França, dando a devida atenção à qualidade da edição, ilustração e iconografia.



anterior, conversar sobre essas idéias era fundamental para fazer parte de uma época em que se esperava que alguém moldasse o destino de uma nação. A crítica musical europeiana não estava isolada do público ou parte de um projeto especializado de alguns escritores, mas uma consequência direta do desejo da nação de educar as massas em tudo o que soa ao seu redor. Ela envolvia tanto uma narrativa profissional musical quanto amadora, o chamado crítico literário, que logo foi ofuscado pela crítica perspicácia dos especialistas em música.

Um dos primeiros escritores de crítica musical mais prolífico a despontar um interesse público crescente pela música do início deste período foi de Julien-Louis Geoffroy (1743-1814). Geoffroy foi um literato -nem músico nem compositor- que persistiu em falar sobre música durante toda a sua carreira. Escreveu resenhas críticas de óperas e teatro em uma coluna regular e folhetins entre 1800 a 1814 no *Journal des débats*.<sup>25</sup> Suas resenhas de obras operísticas foram principalmente elaboradas em linhas nacionalistas, de modo que obras como de Mozart foram alvos de ataques críticos. Além de sua devoção à França, os escritos de Geoffroy abrigaram um compromisso com o gosto e a acessibilidade do ouvido não treinado às composições musicais da época. Através disso, Geoffroy expõe seu propósito nessa breve passagem:

“tanto quanto foi possível, trabalhei para a glória da nação no combate ao mau gosto, esforçando-me para defender a honra da literatura francesa em um dos principais gêneros de nossa gloriosa [tradição] nacional” (GEOFFROY, 1809, p. 495).

De acordo com Dahlhaus (1989, p. 246), os julgamentos de gosto sempre foram à província de um grupo, estrato social, classe ou nação.<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> O *Journal des débats* foi fundado entre os dias voláteis que cercaram a Revolução de 1789 quando publicou os debates reais do National Conjunto. Devido ao seu início auspicioso, o *Journal des débats* foi um dos jornais semanais mais lidos na França ao longo do século XIX, sua popularidade somente foi superada por *La Presse* (1836-1935), um jornal político diário conservador; *Le Siècle* (1836-1932) um jornal diário que apoiava a monarquia constitucional de Luís Filipe e se opunha a Napoleão III; e *Le Petit Journal* (1863-1944), um jornal diário de trabalhadores parisienses. O *Journal des débats* deixou de ser publicado em 1944 durante a Segunda Guerra Mundial. O folheto geralmente aparecia perto do último quarto da página, era separado das notícias políticas do dia por uma linha preta em negrito pesada.

<sup>26</sup> Esta visão sobre 'gosto' é informada pela Crítica do Juízo em Kant (1790), que argumenta que não pode haver uma perspectiva universal de 'gosto', mas apenas a ilusão de tal, e, portanto, o bom gosto permanece apenas um julgamento pessoal e subjetivo isso é verificado por um apelo a uma verdade compreendida mais ampla (senso comum).

Quando um crítico como Geoffroy declarou que uma composição musical ou performance apresentava “bom” ou “mau” gosto, foi em referência ao grau da representatividade das ideias musicais decodificadas no repertório (como, por exemplo, aliteratura francesa) e aprovadas por um público ouvinte (como, por exemplo, a tradição nacional). O problema de provar o gosto, então, estava no cerne do ofício do crítico em definir seu conhecimento do repertório e, em última análise sua crítica, que muitas vezes era apresentada em analogias estéticas e verdades pessoais. Devido à falta de conhecimento musical em seus escritos, Geoffroy opta apresentar um contexto cultural e literário ao rever composições musicais para que a obra não fosse percebida isoladamente, mas sim, inserida como parte de uma comunidade estética maior de ideias intelectuais.<sup>27</sup> Críticos franceses como Geoffroy buscaram um meio-termo para a música que não atraísse um profissional da música nem um principiante da estética musical, mas alguém, cuja mente estava temperada e preocupada com o equilíbrio artístico e beleza enaforma.

Durante este período, o amadorismo dominava na imprensa musical, essa postura se perpetuou muito além da era napoleônica. O poeta Théophile Gautier (1811- 1872) e forte defensor do liberalismo e dos princípios do romantismo, foi crítico de teatro e dança de *La Presse* (1837 a 1855)<sup>28</sup>, *Le Moniteur universel* (1855-1871)<sup>29</sup>, e depois brevemente na revista especializada em música *Revue et Gazette musicale* de Paris. Em suas críticas sobre música, Gautier frequentemente fazia o

---

<sup>27</sup> Na análise da tragédia lírica ‘O Edipe à Colone’ (1804) de Antonio Sacchini realizado pela primeira vez em 1786, Geoffroy elevou-se acima do debate de Gluck-Piccinni argumentando que a composição de Sacchini ocupava o meio-termo: “Veio um homem de gênio superior ao de Gluck e Piccinni: por muito tempo ele estudou o solo; observou que Gluck era francês demais, Piccinni italiano demais; que o primeiro estava muito preocupado com o drama em detrimento da música, e que o último, dando tudo à música, negligenciava o drama. Depois de algumas tentativas de encontrar um bom equilíbrio entre os dois gêneros, Sacchini encontrou o meio-termo em O Edipe à Colone. Ele resolveu o problema que consiste em aliar o interesse dramático ao efeito musical; em conciliar as delícias do espírito e do coração com o prazer dos sentidos. Ele deu à Europa um novo espetáculo, ao deixá-la assistir a uma tocante tragédia revestida de deliciosa melodia. (GEOFFROY, 1804, p. 11) Como podemos observar, o crítico optou por não discutir a questão musical, mas sim como a obra operística atingiu um equilíbrio entre os dois extremos.

<sup>28</sup> Fundado na França por Émile de Girardin (1802-1881) em 1836, *La Presse* foi considerado um dos primeiros jornais da chamada ‘penny press’, devido ao seu baixo custo de produção e compra, de formato tablóide para consumidores da classe média e trabalhadora. O jornal foi adquirido diretamente de vendedores ambulantes ou por assinatura.

<sup>29</sup> *Le Moniteur universel* foi fundado durante a Revolução de 1789 como um dos principais jornais que narramos debates políticos da Assembléia Nacional. Embora o jornal publicasse artigos sobre ciência, literatura e arte, acabou se tornando o jornal oficial do governo francês durante o reinado de Napoleão. Atualmente continua sendo uma voz importante para o governo francês sob os presságios do Ministério do Interior como o *Journal officiel Del a République Française*.

uso de comparações tanto com mundo literário quanto ao visual, mas as referências a termos e ideias musicais permaneceram como em sua resenha da estréia de Benvenuto Cellini de Berlioz em 1838 na Opéra de Paris:

A espera pela estreia desta peça pelo mundo musical despertou a mesma curiosidade ansiosa que despertou no mundo literário durante as épocas mais turbulentas da reforma romântica... [para os românticos] seu primeiro pensamento... era libertar-se do velho ritmo clássico com seu zumbido interminável, suas cadências obrigatórias e suas pausas predeterminadas; assim como Victor Hugo desloca cesuras, usa enjambements e varia, por todos os tipos de mecanismos, a monotonia da frase poética, Hector Berlioz muda o tempo, engana o ouvido, que esperava uma recorrência simétrica, e pontua como bem entender a frase musical. . . [Berlioz] faz os instrumentos cantar em muito mais do que até então e, pela abundância e variedade de seus padrões, ele compensou amplamente a falta de ritmo de certas seções... Com ambos [Berlioz e Hugo], há o mesmo entusiasmo pela arte sonhadora e complicada da Alemanha e da Inglaterra, e o mesmo desdém pela linha muito nua e simples da arte clássica; há a mesma busca por efeitos graves e violentos, a mesma inclinação para proceder sinteticamente e para desenvolver vários pensamentos simultaneamente, há também a mesma tradução exata dos efeitos naturais (GAUTIER, 1838).

Como percebe-se, Gautier valorizava a originalidade da performance e a composição com aptidão e um gosto diversificado. Em oposição ao status da música no início do século sob o olhar crítico de Geoffroy, Gautier revela em suas críticas um vislumbre do mundo interior da música que buscava comparações com outras formas de produção artística em uma época em que a arte era aplaudida por ir além do momentâneo. No entanto, aderir a tal desejo pela música, semelhante à Geoffroy, Gautier mostrava afinidade com as opiniões do público ouvinte versado em outras formas de produção cultural, buscando ouvir e contemplar o próprio tempo e não necessariamente as regras de composição ou de uma definição do ofício do compositor. Embora no decorrer do século XIX as regras composicionais tenham se tornado menos valiosas de que seria como “garantia estética para as reivindicações da música se classificar como arte” (Dahlhaus, 1989, p. 245), regras musicais representava uma expectativa para o compositor e para o crítico-músico de diminuir o fracasso e levar a compreensão ao público ouvinte. Um crítico músico frequentemente se preocuparia com as propriedades formais da música (harmonia, melodia, instrumentação, andamento, etc.), garantindo assim à música um lugar autônomo nas artes e uma forma de grande prestígio no jornalismo. Nesse

sentido, quando se considera que um compositor violou uma regra, a posição do crítico é punir o violador e transmitir ao leitor o compromisso de manter a discussão diretamente sobre a música, mantendo os padrões da profissão.

Um dos primeiros críticos músicos franceses do século XIX, cujos escritos jornalísticos se tornaram um modelo para uma abordagem de “regra” para crítica foi Castil-Blaze (1784 – 1857)<sup>30</sup> buscando uma forma de crítica instrutiva tanto para o músico quanto para o ouvinte leigo, foi cauteloso ao utilizar terminologias que destacou sua fidelidade ao ofício da composição, mas também para educar o público francês em como entender e ouvir obras musicais.<sup>31</sup> Katharine Ellis (2009, p. 27) afirma que “Castil-Blaze foi menos um portador de rápidas mudanças do que uma figura de transição” para uma forma progressiva de crítica que destacou o futuro da composição e da performance musical na França e estabeleceu um cânone para os próximos anos. Isso foi principalmente o domínio da imprensa musical especializada que ia além do interesse geral do público francês que escrevia diretamente para o músico profissional e amador.

Pela primeira vez, vemos um indício dessa abordagem crítica em uma das primeiras revistas especializadas de música *La Correspondance des amateurs musiciens* (1802–1805) editada pelo pseudo 'Cocatrix'.<sup>32</sup> Após o encerramento das atividades da *La Correspondance des amateurs musiciens* (1805) e a breve edição da *Tablettes des polymnie* (1810-1811), *Revue musicale*<sup>33</sup> (1827-35) foi o próximo

---

<sup>30</sup> Blaze começou sua carreira jornalística escrevendo em uma coluna semanal no *Journal des débats* (1820 a 1832), foi o primeiro músico a ocupar um cargo em um jornal estabelecido na França tornando-se referência para o público, não apenas pelo fato de pertencer à primeira geração de alunos do Conservatório de Paris, mas também pela publicação bem-sucedida da Ópera de Paris (1820) e do *Dictionnaire de musique moderne* (Paris, 1821).

<sup>31</sup> Segundo Roger Parker (2001), o compositor chegou mesmo a ir tão longe a ponto de escrever arranjos de obras italianas e alemãs para o público francês, onde era frequentemente acusado de tomar liberdades extremas com as configurações musicais de seus chamados 'castilblazes', um termo definido por Berlioz enquanto fazia campanha para preservar a composição original do compositor. Blaze somente buscava garantir o sucesso de obras estrangeiras ou até mesmo as mais antigas, adaptando-as aos atuais gostos franceses depois de realizar uma crítica as falhas de tais obras, de modo a destacar a prática composicional atual e, assim, defender suas adaptações.

<sup>32</sup> De acordo com Ellis, Cocatrix foi um músico amador do oeste da França (La Rochelle), que chegou a Paris em 1797, permanecendo por cerca de sete anos. Cocatrix estava focado em regras estéticas de gosto, concertos orquestrais, estilos de performance, organologia e música para amadores usufruírem em casa. (ELLIS, 2009, pp. 14-15). Suas críticas eram centradas, sobretudo nas três principais sociedades de concertos em Paris: os *exercices publics d'élèves* no Conservatório (concertos de inverno e ao início do verão composta por alunos, professores e ex-alunos do Conservatório de Paris entre 1800- 1824); os *Concerts de la rue Cléry* (concertos por assinatura composta por cerca de oitenta músicos durante 1798-1805) e *Concerts de la rue Grenelle* (série dedicada principalmente à música de compositores jovens, bem como aspirantes a músicos amadores e profissionais durante 1803-1806).

<sup>33</sup> O *Revue musicale* foi fundado por François-Joseph Fétis (1784-1871) onde anos mais tarde passou a direção a seu filho mais velho Édouard Fétis.

grande jornal especializado em música a surgir na França. Similar aos anteriores periódicos musicais especializados, a publicação de Fétis buscou apresentar uma avaliação detalhada da performance, composição, organografia, teoria, pesquisa biográfica, resenhas críticas sobre música orquestral e vocal da época.<sup>34</sup>

O proeminente compositor Berlioz começou a sua carreira jornalística (1823) escrevendo seu primeiro artigo para o *Le Corsaire*.<sup>35</sup> Passou a questionar o que ele via como uma atmosfera generalizada de ignorância musical e amadorística, tanto na imprensa quanto o público ouvinte, até mesmo criticando Castil-Blaze por suas opiniões negativas sobre Gluck. (EVERIST, 2001, p. 88-92)<sup>36</sup> Apesar de Berlioz alcançar um nível de notoriedade na imprensa por suas obras, o compositor voltou-se principalmente para a crítica musical devido às suas lutas como compositor, enquanto lutava contra o conservadorismo pragmático dos críticos de sua música (Castil-Blaze e Fétis). Berlioz tentou criar um programa para suas composições serem recebidas e admiradas, destacando noções de uma verdade dramática mais ampla que só poderia ser definida quando as composições canalizavam a variedade de conceitos encontrados em obras anteriores e guiadas pelo desejo de uma unidade de expressão musical com idéias poéticas. O musicólogo Hugh Macdonald (1982, p. 408) afirma que essa estratégia acabou falhando, deixando seu jornalismo uma atividade profissional independente, executado com extremo discernimento e talento, mas na verdade, tornando sua postura como compositor ainda mais difícil de estabelecer, talvez devido a curiosa mistura de derrota própria comum aprofunda consciência da natureza conservadora presente em suas próprias composições, a crítica de Berlioz tornou-se uma "mistura idiossincrática de autobiografia, análise e crítica verdadeira". (Ibidem)

---

<sup>34</sup> O jornal foi administrado pelo editor musical alemão Maurice Schlesinger em 1835 renomeando-o como *La Revue et Gazette musicale* de Paris.

<sup>35</sup> *Le Corsaire* foi um jornal diário que abordava sobre todos os assuntos literários e artísticos da época.

<sup>36</sup> Não foi surpresa que Berlioz tenha mantido a mesma postura de defesa quando assumiu a profissão jornalística formalmente em 1833 escrevendo para *L'Europe Littéraire* e *La Rénovateur* antes de conquistar a prestigiosa posição de principal redator musical no *Journal des débats* em 1834 (sucendo Castil-Blaze) e colaborador regular na *Gazette musicale* de Paris de Schlesinger e na *La Revue et Gazette musicale* naquele mesmo ano. Berlioz escreveu para o *Journal des débats* aproximadamente durante trinta anos, quando o desespero e a desilusão com a profissão jornalística acabaram cobrando seu preço, se tornando 'morbidamente consciente da morte'. Segundo Ellis (1995, p. 249) embora tenha se aposentado do *Journal* em 1863, continuou a servir como editor de *La Revue et Gazette musicale* de Paris até 1868.

Conforme observado nas histórias de muitas revistas especializadas em música, a circulação de composições musicais e os subsequentes artigos de revisão de suas apresentações eram frequentemente publicados pelo mesmo editor ou editora musical, por exemplo, uma composição publicada pela editora Heugel também foi revista em *Le Ménestrel*,<sup>37</sup> junto a *La Revue et Gazette musicale* e *La France musicale*. Em vista disso, ser crítico na França tornou-se cada vez mais definido economicamente, muitas vezes barateando pela motivação da forte previsão de vendas de uma composição particular. No entanto, ao mesmo tempo, com a proliferação das revistas especializadas em música e seu desejo de fixar ou canonizar o repertório com obras apoiadas pela mesma editora, a crítica musical tornou-se menos parte de uma tradição populista e mais um engajamento pela música - os próprios criadores transformando a música em uma forma de arte autônoma que não refletia mais o desejo do público por ela, mas as necessidades e interesses dos profissionais.<sup>38</sup> No final, a crítica francesa passou a ser uma mistura de performance pública e auto serviço, onde as posições retóricas muitas vezes mudavam a fim de se lançar em uma espécie de caricatura verbal (por exemplo, os iluminados, os ignorantes ou até mesmo os comediantes) havendo esperança de chamar a atenção do público. Nesse contexto, estes compositores não eram homens vazios de pensamentos e nem em compreensão musical, mas foram moldados pelo próprio meio pelo qual estavam envolvidos.

Na primeira metade do século XIX, a crítica musical italiana versava principalmente em periódicos — tanto periódicos de arte quanto revistas especializadas de música específicas — enquanto jornais eram predominantemente inclinados a política, mais tarde, emergiria como um fórum cada vez mais importante para discussões sobre música e as artes de forma mais ampla à medida que o século avançava.

---

<sup>37</sup>*Le Ménestrel* foi um dos principais periódicos de Paris ao longo do século XIX, este foi publicado semanalmente durante 1833 até 1940. Posteriormente, em 1840 Jacques-Léopold Heugel tomou a direção.

<sup>38</sup> Este ponto é ilustrado por Berlioz em suas memórias publicadas em 1848 como este excerto: Essa tarefa que se autoperpetua [da crítica musical] envenena minha vida. E, no entanto, independentemente da receita que recebo dela, da qual não posso passar, não vejo nenhuma perspectiva de ser capaz de desistir. Fazer isso me deixaria sem armas, exposto a todo o rancor e ódio em que incorri. Pois, em certo sentido, a imprensa é uma arma mais útil do que a lança de Aquiles. Não só pode curar as feridas que infligiu; mas também serve como escudo para o usuário. Ah, mas as manobras, os subterfúgios objetos que sou obrigado a praticar! As burlas para evitar falar a verdade, as concessões à sociedade e até à opinião pública, a raiva reprimida, a vergonha engolidas! No entanto, há quem me considere violento, mordaz, arrogante no que escrevo. Tolos! Se eu realmente falasse o que penso, você encontraria as urtigas das quais reclama de um mar de rosas em comparação com a gelha na qual eu te assaria. (CAIRNS, 2002, p. 231)

Durante o início do século, a música era discutida em periódicos como *La fama*, *Il Figaro*, *Il corriere dei teatri*, *La moda* e *Il pirata*. Esses eram destinados à intelectualidade que cobriam uma variedade de tópicos culturais, incluindo as belas-artes, literatura e drama. Algumas das discussões sobre música nesses primeiros periódicos com ampla área de atuação eram razoavelmente eruditas e filosóficas por natureza, considerando questões estéticas sobre a influência da música francesa, alemã e a italiana dos séculos XVIII e início do século XIX (DELLA CORTE, 1961, p. 456).

O surgimento de periódicos especializados em música na década de 1830 e o impulso para estabelecer tais publicações aceleraram nas décadas de 1840 e 1850. Os primeiros títulos incluíam a *Gazzetta musicale* (Nápoles em 1838), *L'Italia musicale* (Milão, 1847), e a *Gazzetta musicale di Napoli* (1853). Como podemos observar em seus títulos, esses periódicos musicais foram criados em uma variedade de cidades distintas, no entanto, houve uma concentração de periódicos bastante atípicos em Florença (em meados do século), pois, historicamente, era um centro cultural de grande destaque. Seguindo o exemplo da *Rivista musicale di Firenze* fundada em 1840, a editora de música florentina dirigida por Giovanni Gualberto Guidi fundou a *Gazzetta musicale di Firenze* (1853– 1855), sua sucessora *L'armonia* (1856 – 1859), e *Boccherini* (jornal oficial da *Società del Quartetto* entre 1862 – 1882), no qual beneficiaram-se das contribuições do intelectual Abramo Basevi (CASTELVECCHI, 2013, p. xiii). O subtítulo do segundo destes três periódicos e a afiliação do terceiro nos dão um vestígio para o fato de que esses periódicos eram altamente incomuns para os padrões italianos posteriores, por não priorizarem a ópera. Estes retratavam para uma comunidade de entusiastas italianos da música instrumental e orquestral do norte da Europa, Florença tornou-se um centro particular para a execução dessas obras a partir de 1830 (ALLEN, 2006).

Na década de 1840 a maioria dos críticos britânicos reconheceu que as dificuldades residiam em suas próprias percepções, não no compositor, que era visto como um poeta, ou alguém à frente de seu tempo. Padrões de desempenho mais elevados (ensaios), músicos cada vez mais hábeis, ouvir atentamente com as partituras ajudaram no processo de assimilação. Assim era com qualquer compositor cuja música fosse nova na Grã-Bretanha, principalmente quando desafiava o ouvinte

em sua escuta, as condições locais de execução ou as sensibilidades de músicos britânicos recém-autoconscientes.

No início do Verdi, a hostilidade liderada nas publicações de Davison no *'Musical World and Times'* e Howard Glover no *'Morning Post'*, resultou do ciúme em nome de compositores dramáticos ingleses, atada com o descontrole uso do humor ácido. Henry Fothergill Chorley, William Hogarth e Edward Holmes, ainda levaram o compositor italiano a sério. Para todos os escritores, os obstáculos básicos eram a falta de melodia (convencional) de Verdi, o desequilíbrio intencional na orquestração e na escrita e, em certas ocasiões enredos mórbidos ou confusos. Foi Holmes quem exemplificou tanto a reflexão quanto a defesa quando, após suas recentes impressões negativas da ópera italiana moderna, se entusiasmou com a ópera Nabucco por sua concepção dramática e caracterização musical.<sup>39</sup>

Em 1842 a *Gazzetta musicale di Milano* foi fundada em Milão por Giovanni Ricordi tornando-se a mais popular deste período. Tinha como objetivo de elevar a música do que muitos consideravam uma posição subordinada na cultura italiana (DEGRADA, 1983, p.15).<sup>40</sup> As primeiras coberturas não foram totalmente relacionadas à música italiana, mas, nas edições iniciais eram incluídos principalmente compositores como Sigismond Thalberg e Gluck. Havia também artigos tratando tanto a música orquestral quanto instrumental na Alemanha. Richard Wagner foi serializado em três dos primeiros números, e a revista também apresentou traduções de artigos do musicólogo François-Joseph Fétis e do compositor Berlioz (SARTORI, 1988, p. 55). A revista foi de modo algum exclusivamente para a ópera neste estágio, mas posteriormente, a ópera se tornaria

---

<sup>39</sup> Holmes relata sobre a ópera Nabucco de Verdi neste breve excerto: "Isso é exatamente o que nosso palco lírico deseja. Tantas óperas consistem em um alvoroço por nada, que quando temos um personagem que desperta um interesse real, é uma questão de agradecimento... Aqui, a música e poesia são uma... Nunca foi um... assunto difícil mais admiravelmente tratado na música. Seu sucesso em perceber as emoções que o compositor desejava criar é perfeito; e o que quer que Verdi possa fazer daqui em diante, qualquer que seja sua posição final, aqui pelo menos deve ser permitido que ele tenha atingido uma perfeição de efeito e uma elevação de estilo sem precedentes nas produções musicais da Itália moderna. Atlas (6 de março de 1847). Holmes em 1848 fez uma reviravolta sobre a ideia de programa musical depois de ser surpreendido com a Sinfonia *'Harold en Italie'* de Berlioz. Conquistado pela imaginação poética de Berlioz, Holmes se tornou um dos defensores mais perspicazes do compositor.

<sup>40</sup> Após seis anos (1848) a revista deixou de ser publicada como resultado da atividade revolucionária em Milão, mas foi revivida entre 1850 e 1862. Após um novo hiato de quatro anos causado por vendas baixas, o jornal foi publicado novamente por 36 anos (1866 e 1902) e se tornou o porta-voz musical da Itália pós-unificação.



muito maior, e o jornal tornou-se cada vez mais focado em eventos musicais na Itália e na recepção de obras italianas no exterior.<sup>41</sup>

A recepção de Wagner em terras britânicas exibiu um conjunto amplo de vozes sobrepostas. Em Londres (1855), aparições pessoais conflitantes de Wagner surgiram. O espanto do crítico William Davison sobre a regência inepta do compositor alimentou o ceticismo sobre seu caráter, intenção e habilidade como criador de sistemas (COLLINS, 2018) Esta estagnação seguiu durante uns anos. As composições de Wagner foram pouco ouvidas em Londres, embora a depreciação da imprensa continuasse provocada pela postura do compositor. Somente no início da década de 1870 com os escritos de Francis Hueffer e as intuições práticas de Edward Dannreuther, fez um desdobramento mais completo de idéias teóricas conjunta aos meios de discursos musicais entrarem em revistas literárias (*Fortnightly Review, Nineteenth Century, Athenaeum, Saturday Review*), sendo assim, a idéia composicional de Wagner ficou mais claro (ASQUITH, 2002). Na época do Festival Wagner de Londres, especialmente a partir de 1879 com as apresentações orquestrais de Hans Richter, uma compreensão frutífera da teoria e da música tornou-se possível juntos. Já em meados da década de 1870, duas marcações notáveis começaram a alterar as mentes críticas em Lohengrin (1875) e Tannhäuser (1876).

A resposta crescente do público e da crítica aos concertos de Richter, juntamente com as produções operísticas (1882, 1884) e a programação orquestral de Wagner na década de 1890, levou o compositor ao sucesso. Em 1900, as composições de Wagner não eram apenas aceitáveis em Londres, mas, para alguns ouvintes era meramente ultrapassada se comparadas com as novas músicas da Rússia e da Escandinávia. Ao longo do tempo, músicas sucessivas wagnerianas puxaram as ideias multiformes do compositor para debates artísticos e ideológicos mais amplos, promovendo rivalidade entre os próprios wagneritas (William Ashton Ellis, Shaw, Dannreuther e Runciman), isso fez com que prevalecesse a polarização do discurso crítico por muitos anos após o público aceitar a música de Wagner.

---

<sup>41</sup> Grande parte da linguagem tinha enfoque nacionalista que se intensificaria com o passar dos anos. As edições do jornal do final do século cobriam importantes eventos musicais no exterior e reimprimiam histórias de periódicos de música estrangeiros, mais notavelmente *La Revue et Gazette musicale* de Paris. Os compositores discutidos em 1890 incluíram figuras não italianas como: Adolf von Henselt, Franz Lachner e Rudolph von Procházka, ao lado das figuras canônicas de Wagner, Mozart, Schubert e Beethoven.

Segundo MURPHY (2007) na Irlanda, as produções de Wagner ajudaram ativamente a elevar os padrões críticos.

Na Itália a *Gazzetta musicale di Milano* ocupou uma posição influente na vida cotidiana dos italianos, abrindo uma janela fascinante para a cultura operística dominante da Itália do século XIX. Neste incluía diversas resenhas de estréias (dando uma ampla cobertura aos avivamentos regionais), várias questões de debates musicais contemporâneos, assim como história da música, treinamento e educação musical (notícias do conservatório eram apresentadas em uma base razoavelmente regular). Por conta da popularidade da *Gazzetta musicale di Milano*, outros editores musicais lançaram jornais rivais no final do século como Sonzogno fundou o *Il teatro illustrato*<sup>42</sup> (1881) e *La musica popolare*<sup>43</sup> (1882), após quatro anos ambos se fundiram.

Uma gama de periódicos musicais também começou a ser estabelecida após a unificação. Nos casos em que tais publicações não eram patrocinadas por editoras musicais, tendiam a ser administradas por outras partes com interesse comercial na indústria da ópera, principalmente agentes musicais: jornais de agências bem conhecidos incluía os títulos *Il trovatore*, *Il mondo artistico* e a *Gazzetta dei teatri*. Algumas dessas publicações como *L'arte melodrammatica* e *Rivista teatrale melodrammatica*, foram pouco mais do que veículos de recrutamento para a indústria da ópera, listando cantores que trabalhavam em agências específicas. Presumivelmente, esses periódicos eram lidos em grande parte por aqueles que empregavam intérpretes e os próprios cantores, e não pelos membros da audiência, mas, forneciam informações úteis para historiadores que escreviam sobre o estilo de vida de cantores ou se preocupavam com as estatísticas da produção de ópera.

Outros periódicos de agências visavam mais diretamente ao público geral que frequentava a ópera. Enquanto os periódicos das editoras eram baseados em vários centros importantes, os periódicos das agências eram em sua maioria

---

<sup>42</sup> *Il teatro illustrato* era uma publicação séria em linhas semelhantes à *Gazzetta musicale di Milano*, que continha artigos históricos e artigos sobre teatro falado, bem como críticas de ópera de toda a Itália e de Paris.

<sup>43</sup> A companhia Sonzogno também usou o jornal como um veículo para anunciar seus concursos para novas óperas (*Cavalleria rusticana* foi a obra mais famosa e bem-sucedida a ganhar) e para promover as óperas e operetas francesas que começou a apresentar ao público italiano a partir da década de 1860. Isso ilustra o importante papel que o a imprensa atuou na elaboração de repertórios e na estreita interseção entre diferentes ramos da indústria musical italiana do final do século XIX.

publicados em uma única cidade, Milão, onde o maior número dos agentes teatrais ficava residido (ROSSELLI, 1984, pp. 139 – 157).

Depois do aumento desses gêneros de periódicos específicos, a música continuou a receber atenção detalhada em periódicos culturais sérios com ampla competência, como o *Nuova antologia* e o *Il marzocco*. No final do século XIX, desenvolvimentos interessantes e aparentemente contraditórios ocorreram simultaneamente no mundo da crítica musical italiana. Por um lado, o jornalismo musical começou a ‘democratizar’, como argumentou o historiador de crítica musical Marco Capra “o jornalismo musical deixou de ser algo voltado exclusivamente para um público limitado de elite para algo acessível às massas” (CAPRA, 1997, p. 373). Em parte, isso foi consequência da crescente importância da imprensa diária como “locus” de crítica musical, mas o número de periódicos também se expandiu e, à medida que os editores se esforçavam para atingir um público mais amplo, o estilo de escrita começou a mudar. Algumas publicações, sem dúvida, tornaram-se mais banais, o exemplo mais conhecido dessa mudança, foi a transformação da *Gazzetta musicale di Milano*<sup>44</sup> em um jornal ilustrado em formato pequeno intitulado *Musica e musicisti* (publicado mensalmente em vez de semanalmente durante 1902 – 1905), que por sua vez, foi substituído em 1906 pelo amplamente semelhante *Ars et Labo* (Ibidem. 378) ambos os periódicos foram primorosamente apresentados, mas havia pouco disfarce para uma mudança distinta de ênfase editorial: Capra chegou a chamá-los de “desprovidos de qualquer função crítica” (Ibidem, 373).

A crítica musical foi encontrada gradativamente nos jornais italianos à medida que o século avançava. A indústria jornalística como um todo se desenvolveu mais tarde na Itália do que nos países europeus vizinhos e ganhou ímpeto a partir das décadas de 1860 e 1870. Em geral, os jornais foram o domínio de uma elite política e intelectual bastante pequena durante a primeira metade do

---

<sup>44</sup>Até o final de 1888, a estrutura da "*Gazzetta musica di Milano*" permaneceu substancialmente inalterada para cada edição: 8 páginas por semana ("publicada no domingo"; a partir de 28 de novembro de 1895: "publicada todas as quintas-feiras") em um formato de aproximadamente 41 x 28,5 cm. De 1889 a 1902 a "Gazzetta" reduziu o tamanho (33 x 25), mas dobrou o número de páginas de cada número para 16, por sua vez enriquecido por uma capa não numerada ("às vezes contendo na segunda página algumas seções como "A granel "e" Bibliografia Musical") e divide o ano em dois volumes ou semestres. Em alguns casos, o livreto era enriquecido por um suplemento, principalmente dedicado à crítica da imprensa de estreias de óperas importantes na Itália e no exterior (como a Aida de Verdi a Otello, de Mefistofele de Boito a Re di Lahore de Massenet, da Mona Lisa aos lituanos de Ponchielli) e de comemorações importantes, como, por exemplo, o jubileu artístico de Verdi em 1889, o centenário de Rossini em 1892. Marcello Conati, *Gazzetta Musicale di Milano*, The RIPM Consortium, 2008, p. 22

século, mesmo após a unificação, se comparado com a Alemanha, França<sup>45</sup> ou Grã-Bretanha, o mercado de jornais era bem menos na Itália.<sup>46</sup> Como podemos observar, a indústria jornalística italiana tinha foco regional devido por razões históricas, e assim permaneceu após a unificação.

Apesar do surgimento de um grupo de jornais importantes em Milão e Roma (1870) como o *Corriere della sera* (Milão em 1876) e o *Fanfulla* (Roma em 1871), ambos não detinham o monopólio da crítica operística.<sup>47</sup> As resenhas de produções de óperas locais proliferaram nos jornais de pequenas cidades somente a partir da segunda metade do século. Algumas cidades como Bolonha -cidade no qual acolhia a música de vanguarda e estrangeira, principalmente a de Wagner-possuíam identidades musicais distintas que moldaram as críticas veiculadas na imprensa local. Assim sendo, embora o caráter regional dos jornais limitasse a influência da imprensa como formadora do pensamento nacional, na Itália havia mais justificativa em falar das óperas como símbolos patrióticos nos quais as regiões sentiam que tinham interesse.

### 1.2.1 UMA IDENTIDADE NA MÚSICA ALEMÃ

O nacionalismo alemão foi um impulso por trás da cultura literária que conectou a elite culta na Alemanha no século XVIII. O filósofo e escritor alemão Johann Gottfried Herder (1744 – 1803) declarou que um senso de comunidade

---

<sup>45</sup> Como observado, a Itália ficou atrás de seus vizinhos em termos de desenvolvimento de crítica musical séria. Na Alemanha e na França, a década de 1830 testemunhou a fundação, as duas revistas de música mais importantes do século XIX, foia *Neue Zeitschrift für Musik* de Schumann e a *La Revue et Gazette musicale de Paris* de Schlesinger, ambas baseadas em tradições bem estabelecidas de crítica. Em uma data equivalente na Itália, e ao longo do século XIX, a crítica musical era um assunto um tanto esporádico, em grande parte reservado a figuras literárias, e não a músicos. (CAPRA, 2005, p. 66)

<sup>46</sup> As altas taxas de analfabetismo impediram os esforços para criar uma cultura da leitura. A taxa nacional de analfabetismo na Unificação era de 74,7 por cento, chegando a 90 por cento em algumas áreas do sul, 23 e metade da população permanecia incapaz de ler em 1900.<sup>24</sup> Deve-se notar, no entanto, que os padrões de alfabetização variaram drasticamente em toda a península e, nos grandes centros urbanos do norte, eram tão altos quanto em qualquer outra cidade da Europa Ocidental da época. (DECLEVA, 1997, p. 231- 234)

<sup>47</sup> A fundação da *Fanfulla della domenica* incentivou outros jornais a lançar suplementos culturais e literários.

nacional poderia ser alcançado revitalizando as tradições culturais teutônicas (SHEEHAN, p. 165-166)

Críticos literários procuraram instigar uma sensibilidade distintamente alemã. O *Allgemeine deutsche Bibliothek*, revisava somente obras em alemão, invocando a honra à pátria, e em cada edição iniciava-se com um retrato de uma famosa figura cultural alemã. Os críticos incorporaram essas tendências nacionalistas, geralmente falando de "Nós, alemães" e "a querida pátria mãe gentil", identificando características idealizadas na música alemã. Esses tipos ideais compreendiam características supostamente exclusivas da música alemã (como as qualidades de um árduo trabalho e profundidade) ou envolviam a síntese de outras tradições nacionais para criar algo universal e superior (SPONHEUER, 2002, p. 40).

Em meados do século XVII em diante, músicos alemães interferiram patrioticamente nas discussões sobre estilos musicais nacionais, algumas vezes dizimando os temores de que a música alemã fosse inferior à de outras nações, principalmente a consagração à música italiana pelos seus atributos estéticos. Contudo Johann Adolf Scheibe (1737, p. 147) afirmou que músicos alemães eram tão bons quanto os italianos em seus feitos. Em seu argumento sobre estilo nacional, características foram identificadas na música alemã que se tornariam estereótipos da identidade musical teutônica com "profundidade na harmonia", "fraseado regular", "trabalho primoroso" e uma "abordagem mais completa".

Na década de 1760, críticos utilizavam cada vez mais os ideais alemães na música para definir seus julgamentos sobre obras independentes. Mary Morrow (1997, p. 45 – 65) mostra como as resenhas sobre música instrumental na década de 1760 e no início da década de 1770 condenaram as composições e o estilo italiano como sem nenhum valor intelectual e nenhuma profundidade esperada pelo público alemão. Essas críticas refletiram em parte a luta dos críticos para explicar a variedade temática e a diversão cômica encontradas na música instrumental italiana. (HOSER, 1978, p. 21)

Os compositores alemães que evitaram tais "italianismos" foram elogiados pela diligência e riqueza harmônica de suas obras cada vez mais pela originalidade

de suas idéias e pela exibição de gênio. Embora não tenha sido discutido por Morrow, havia uma tendência nacionalista análoga nas críticas à música vocal.<sup>48</sup>

### 1.2.2 EM BUSCA DA CONSTRUÇÃO DA NAÇÃO MUSICAL ALEMÃ

O valor da música alemã contribuiu para o desenvolvimento dessa sociedade. Foi uma manifestação política em que a Alemanha ainda não era unificada, eram confederações desvinculadas dos estados.<sup>49</sup> Ao retificar a música com a germanidade e a história, editor como Rochlitz e críticos posteriores, enaltecera a forma de arte a ser um simples canal de entretenimento para ser tratada como um discurso significativo que poderia acompanhar ao lado da literatura e da filosofia. No decorrer do século XIX, a crítica não apenas proliferou e se profissionalizou, mas também, desempenhou um papel vital em imaginar a construção da nação alemã.

Assim como os países vizinhos, à medida que as taxas de alfabetização, as tecnologias de impressão, o consumo de romances e o jornalismo melhoraram. Houve aumento da crítica literária destinada a instruir o novo leitor da classe média

---

<sup>48</sup> De acordo com Scheibe (1737, p. 148 -153) a ópera italiana era vista como imoral e antinatural, condenando as coloraturas e a escrita vocal vistosa e complexa. Compositores alemães foram elogiados por mostrar qualidades estereotipadas com maestria e força, como em uma revisão de 1766 na cantata *'Thirsis, willst du mir gefallen'* de C. P. E. Bach (Phyllis und Thirsis, H697 / Wq232): "Nós, alemães sempre tivemos nossos ouvidos tão cheios de coloraturas italianas que uma boa canção alemã raramente tem o efeito pretendido sobre nós... Aqui temos um exemplo digno de nota: um poema cheio de expressão e um cenário musical cheio de beleza magistral, força e expressão, sem qualquer vislumbre de grandes multidões de semicolcheias chafurdantes." (6 de janeiro de 1767, p. 218). Além de Scheibe, Reichardt elevou as canções folclóricas como forma genuína de arte: "Você encontrará freqüentemente em uma verdadeira canção folclórica, que sobrevive aos séculos, um sentido mais verdadeiro de arte do que em muitas grandes óperas." *Musikalisches Kunstmagazin*, 1 (1782), 3.

Sua insistência na simplicidade o levou a elogiar o Singspiel por se adequar à língua e ao caráter alemão, em oposição a óperas totalmente cantadas para os italianos com estereótipos apaixonados. (1793 p. 161) No entanto, ao lado de sua apreciação da nobre simplicidade, Reichardt elogiou J. S. Bach como "o maior harmonista". Apesar disso, lendo o relato de Goethe sobre a identificação de uma unidade subjacente por trás dos detalhes decorativos da fachada da catedral de Estrasburgo afirmando que a arquitetura gótica era inerentemente alemã, Reichardt encontrou um sentimento semelhante nas fugas de Handel e Bach: "Minha alma estava cheia com uma grande impressão, de que consistia em mil detalhes harmônicos, eu poderia facilmente saborear e apreciar, mas de forma alguma compreender ou explicar". (1793, p. 196) Consequentemente, Reichardt estava caminhando para uma apreciação nacionalista da complexidade que acabaria por usurpar a visão de Scheibe da música de Bach como bombástica e confusa. Essa mudança refletiu a complexidade de forças culturais e políticas que moldaram as noções da música alemã.

<sup>49</sup> A unificação da Alemanha ocorreu em 1871. A Áustria permaneceu parte do Império Austro-Húngaro até a Primeira Guerra Mundial.

de como apreciar, compreender a música e de ser capaz de obter suas próprias convicções.

A ambição de Rochlitz era marcadamente diferenciada dos periódicos musicais anteriores em língua alemã. Em seu jornal *Allgemeine musikalische Zeitung* (1798), foi um projeto iluminista que contribuiu para o desenvolvimento de uma estética da música "séria", contudo, sua finalidade não era apenas aos esteticistas, mas para músicos e amantes da música que estavam ansiosos tanto para compreender quanto para apreciar. Sua categoria de crítica ajudou a redefinir as fronteiras entre os estudantes de música e público, entre profissionais e amadores, entre arte e entretenimento; e Estado-nação. Além disso, como vários dos periódicos que seguiram em seu rastro, o *Allgemeine musikalische Zeitung* investiu até certo ponto na explicação do significado da música, seu valor relativo e de maneira sempre controversa no século XIX.

Ao debater estética musical deste século, tendemos a confiar em livros e tratados como *Vom Musikalisch-Schönen* (1854) de Eduard Hanslick, ao em vez de resenhas de concertos. No entanto, as idéias filosóficas e políticas sobre música pode se filtrar e chamar de crítica cotidiana, sendo uma maneira útil de diferenciar tendências e pensamentos estéticos.

Demorou até que o jornal *Allgemeine musikalische Zeitung* tivesse um concorrente sério, o número de periódicos musicais aumentou drasticamente ao longo das décadas, ainda por cima de jornais, revistas e folhetos que também cobriam temas e eventos musicais. Essas publicações desempenharam um papel primordial na extensão das redes musicais, como muitas vezes ficava evidente em seus títulos (com exceção do *Allgemeine musikalische*), boa parte refletia aos interesses de um determinado local ou círculo. Com grande interesse pelas expressões da identidade germânica, mesmo após a unificação (1871) não havia nenhum jornal musical nacional nomeado. Entretanto, houve algumas pessoas cuja influência foi além de seu lugar e de seu tempo, podemos considerar três figuras relevantes: E. T. A. Hoffmann, Robert Schumann e o polêmico Eduard Hanslick.

Tanto Hoffmann quanto Schumann aclamavam e defendiam o trabalho de acordo com sua estética ou por colegas que admiravam, além de Schumann

conceber seu propósito de crítico para se opor aos heterossexuais e filisteus.<sup>50</sup> Hoffmann, Schumann e Hanslick, forneceram uma maneira de pensar sobre certos temas mais amplos apresentados pela crítica musical em língua alemã neste período e, sobre maneiras como os periódicos facilitariam redes e polêmicas definindo idéias de nacionalismo e lidando com idéias sobre o significado da música.

Segundo o musicólogo Albrecht Riethmüller (2006, p. 296), um dos fatores primordiais para a construção desta nação musical foi a noção de um cânone estabelecido em grandes obras proeminente no repertório sinfônico, favorecendo compositores nativos em contraste a ópera que permaneceu em escopo internacional. A estranheza de grande parte da ópera fez com que ela aparecesse como uma ameaça nos discursos sobre identidades nacionais, mais obviamente como manifestações nos escritos sobre os estilos de Rossini e Beethoven. A ópera era encenada com freqüência e coberta amplamente pela imprensa.

Além do valor do estabelecimento de um cânone, as discussões críticas cultivaram uma cultura nacionalista e manteve artistas locais. Essas preocupações intensificaram com o surgimento do wagnerismo em meados do século, mas, isso desconsidera a presença muito real da ópera de toda a Europa nos palcos alemães e em jornais de língua alemã, principalmente nas metrópoles como Berlim e Viena.<sup>51</sup>

### 1.2.3 UMA CONCEPÇÃO DO ROMANTISMO GERMÂNICO

O surgimento do *Allgemeine musikalische Zeitung*<sup>52</sup> coincidiu com os anos dourados do período clássico em Viena: Mozart morrera, Haydn brilhava e Beethoven em ascensão. Contudo o jornal não foi publicado no centro de Viena,

---

<sup>50</sup> O partidarismo por parte dos críticos tornou-se também ainda mais pronunciado durante a segunda metade do século, conforme descrito por Eduard Hanslick em suas críticas, cujas visões sobre a estética musical (e sua defesa de Johannes Brahms) o tornaram um adversário dos círculos em torno de Franz Liszt, Anton Bruckner e principalmente de Richard Wagner.

<sup>51</sup> Os principais locais de música em Berlim eram os teatros Nationaltheater e Königliche Oper.

<sup>52</sup> O *Allgemeine musikalische Zeitung* era voltado para um público mais especializado do que os populares folhetos e revistas de entretenimento. As primeiras tiragens de *Allgemeine musikalische Zeitung*, Rochlitz estabeleceu o formato de um jornal publicado semanalmente. As primeiras publicações eram de artigos abordando os principais aspectos da estética e da teoria da música. Em seguida havia seções dedicadas a resenhas de música impressa, notícias da vida musical (em Leipzig e em outros lugares), anúncios curtos, incluindo resenhas de novas partituras, itens diversos e notícias curtas.



mas em Leipzig. Gottfried Christoph Härtel em 1795 assumiu o cargo do editor Breitkopf (fundada anteriormente em Leipzig em 1719),<sup>53</sup> posteriormente sua empresa publicaria as composições de Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Liszt, Wagner e Brahms concebendo o principal objetivo, ajudar o mercado de vendas de partituras.<sup>54</sup> O jornal se tornou um veículo de extrema relevância, pois, tinha a incumbência de educar o público musical, contribuir na definição de idéias sobre as características culturais da nação alemã, além de ter servido como veículo para anunciar a reputação da música em torno de uma rede internacional.

Vários periódicos relacionados à música foram usados como porta-voz de seus editores, a maioria dos quais foram seus colaboradores mais prolíficos. Rochlitz, embora fosse um escritor respeitado e ativo, foi capaz de reunir um grande número de colaboradores, incluíam-se compositores, acadêmicos, especialistas e teóricos da música. Desde seus primeiros números, o jornal publicava correspondências regulares de centros de referência musicais como: Berlim, Munique, Viena, Praga e Paris. Casualmente, relatórios eram recebidos de outros lugares como: Londres, Barcelona, Varsóvia, São Petersburgo, Nova York e Rio de Janeiro. Tão vitais eram as correspondências de outras cidades alemãs, pois poderiam anunciar artistas que em breve chegariam e seriam conhecidos em Leipzig.<sup>55</sup>

O *Allgemeine musikalische Zeitung* foi um grande apoiador de Beethoven, seus revisores ajudaram a desenvolver um vocabulário crítico incisivo para descrever e analisar sua música. Obras como a Segunda Sinfonia exigiam diversas performances para absorver e apreciar melhor o conteúdo musical.<sup>56</sup> Possivelmente, o escritor mais influente sobre a música de Beethoven (entre 1809 a 1815) foi E.T. A Hoffmann.<sup>57</sup> Em seus escritos criticou compositores notáveis do período Clássico,

---

<sup>53</sup> A reputação posterior de Leipzig como um centro musical resultou em parte deste período, quando o estabelecimento musical - de jornais musicais a séries de concertos e o Conservatório de Leipzig (influenciado por Rochlitz) - foi fundado. Recém-consciente de sua história musical, a cidade começou a ser celebrada como o lar de Bach, Mendelssohn, Schumann e Wagner.

<sup>54</sup> Além do principal objetivo, ele também inaugurou a *Leipziger Literaturzeitung*, iniciou novas edições completas de obras de vários compositores e adotou a litografia para imprimir música. Depois que Rochlitz desistiu da redação em 1818, Härtel assumiu por dez anos.

<sup>55</sup> As revistas de música surgiram durante esse período em parte, pois podiam acessar muitos escritores bem formados que estavam preparados para não serem pagos; (WEBER, 2006, p. 102)

<sup>56</sup> A revista também tinha o legado de manter a população informada sobre os programas. Quando Rochlitz estava no conselho de assinaturas da série de concertos, mudanças foram feitas na programação de Leipzig para incluir sinfonias completas.

<sup>57</sup> Os primeiros colaboradores do jornal defendiam uma avaliação sóbria e metódica das obras musicais conforme os valores iluministas do debate racional. Em um ensaio (*Versuch einer Norm für*

como Mozart, Haydn e Beethoven. Os valores encontrados em suas críticas podem ter estabelecido os princípios fundamentais do Romantismo musical alemão.

Além de Beethoven, muitos compositores alemães foram longamente discutidos nas páginas do AMZ como Carl Maria von Weber, Louis Spohr e, posteriormente Mendelssohn, Schumann foram tratados de forma negativa. O mesmo sucedeu com os compositores italianos e franceses: a composição que recebeu mais prestígio após a Quinta Sinfonia de Beethoven foi a ópera *Guillaume Tell* de Gioachino Rossini. Em comparação com outros países, o jornal refletiu e cultivou idéias sobre o que era ser alemão, musicalmente falando. Embora tivesse apelações para o desenvolvimento da ópera alemã e canções nacionalistas, o gênero mais associado às expressões de uma identidade nacional nascente era a música instrumental. O maior desafio para os críticos era descrever o significado das obras musicais, pois eram abstratas.

A editora de Rochlitz teve uma duração bem maior se comparado com outros periódicos musicais, como *Berlinische Musikalische Zeitung* que durou apenas 18 meses. Mesmo Rochlitz deixando o cargo de editor, deu prosseguimento como colaborador por mais de uma década, o jornal tinha um grande prestígio na Alemanha. Vários de seus colaboradores estiveram envolvidos com publicações posteriores e também contribuíram com outros. Jornais como de Gottfried Weber, era designado para o mundo musical enfatizando o aspecto comunitário.<sup>58</sup> O maior objetivo deste, era criar um ponto de encontro para a troca de idéias, incluindo artigos acadêmicos e poucas análises diárias. Embora o jornal tenha sido reconhecido como o principal rival de *Allgemeine musikalische Zeitung*, Adolf Bernhard Marx (1795 – 1866) se autoproclamou herdeiro de Rochlitz inaugurando

---

*die Recensenten der Musikalischen Zeitung*) publicado em 1802, o compositor e editor suíço Hans Georg Nägeli apresentou um sistema duplo, em que o crítico deveria primeiro considerar se as regras estabelecidas de composição foram seguidas antes de deduzir o efeito da música no ouvinte (AMZ, 5/14 (29 December 1802), 225–37 e AMZ, 5/16 (12 January 1803), p. 265– 274). Rochlitz recomendou seguir este parâmetro para avaliar até que ponto as intenções criativas de um compositor correspondiam à realização técnica de seu trabalho. (AMZ, 29 de dezembro 1802, p. 225-227) Hoffmann conservou as idéias desses escritores na técnica musical e nas expectativas formais, e seus relatos seguiram as convenções da revista. Foram divididas em três partes: introdução, análise e comentários finais sobre performance e edições de partituras. Mas, ainda ele foi além de seus predecessores ao conceber uma nova forma poética da crítica musical.

<sup>58</sup> Editado por Weber e publicado por Schott Söhne, "*Cäcilia*" foi um periódico musical publicado em Mainz que influenciou o pensamento musical na Alemanha durante o início da era romântica. Era composto por uma equipe de acadêmicos, especialistas em arte e artistas.

*Berliner allgemeine musikalische Zeitung* (1824) contando com a colaboração da editora Adolph Martin Schlesinger.<sup>59</sup>

Outro jornal concorrente dos dois jornais citados anteriormente foi o *Neue Zeitschrift für Musik em Leipzig* (1834) e *Neue Zeitschrift für Musik* (1835). Possuindo quatro editores, ambos tomaram a decisão de unificar sendo liderado pelo compositor e crítico Robert Schumann (1810- 1856).<sup>60</sup> Schumann estava determinado a defender aqueles compositores rejeitados em outros lugares e a encorajar certo tipo de composição. Chopin e Berlioz foram especialmente discutidos, e a Sinfonia em C Maior de Schubert aclamada e conhecida como majestosa, foi "redescoberta" nas páginas de seu jornal. Além da série de resenhas e artigos teóricos e práticos, Schumann defendeu a relação entre música e literatura incluindo Epígrafes de Shakespeare, Goethe, Jean Paul e Novalis.<sup>61</sup>

As críticas poéticas de Hoffmann podem ter influenciado Schumann em alguns pontos, enquanto Hoffmann tentou descrever a maneira de como uma obra musical era entendida e as emoções gerada por ela, Schumann esforçou-se para escrever similarmente a Hoffmann, uma maneira que produzisse efeito semelhante ao da obra em questão. Essa forma de crítica estava de acordo com a abordagem composicional do próprio Schumann. Ele não se esquivou de fazer uma descrição musical detalhada.<sup>62</sup> O domínio da apreciação estética alemã, pode ser representada de forma um tanto irônica, mas apesar disso, os comentários de Schumann refletem certa tendência entre os críticos que cresceram com o avanço do século XIX associadas às formas mais elevadas e "mais puras" da música instrumental a um espírito principalmente alemão.

---

<sup>59</sup> Refletindo os interesses teóricos de Adolf Marx, o AMZ não havia relatos de concertos, mas, incluía artigos analíticos, grandes debates sobre comédias musicais, conteúdo da música e o papel da análise. A música de Beethoven estava em grande destaque.

<sup>60</sup> Os demais editores foram os pianistas Friedrich Wieck, Julius Knorr e Ludwig Schunke. Schumann contribuiu com artigos para o AMZ desde 1831.

<sup>61</sup> Durante esse período, Schumann adotou uma forma de crítica autoconsciente literário, escrevendo em nomes de 'Davidsbund' composta por personagens fictícios de alter egos para um círculo de pessoas semelhantes a artistas intelectuais. Schumann era contra o virtuosismo "vazio"; ele encorajou o estudo da música antiga principalmente J. S. Bach; e esperava por uma música que englobasse o texto poético.

<sup>62</sup> A combinação desses aspectos poéticos e técnicos presentes nas resenhas de Schumann estavam voltados para um público especializado, e não para um leitor leigo. Ele manteve-se cético em relação aos programas extras musicais produzidos por seus contemporâneos, argumentando que eles limitavam em vez de liberar a interpretação. (BENT 1994, p. 168)

As concepções musicais da nação alemã eram definidas no cenário internacional. *Neue Zeitschrift für Musik* privilegiou a correspondência estrangeira em vez das atividades locais. Havia associados de níveis altíssimos baseados em Paris como os compositores François-Joseph Fétis, Stephen Heller e Berlioz. Um motivo para essa perspectiva mais externa foi que muitos da geração mais jovem de músicos profissionais promovidos pela revista fizeram turnês internacionais, incluindo Schumann com a sua esposa Clara.

As assinaturas dos periódicos raramente chegavam ao um número que constituiria um público leitor internacional. O que parecia mais significativo, à medida que o século avançava, era a maneira de como certos periódicos passaram a representar determinados pontos de vista estéticos ou temas polêmicos. Franz Brendel (sucessor de Schumann) expôs uma visão hegeliana da história da música ressaltando o papel que os críticos desempenharam na determinação do progresso artístico. Sob sua condução e refletindo o encadeamento das revoluções de 1848, o propósito político a crítica musical também foi examinada nas páginas do *Neue Zeitschrift für Musik* e desencadeou o debate com *Allgemeine musikalische Zeitung*.<sup>63</sup> Brendel tinha muitos outros interesses além de editar periódicos, isso acarretava preocupações no *Neue Zeitschrift für Musik*, tendo servido como lembrete de que a crítica musical fazia parte de uma rede de instituições que, ao longo do século XIX, apoiou desempenhos particulares, práticas acadêmicas e profissionais, essas instituições modificaram durante a segunda metade do século. Brendel em 1859 declarou o início de uma "Nova Escola Alemã", apenas Wagner foi citado explicitamente, mas era evidente que os outros dois protagonistas eram Liszt e Berlioz.

O papel da música nacionalista cultural foi discutido através de composições e performances específicas, conforme veremos mais adiante nas críticas relacionadas a festivais corais ou em óperas como "Os Mestres Cantores de Nuremberg" de Wagner. Os escritos era um meio não só para encorajar o engajamento da crítica, mas para reforçar o papel da música na vida social.

O levantamento de uma nação foi também facilitado pelo progresso das tecnologias de comunicação na segunda metade do século XIX como: o crescimento

---

<sup>63</sup> Ainda que seus próprios ensaios tendessem para o filosófico, e assim se pudesse dizer que eram inerentemente elitistas, durante os levantes, Brendel defendeu que a música deveria ser autônoma de seus status como um "luxo das classes instruídas".

da impressão (permitindo a reprodução em grande massa, transformando a imprensa diária e incentivando leitores para publicações estabelecidas e a proliferação de jornais especializados), o desenvolvimento da fotografia (1840), e a vinda do telégrafo em meados do século XIX (acelerando a difusão das notícias internacionais). A grande presença de músicos alemães nas cidades americanas (Chicago e Nova York) teve um apoio da crítica. A representação da vida musical alemã ao redor do mundo possibilitou fortalecer um sentimento mais consistente da nacionalidade interna.

#### 1.2.4 VIENA

A Áustria em 1866 renunciou a sua adesão à Confederação Alemã após a guerra austro-prussiana, permanecendo à frente de seu próprio império multinacional até o final da Primeira Guerra Mundial. Contudo os críticos austríacos de uma indução política liberal não estavam menos preocupados com as expressões musicais da identidade alemã do que suas contrapartes baseadas em Berlim e Leipzig. Eduard Hanslick (1825 – 1904) relembrou da Revolução de 1848 (Primavera dos Povos) e fez a seguinte afirmação:

A poderosa Tempestade da Revolução de Março quase imediatamente encontrou um eco trêmulo na vida artística de Viena, primeiro na explosão da ópera italiana. A temporada italiana deveria ter começado em 1º de abril de 1848, com o Ernani de Verdi, mas assim que os cartazes foram afixados, eles foram desfigurados ou derrubados. Essas manifestações levaram as autoridades judiciais a adiar e, finalmente, cancelar a temporada. Por trás dessa demonstração estavam duas poderosas correntes emocionais. O primeiro era aquele do quais todos estavam cômnicos e que encontrava expressão aberta e desavergonhada. Era uma tendência geral em relação a tudo o que era alemão - modos, política, arte. Fora com os inimigos mortais do germanismo! Abaixo os italianos! O segundo motivo era menos evidente, mas desempenhou um papel inegável. Era de natureza democrática. A ópera italiana era considerada um luxo artístico exclusivo, como a música da Corte, dos aristocratas e dos ricos. Portanto, era a expressão artística do entretenimento anti-alemão e, especificamente, aristocrático. (PLEASANTS, 1950, p. 23- 24)

Hanslick como muitos outros escolheu definir as qualidades da música alemã em comparação com a ópera italiana. Sua ênfase em sua natureza não democrática e elitista também é típica da época, embora a extensão em que o

público de Viena se diversificou e se expandiu durante a segunda metade do século XIX.

Hanslick após 1848 buscou revigorar o modelo do Iluminismo pelo qual o crítico poderia guiar seu leitor para maior compreensão e apreciação da música. Havia anteriormente simpatizado com a crítica filosófica progressiva de Brendel e, como mencionado, havia paralelos notáveis entre suas carreiras, incluindo o fato de que ambos eram professores universitários e escreverem textos históricos teóricos e culturais como bem na crítica. A influência de suas atividades jornalísticas pode ser encontrada em seus escritos históricos, que refletem sua situação de apresentação mais fortemente do que os textos acadêmicos convencionais. Na verdade, Hanslick defendeu o que chamou de "história viva", enfatizando o que realmente estava sendo ouvido nas salas de concertos de Viena. Sua preferência era pela música nova ao em vez de obras estabelecidas e acompanhou a pesquisa empírica de seus colegas acadêmicos com sua ênfase no repertório inicial. A tecnologia de mídia não apenas mudou a forma como as informações e comentários eram transmitidos, isso também ajudou os críticos a redefinir seu papel na história.

Outra forma pela qual Hanslick foi um homem de seu tempo como um nacionalista liberal desempenhando um papel proeminente na vida pública austríaca, era o privilégio da germanidade. Em seu relato da vida musical em Viena para o primeiro volume da série antropológica *Dieösterreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild* (1886), Hanslick descreveu a cidade como um poderoso império em si mesma:

Suaves ecos de músicas eslavas, magiares e italianas, animando e embelezando um tanto como a miscigenação [Racemischung] ressoam suavemente, sem se distrair do caráter eminentemente alemão da música vienense. (Brodbeck, 2014, p. 3)

Como David Brodbeck observa, Hanslick detectava qualidades (seriedade, genuinidade e força) alemãs em uma obra que poderia conceder a um compositor o status de ser alemão mesmo vindo de outras partes do império. (Ibidem, p.6) Sua definição era flexível e global de identidade nacional que não negava a beleza da música "estrangeira"; uma atitude que colocaria Hanslick em conflito com a retórica política cada vez mais machista ao seu redor.

Apesar da história da música caricaturar Hanslick como conservador em comparação aos seguidores de Wagner e Bruckner, nem sempre foi a voz crítica mais conservadora de Viena. A cidade estava no auge, cheio de críticos espalhados escrevendo incessantemente para jornais e revistas especializadas. A concepção de cada um era divergente, mesmo em uma publicação específica ocorria uma diversidade de discórdias.

Rudolf Hirsch do *Wiener Zeitung*, Selmar Bagge do *Deutsche Musikzeitung* e Eduard Bernsdorff do *Signale für die musikalische Welt* de Leipzig, eram totalmente descrentes de Brahms, descrevendo críticas nada amigáveis. Mas, o compositor ainda tinha seus simpatizantes como Hermann Dieters da *Deutsche Musikzeitung* - que mais tarde escreveria uma biografia de Brahms- Ludwig Speidel colega de Hanslick na *Neue Freie Presse* e do correspondente de Viena da *Neue Zeitschrift für Musik*<sup>64</sup>. Como o musicólogo Michael Musgrave (1999, p. 48) explica, Brahms desenvolveu dois gêneros de público: 1) um público educado musicalmente que reconhecia as inovações e o domínio técnico e; 2) um público geral que precisava de mais tempo para compreender o significado de um todo da música.

Com a natureza extensa variada do jornalismo musical, os críticos proporcionavam o deleite dos escritos para todos os públicos, dirigiam a contribuição para discussões eruditas sobre pontos mais delicados do estilo composicional de Brahms ou tentavam explicar qualidades em termos que o público leigo pudesse obter uma melhor compreensão.

A notoriedade de Hanslick como crítico foi confortada por abordar os especialistas e o público em geral concomitantemente. Suas resenhas surgiram na primeira página do *“Neue Freie Presse”* garantindo-lhe um público mais amplo do que um jornal especializado em música. As descrições das quatro sinfonias de Brahms feitas por Hanslick são totalmente reveladoras, pois, até um leigo reconheceria imediatamente como umas das obras mais relevantes da literatura sinfônica. Os exemplos de imagem poética nos seus escritos serviram como um lembrete do legado crítico de Hoffmann e Schumann; agora, a ênfase está menos no efeito do trabalho sobre o ouvinte do que como o ouvinte pode se envolver com a música.

---

<sup>64</sup> Adolf Schubring publicou análises extensas da música de Brahms

Hanslick notou que a música de Brahms e de seus antepassados, mereciam atenção cuidadosa em sua forma de avaliar - principalmente Beethoven - na comparação de seus contemporâneos. De acordo com Hanslick, essa música provou que ainda podiam-se escrever sinfonias e construir tradição, a deliberar refutação de Wagner afirmava que, desde Beethoven a única forma de alcançar êxito na sinfonia era transformá-la em (sua) ópera.

Wagner e Brahms podem ser considerados como antagonistas, pois seguiram caminhos opostos e obtiveram seguidores distintos. Hanslick revisou extensamente e de forma muito cuidadosa os trabalhos de Wagner, por mais que ele tenha feito alguns comentários negativos sobre a música, seu maior desdém foi expresso no “Culto a Wagner” pelos seus círculos afetivos em torno do compositor e por aspectos místicos dos concertos. Também havia certa animosidade pessoal causada pelo semitismo de Wagner conforme descrito em seu ensaio publicado em 1850 “*Judaism in Music*”.<sup>65</sup>

Um caso curioso em termos de avaliação da polêmica de crítica musical em Viena no final do século XIX foi a relação entre Brahms e Anton Bruckner (1824-1896). Bruckner começou a compor sinfonias em meados da década de 1860 após a sua mudança para Viena assumindo o cargo de professor no Conservatório. Hanslick prestigiou seus primeiros trabalhos para salvar a grande tradição sinfônica. Posteriormente, Hanslick achou sua música muito wagneriana. O problema do progresso também assumiu uma urgência cada vez maior neste período quando as obras maduras de Strauss, Mahler começaram a surgir, intensificando-se após o surgimento de Zemlinsky e outros inovadores radicais. Os jornais em geral eram a arena mais significativa para o debate frequentemente amargo sobre a nova música, ao qual os próprios compositores às vezes se juntavam, tendo como exemplo o ensaio de Schoenberg sobre 'Brahms, o progressista'). Em toda parte, a política pessoal, sem dúvida, desempenhou um papel primordial e influenciador.

---

<sup>65</sup> Por razões que permanecem obscuras, Wagner em 1869 republicou o ensaio com um adendo tão longo quanto o original e em seu próprio nome. A primeira parte foi reimpressa em 1850, com algumas referências atenuadas. Com uma falta de confiança no esforço frenético original, a segunda parte procura contextualizar os sentimentos antijudaicos de Wagner no cenário da política alemã do final do século XIX, enquanto continua a atacar Mendelssohn e Meyerbeer e trazendo outros músicos, incluindo Schumann do lado de Wagner. Ele também atacou pelo nome o crítico Eduard Hanslick, fazendo referência à descendência judaica deste último (que Hanslick então tentou negar). Wagner representou, ou melhor, caricaturou como um personagem “Beckmesser” em sua ópera “Die Meistersinger von Nürnberg”.



Em cidades maiores como Berlim e Viena, os críticos se envolveram em polêmicas intra-urbanas com dimensões políticas, aqueles que escreviam para jornais liberais e esquerdistas (muitos deles judeus) geralmente simpatizavam com novos estilos. Em *Arnold Schönberg, der musikalische Reaktionär* (1924) Hans Eisler se opôs ao formalismo e ao caráter burguês da música de seu antigo professor, o ensaio inaugurou a crítica marxista alemã da vanguarda musical. Ernst Bloch (que também viveu no leste após seu retorno do exílio) e Adorno (que retornou à Alemanha Ocidental) foram os principais praticantes de uma crítica musical idiossincraticamente marxista e da filosofia associada à 'Escola de Frankfurt' de pesquisa social. Em razão de seu imediatismo, as críticas de performance de novos trabalhos em jornais em geral eram pelo menos tão importantes quanto *Rezensionen*, o último apareceu mais comumente em publicações especializadas. No entanto, mesmo os periódicos acadêmicos não ignoraram as controvérsias e novas publicações como *Melos*<sup>66</sup> e *Musikblätter des Anbruch*, *promoveram* a causa modernista.

Nos anos que se seguiram à tomada do poder pelos nazistas (1933), críticos e acadêmicos de música esquerdistas, liberais e judeus como Adorno, Bloch, Bekker, Einstein, Eisler, Stuckenschmidt, Weill perderam seus empregos em jornais e universidades; muitos dos mais proeminentes críticos liberais e marxistas foram para o exílio forçado ou como voluntário. A crítica musical alemã não fascista sobreviveu principalmente nos Estados Unidos na forma de ensaio crítico acadêmico.<sup>67</sup>

---

<sup>66</sup> *Melos* foi fundada em 1920 por Hermann Scherchen, que escreveu uma denúncia estrondosa de Pfitzner no primeiro volume, mas encorajou opiniões divergentes enquanto permaneceram dentro de um consenso filosófico geral; o jornal se tornou um fórum para o debate Schoenberg-Stravinsky que ocasionou o primeiro empreendimento publicado de Adorno na crítica musical ('Über die gesellschaftliche Lage der Musik', *Zeitschrift für soziale Forschung*, 1932), no qual ele argumentou que a crítica cultural inerente à música de Schoenberg constituiu um elemento progressivo (contrastando com o caráter reacionário da música de Stravinsky) independente das convicções políticas pessoais do compositor ou de suas associações profissionais com as principais instituições culturais.

<sup>67</sup> O ensaio de Thomas Mann 'Leiden und Größe Richard Wagners', proferido pela primeira vez como uma palestra em Munique em fevereiro de 1933 e publicado na Alemanha em abril daquele ano, que precipitou uma tempestade de protestos que levou ao exílio de Mann, foi uma das poucas expressões públicas de oposição ao regime. *Melos*, que, como outras revistas e jornais musicais, adotou um ponto de vista cada vez mais conservador, foi renomeado para *Neues Musikblatt* em 1925; apesar de seu apoio à Hindemith no início dos anos 1930, ela sucumbiu à Gleichschaltung, a centralização de todos os aspectos da vida cultural no Terceiro Reich. Para facilitar o controle do Partido, e também para economizar dinheiro, outras revistas de musicologia foram fundidas.

Segundo Lovisa (1993, p. 21) na maior parte, a intervenção ativa do regime no jornalismo e na crítica não foi necessária; a formação acadêmica de muitos críticos de música não nazistas os inclinou para o conservadorismo musical, a partir da qual muitos encontraram terreno comum suficiente com a natureza reacionária da política cultural nazista para cooperar. Os críticos nacional-socialistas não deviam condenar os esforços dos músicos nacional-socialistas; críticas construtivas eram permissíveis, mas a divisão era inimiga da unidade de propósito que deveria motivar todas as atividades culturais e, portanto, embaraçosa para o regime. Por outro lado, a vigilância crítica contra a decadência do modernismo e das músicas judaicas, bolcheviques, afro-americanas e todas as outras músicas não arianas deveriam ser mantidas como um apoio contra as influências que anteriormente haviam minado a pureza da música alemã.

Concomitante, a séries de concertos, publicações em abundância e por meio dos esforços de críticos como Hoffmann, Schumann e Hanslick, a música estava embutida na cultura alemã, pode-se dizer até que ela simbolizava uma música nacionalista, uma nação com identidade própria.

## 2. CAPÍTULO II

### *EDUARD HANSLICK E A INSTITUIÇÃO DA CRÍTICA*

Antes de abordarmos à análise de seus escritos críticos situado em *Vienna's Golden Years of Music* pressupõem que seja apropriado destacar uma breve síntese da biografia de Eduard Hanslick, e indispensável aprofundar-nos em sua vida ativa como crítico, o seu comprometimento e apurar os fatos da instituição da crítica musical. Hanslick como crítico impactou a sociedade vienense defendendo com tenacidade sua visão de crítica musical, além de cobrir um grande corte transversal da vida musical vienense, gerando discussões acaloradas durante a segunda metade do século XIX com seu jornalismo carregado de estilo incisivo e divertido, que continua a ser de grande interesse pelas percepções históricas e críticas que oferece.

#### 2. 1. EDUARD HANSLICK

Eduard Hanslick nasceu em Praga em 11 de setembro de 1825, como filho de Josef Adolf Hanslick (1785 - 1859) e Karoline Kisch (1796 - 1843), filha do comerciante de Praga e feitor da corte judaica Salomon Abraham Kisch (1768 - 1840).<sup>68</sup> Partindo do pressuposto de suas memórias, além de sua mãe disseminar o entusiasmo pelos romances franceses e pelo teatro, seu pai foi o grande motivador e responsável por sua educação, despertando seu interesse em suas inclinações acadêmicas e musicais, principalmente tomando gosto pela estética.

Desde muito jovem, Hanslick manifestava progresso em sua prática ao piano e composição, sua formação musical sólida proveio de Wenzel Tomášek

---

<sup>68</sup>Josef Adolf, pai de Eduard Hanslick, veio de uma família de pequenos proprietários de terras alemãs na Boêmia. Após ter recebido ensinamentos a sacerdócio, em plena convicção, decidiu se dedicar ao estudo da filosofia, estética e música. Foi um talentoso cantor e pianista, levava sua vida de forma miserável dando aulas e trabalhando durante meio período na biblioteca da universidade.

(1774 - 1850),<sup>69</sup> um professor de grande prestígio da época. Apesar de sua dedicação, sua performance como instrumentista não foi o bastante para uma carreira brilhante, assim, analisou friamente notando detrimento nesta ocupação, tomando uma dura decisão de “garantir estabilidade maior”, assim, Hanslick renunciou seu entusiasmo a prática musical se matriculando na Universidade de Praga<sup>70</sup> no curso de Direito. Conhecidos influentes como o filósofo Robert Zimmermann (1824 - 1898) e o historiador da música e crítico August Wilhelm Ambros (1816 – 1876), ambos fizeram parte do ciclo de amizade e da preparação as nomeações para o serviço público que apoiavam tantos cidadãos de classe média do império austríaco. Ambros teve um papel significativo, pois, impulsionou Hanslick a passar seu tempo livre dedicando-se a fazer música, estudando profundamente repertório, no campo da história e da estética musical, além de escrever críticas. Hanslick, a partir de 1844 dá início a sua profissão como crítico no jornal *Ost und West*, e dois anos depois, apresentou sua polêmica e entusiástica crítica a *Tannhäuser* (ópera de Richard Wagner) em *Wiener Allgemeine Musik-Zeitung* e, em 1848 para o *Sonntagsblätter*, *Wiener Zeitung* e demais revistas no interior e exterior de Viena.

Após ter concluído o curso de Direito (1849), assumiu temporariamente o cargo no escritório de finanças do estado em Klagenfurt (1850 - 1852), segundo suas memórias, foi um período considerado tanto de exílio geográfico quanto espiritual, mas sua conversação culta e suas habilidades musicais o tornaram uma figura bem-vinda na sociedade local. Com uma promoção, em 1852, obteve transferência para o Ministério das Finanças em Viena e logo depois se mudou para uma posição no Ministério da Educação<sup>71</sup>. Nesse ínterim, passava as tardes na biblioteca e as ocasionais noites livres em sua residência, submerso aos estudos em

---

<sup>69</sup> Em sua autobiografia *Aus meinem Leben* (1894) Hanslick relata que as aulas de Tomášek incluíam teoria musical, piano, harmonia, fuga, contraponto, composição e instrumentação. Seus estudos eram fundamentados em obras canônicas como Prelúdios e Fugas de Bach, algumas sonatas de Beethoven, além de obras de Chopin, Liszt e Thalberg.

<sup>70</sup> Hanslick completou seus estudos filosóficos elementares - um curso de três anos em educação geral obrigatório para todos os estudantes da universidade- entre 1840 e 1843 matriculado em Direito e em 1849 obteve seu doutorado. (GRAY, 2002, p. 828-829)

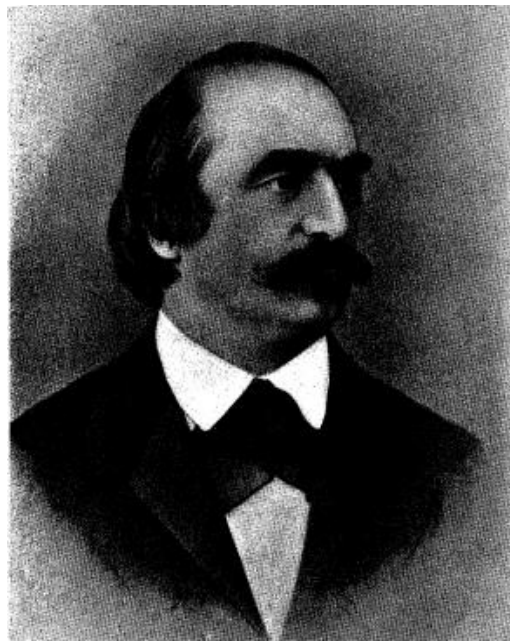
A formação de Hanslick em direito teve influência significativa em sua metodologia filosófica como seu padrão para evidências e sua ênfase em "causas imediatas" (Hanslick 1986, p. 32) - que limitam a cadeia de "causas de fato admissíveis" e permite o forte foco de Hanslick em "A própria música" em vez do ouvinte, intérprete ou compositor (Pryer 2013, p. 55) - derivam claramente da formação jurídica.

<sup>71</sup>Esses cargos lhe deram tempo hábil para prosseguir em suas atividades como crítico de música para a *Wiener Zeitung* e para o jornal liberal e amplamente influente, *Die Presse* a partir de 1855.

uma variedade de partituras, bem como livros sobre estética e história da música, tendo como resultado seu mais importante escrito teórico *Vom Musikalisch-Schönen* (Do Belo Musical) publicado em 1854, como corretivo para tantos pensamentos vagos sobre música e "sentimentos", para as pretensões filosóficas e culturais exageradas dos escritos de e sobre Wagner e Liszt que começaram a proliferar neste período.

Em 1856, seu tratado *Vom Musikalisch-Schönen* (Do belo musical) foi reconhecido como habilitação para docência filosófica, concedendo a Hanslick um cargo de professor conferencista externa — não assalariada — na Universidade de Viena, oferecendo palestras regulares sobre história e apreciação da música. Com o passar dos anos (1861), Hanslick foi promovido a professor associado de estética musical e história, desta vez como cargo assalariado possibilitando dedicação exclusiva ao ensino e ao jornalismo.<sup>72</sup> Finalmente em 1870, este cargo se tornou completo até o final da década de 1890 sendo surpreendido com o título de doutor *honoris causa* pela mesma instituição.

**FIGURA 2** – Hanslick aos 40 anos como professor acadêmico



<sup>72</sup> Esta posição na academia e como crítico, permitiu com que Hanslick viajasse por toda a Europa avaliando concursos e exposições musicais, como porta voz em conferências sobre a normalização do campo de concertos e outras questões práticas e, principalmente, como repórter sobre assuntos musicais em outras capitais européias. Estes inúmeros relatos sobre visitas a Berlim, Londres Milão, Paris, Roma e outras cidades, estão registrados em *Aus meinem Leben*. Hanslick possuía principalmente uma vida super ativa em Viena relacionadas à vida musical da cidade relatando em seu livro *Geschichte des Konzertwesens in Wien* (1869– 1870).

Figura 2: Hanslick aos quarenta anos, já o principal defensor da escola de Leipzig (Schumann-Brahms) em oposição à escola de Weimar (Wagner- Liszt). Ele havia sido recentemente nomeado Professor extraordinário de história e estética da música na Universidade de Viena.  
 Fonte: Vienna's Golden Years of Music

Tardiamente aos 51 anos, casou-se com Sophie Wohlmuth, uma cantora jovem a quem treinou por um curto espaço de tempo. Vendo que não levava jeito para este ofício, nem mesmo sua esposa escapou de suas críticas ácidas. Em suas memórias, Hanslick tinha como argumento que sua delicada e simplista voz não combinava com ela, sendo assim, para não ocasionar fuxicos e críticas exteriores, privou suas aparições vocais em suas palestras e eventuais concertos privados. Sophie não resistiu aos ataques de seu próprio marido, concordando em renunciar a carreira nos palcos europeus.

Um ano após completar suas memórias (1895), Hanslick aposentou-se aos setenta anos deixando suas atividades inativas como palestrante e crítico (apesar de sua aposentadoria, Hanslick continuou a publicar esporadicamente um número reduzido de críticas de obras de Alexander von Zemlinsky, Mahler, Strauss e Verdi na *Neue Freie Presse*).<sup>73</sup> Seu sucessor Guido Adler (1855–1941) foi nomeado professor de teoria e história da música, uma designação que diverge acentuadamente da ênfase de Hanslick na estética.

Hanslick estabeleceu-se profundamente no cenário cultural e musical de Viena prestando consultoria na concessão de bolsas públicas de música e julgando concursos musicais, foi um delegado austríaco oficial em conferências internacionais e feiras mundiais; e se tornou o primeiro presidente da *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* (Monumentos de Arte Musical na Áustria) de 1893 a 1897, uma sociedade que edita peças musicais de relevância histórica na Áustria até hoje. Hanslick faleceu em 6 de agosto de 1904 em Baden, próximo à Viena.

---

<sup>73</sup> Segundo McColl (1995), o último texto apareceu em 7 de abril, dois meses antes de sua morte - um evento notado tanto no *Musical Times* quanto no *New York Times*.

## 2.2. TRABALHOS INICIAIS

Exceto por seu tratado estético *Vom Musikalisch-Schönen*, ao longo de sua trajetória, a principal profissão de Eduard Hanslick foi de crítico musical. Esta carreira começou prematuramente como colaborador eventual do jornal de Praga *Beiblätter zu Ost und West* (1844). Após sua mudança para Viena (1846), dedicou-se ao *Wiener Allgemeine Musik-Zeitung*, sendo transferido (em 1848) para o *Wiener Zeitung* antes de suas postagens como cargo de editor musical em *Die Presse* (1855-1864) e sua ramificação liberal na *Neue Freire Presse* (1864-1895). Nesta época, Hanslick provou ser defensor de compositores que eventualmente rejeitaria como Berlioz intitulado de "o fenômeno mais magnífico da poesia musical"; e Wagner, aclamado como o "maior talento dramático entre os compositores vivos" (HANSLICK, 1950, p. 40 - 59). Hanslick que conhecia pessoalmente compositores importantes de seu tempo – conheceu Wagner em 1845 e Berlioz em 1846 atuando como guia local (PAYZANT, 1991, p. 63-71) – naquela época adotou uma visão romântica (YOSHIDA, 2001, p. 181 - 184) e considerou a música “pura” uma “linguagem das emoções” e a “revelação do mundo mais íntimo das ideias” (HANSLICK, 1993, p. 115). Em *Sämtliche Schriften: Historisch-kritische* (1993, p. 157), ele condena a perspectiva inadequada que constatava na música “apenas uma sucessão simétrica de tons agradáveis”. Para ele, a música verdadeiramente artística representava mais do que música, ela era um “reflexo das visões de mundo filosóficas, religiosas e políticas” de seu tempo. (Ibidem)

No início da década de 1850, porém, a visão de Hanslick sobre música transformou-se consideravelmente e, eventualmente se desenvolveu em um ponto de vista mais “formalista” que inverteu seu julgamento anterior positivo das óperas de Wagner. Segundo Payzant (1991, p. 107) embora uma data precisa ou um incentivo conclusivo para sua reviravolta seja difícil de determinar, definitivamente, os escritos classicistas do crítico musical de Praga Bernhard Gutt (1812-1849) de quem adotou várias citações; a revolução política (1848-1849) e a execução resultante de seu colega crítico musical Alfred Julius Becher (1803-1848), pareceram razões relevantes para a mudança de opinião de Hanslick.

Enquanto Hanslick considerava a música pura um depósito de reflexões intelectual exaustivo que exercia impacto tangível no mundo da política e da religião

(em 1848), a partir de então, ele desenvolve uma concepção mais formalista das obras de arte musicais que enfatiza sua natureza essencialmente autônoma. Ao realizar esse movimento, participou da erosão geral da crítica hegeliana, cuja direção política perdeu muito de seu apelo, desvinculando inteiramente a música e suas qualidades estéticas de seu envolvimento com a política mundial (PEDERSON, 1996). As atividades políticas de outros críticos cessaram enquanto retinham elementos cruciais da estética hegeliana, como o emotivismo ou seu foco no conteúdo concreto, a reversão de Hanslick foi virtualmente completa. Seu *Vom Musikalisch-Schönen (1854)* inverteu totalmente sua atitude ao afirmar que "se uma composição orquestral requer meios externos de compreensão conceitual - isto é, um programa literário- para agradar, então seu valor musical já parece estar em questão" (HANSLICK, 1994, p. 293). A noção de Hanslick da natureza da música, portanto, mudou de uma posição romântica enfatizando o significado conceitual para uma avaliação do significado musical interno orientada para questões formais, como o potencial inerente do tema principal ou a clareza das figuras melódicas (PAYZANT, 2002, p. 88- 98).

Embora Hanslick tenha adotado uma atitude crítica em relação à Nova Escola Alemã nos anos posteriores e questionado sua poetização da música "pura" (LARKIN, 2013), certas questões deveriam ser mantidas em mente que desafiarão a suposição generalizada de Hanslick ser um "enfadonho, porta-voz pedante das causas musicais 'conservadoras' "(GOOLEY, 2011, p. 289). As críticas de Hanslick a Richard Wagner e seus seguidores, geralmente diziam respeito aos aspectos musicais de suas obras e deploravam a ausência de manipulação temática-motívica ou uma devoção excessivamente rigorosa a um programa literário que supostamente interferia no desdobramento "orgânico" da melodia. Sua avaliação geral dessas obras, no entanto, muitas vezes prova ser surpreendentemente diferenciada. Na tetralogia *Der Ring des Nibelungen* de Wagner, Hanslick avalia a ópera como uma depravação dos princípios básicos musicais, mas, ao mesmo tempo, foi capaz de notar que esta representava "um desenvolvimento notável na história cultural" (HANSLICK, 1950, p. 139). Está além da polêmica que Hanslick preferiu Beethoven, Brahms e Mozart a Mahler, Strauss ou a escola de Wagner. No entanto, ele não enalteceu seus músicos preferidos, pois não criticou seus oponentes sem ponderações. Apesar de Hanslick lamentar o sistema de escrita musical de Wagner — suas modulações e a semântica perfeita do *Leitmotiv* — ele,



no entanto, apreciou seu “gênio para o efeito teatral” (HANSLICK, 1950, p. 121) e enfatizou as virtudes musicais de seções específicas das óperas de Wagner. Segundo Brodbeck (2009), Hanslick apoiou criticamente — e até mesmo financeiramente — compositores modernistas, como Bedřich Smetana ou Antonín Dvořák, desde que seus princípios artísticos gerais se conformassem a sua abordagem estética em certo grau.

**FIGURA 3** – Hanslick aos 68 anos ainda engajado em escrever críticas



Figura 3: Hanslick aos 68 anos. Richard Wagner havia morrido dez anos antes, mas Hanslick ainda estava engajado, através das suas críticas na luta contra aqueles que ele considerava seus herdeiros musicais- Richard Strauss e Anton Bruckner ainda engajado em escrever críticas.

Fonte: Vienna's Golden Years of Music

### 2.3. SOBRE A CRÍTICA MUSICAL: A CONVERSA COM BILLROTH

Enquanto Hanslick preparava o segundo volume de suas memórias por volta de 1894, seu amigo próximo Theodor Billroth pediu-lhe que incluísse algumas reflexões sobre suas experiências pessoais como crítico. Quando Hanslick resistiu, Billroth propôs uma solução mais simples, levou Hanslick para uma caminhada, fez uma série de questões filosóficas sobre a crítica e “transcreveu” a conversa para inclusão no segundo volume das memórias. Como a conversa com Billroth foi informal e data de um ponto posterior na carreira de Hanslick, ela não pode ser lida como um manifesto. No entanto, algumas das declarações de Hanslick vão ao cerne dos problemas sobre a autoridade crítica com a qual Hanslick estava lutando desde a década de 1850 em diante. Como a autoridade do crítico profissional pode permitir a formação do julgamento crítico independente do público sem se tornar ditatorial? Se o público se submete às opiniões de um crítico poderoso, isso significa que ele sacrificou sua independência?

Na conversa com Billroth, Hanslick afirmou que suas atividades críticas exerceram uma "influência instrutiva gradual sobre o público". Por "público", ele presumivelmente se referia à comunidade vienense de freqüentadores de concertos e operários para os quais vinha escrevendo há mais de quarenta anos - um público ideal e potencial, em vez de um público real e empírico. Ao discutir as críticas com Billroth, ele não levou em consideração que o tamanho e a demografia do público vienense haviam mudado drasticamente desde a década de 1850, e que a diversificação de gostos e leitores nas décadas de 1880 e 1890 tornara impossível para ele alcançar o “Público” em qualquer sentido empírico. A missão do crítico, Hanslick argumentou na conversa, é inteiramente voltada para o público: ele orienta o público para o reconhecimento da beleza musical. Ele não tem autoridade sobre os compositores e não deveria ditar como eles escrevem música: “Sempre mantive minha tática básica de falar apenas para o público, não para o compositor” (HANSLICK, 1894, p. 292). Ele admitiu que, mesmo como orientador público, o crítico tem poder limitado sobre o público. O público de concertos, explicou ele, possui um “senso seguro” nativo e confiável para julgar o que há de bom e de ruim na música: “O público não se deixa ouvir. Ele segue suas próprias impressões, e estas são geralmente, embora nem sempre, certas (Ibidem, p. 296). Compositores e

públicos de concertos semelhantes, então, normalmente cuidam de seus negócios sem levar em conta o que os críticos dizem. No entanto, como o público, como Hanslick observou cuidadosamente, “geralmente está certo, embora nem sempre” (grifo nosso), o papel do crítico continua importante. Aparentemente, o público tem um calcanhar de Aquiles que se manifesta em lapsos de julgamento ocasionais. O crítico, então, como um espectador e guia gentil, vigia e ajuda a manter o julgamento do público no caminho certo.

De acordo com Hanslick, mesmo esse mecanismo de proteção era vulnerável, pois o crítico também podia cometer erros. Às vezes, motivado por amizade, patriotismo ou alguma outra razão pessoal, ele faz um julgamento tendencioso, que o público rejeita em favor de seu próprio julgamento. Nesse caso, escreveu Hanslick, o “público” “não apenas exerceu seu direito, mas estava certo”. O julgamento do crítico “só tem influência real quando é – para resumir – certo.” (HANSLICK, 1894, p. 296) “Retidão” ou “justiça”, ele acreditava com otimismo, prevaleceria magicamente quando os julgamentos do crítico e do público se desalinhassem. Hanslick confiava que havia um sistema natural de freios e contrapesos pelo qual o julgamento do crítico e do público podese sobrepuser, de modo que a opinião “certa” vença.

O retrato de Hanslick da relação crítico-público contém uma contradição interna: por um lado, ele retrata o crítico como o humilde servo, por outro, como o guia superior do público. A autoridade do crítico e sua capacidade de orientar o público devem repousar em algum dom especial, treinamento ou pretensão de profissionalismo que o eleve acima do ouvinte “médio”. Mas, em vez de subscrever totalmente as implicações elitistas desse ponto de vista, Hanslick se esforçou para alinhar sua voz com a do público. Ele declarou que nunca se sentiu mais “útil” do que quando ajudou o público a resolver sua ambivalência em relação a um artista ou a uma composição. Ele se sentia mais gratificado ao expressar “o julgamento reprimido do público na instrumentação mais clara e colorida”. (Ibidem, p. 298) O crítico podia dar voz a um sentimento ou julgamento que o público não conseguiria articular sem sua ajuda. A autoridade do crítico diferia, portanto, crucialmente da autoridade imposta ao público por uma posição externa. Por seu esforço em simpatizar com o público, escreveu Hanslick, ele foi recompensado com “a confiança

e a concordância agradecida de seus leitores”, que às vezes ele conquistava à custa de seu relacionamento com o artista (HANSLICK, 1894, p. 299).

Embora a conversa de Hanslick com Billroth tenha sido apresentada como uma reflexão sobre a experiência do crítico, suas implicações contradiziam categoricamente muito da experiência real de Hanslick. Por exemplo, ao contrário de sua afirmação de que não estava impondo normas aos compositores, ele negou categoricamente a legitimidade de compor música com base em ideias ou objetos não musicais, e reforçou essa posição em suas críticas. Ele também sabia que sua alardeada “influência instrutiva gradual” havia falhado no caso de Wagner. Apesar de sua firme oposição, em 1894, Wagner tornou-se popular com o público em Viena. (Ibidem, p, 303) Além disso, o papel extremamente modesto que ele expôs para o crítico na troca com Billroth subestimou amplamente a autoridade crítica que ele havia adquirido, para não mencionar a enorme influência, prestígio e popularidade (assim como notoriedade) ele trouxe à figura do crítico em todo o mundo na língua alemã. A conversa, então, dá um retrato ideal tanto da autoridade do crítico musical quanto do público. Seus pontos enfáticos – a autoridade das convicções “naturais” do público, o serviço humilde do crítico aos interesses gerais e o inevitável triunfo de um consenso “certo” ou “justo” são alimentados por uma visão otimista de como a autoridade crítica deve funcionar na vida pública. Quando praticada com responsabilidade, a crítica musical idealmente colocaria a capacidade especial do profissional em harmonia com os interesses mais íntimos da sociedade.

Uma nota sarcástica surge na conversa apenas quando Hanslick menciona a cena atual de concertos (1894). Ele observa que se tornou difícil ler as reações do público devido aos “aplausos pagos” e ao influente “barulho de comemorações fechadas” nas salas de concertos.<sup>74</sup> Ao provocar que os ouvintes tomempartidos, essas intrusões excluem a possibilidade de consenso, transformando qualquer interesse em especial ou parcial e bloqueando a formação de laços calorosos de concordância entre os membros da audiência. A desilusão de Hanslick com essas condições destaca sua crença de que o público de Viena já esteve livre do “barulho das comemorações fechadas”. Segundo ele, a divisão do público musical por volta de 1894 não era uma situação natural, mas o produto de uma tendência doentia na qual a crítica havia sido desviada de seu caminho correto.

---

<sup>74</sup>“Nem sempre é fácil hoje em dia discernir o verdadeiro julgamento do público, tantas vezes falsificado pelo barulho de festas fechadas ou por aplausos pagos. (Ibidem, 2, p. 298).

Em vez de usar a crítica para orientar o público e promover a produção de consenso, os críticos estavam se apropriando do meio para lançar polêmicas agressivas e promover interesses parciais. A resistência de Hanslick a tal crítica e à concepção agônica de sociedade civil em que se apoiava mostrava que ele aderiu firmemente aos ideais sobre crítica, educação e sociedade que se originaram no Iluminismo.

### 2.3.1 A INSTITUIÇÃO ILUMINISTA DA CRÍTICA

Quando o filósofo Jürgen Habermas formulou sua influente teoria da “esfera pública” em 1962, ele atribuiu a ela um motivo socialmente emancipatório, ao mesmo tempo em que observou que historicamente essa emancipação nunca foi totalmente realizada (Habermas, 1991, p. 38). O domínio da autoridade racionalmente regulada que Habermas chamou de “esfera pública burguesa” surgiu no século XVIII, quando as classes médias começaram a desafiar as formas aristocráticas e despóticas de autoridade, que agora se tornavam responsáveis pelas reivindicações do discurso e da argumentação racionais. A crítica, a discussão fundamentada e a avaliação da literatura ou das artes, é uma das instituições mais significativas desta esfera pública emergente, que sublimava desejos de participação política ainda difíceis de concretizar. O historiador literário Peter Uwe Hohendahl descreve a relação entre a crítica e a esfera pública do século XVIII da seguinte forma:

Em princípio, os privilégios sociais não eram reconhecidos sempre que os cidadãos se reuniam como um órgão público. Nas sociedades de leitura e clubes, o estatuto foi suspenso para que se pudesse realizar uma discussão entre iguais. Essa tentativa de libertar a discussão crítica do prestígio social foi de importância central no novo conceito de crítica. Os julgamentos de arte autoritários e aristocráticos foram substituídos por um discurso entre leigos instruídos. O papel do crítico derivou desse discurso. Um particular entre particulares, o crítico não gozava de nenhum privilégio especial. (Ibidem, p. 38)

Há pouco nesta descrição do papel do crítico que Hanslick tenha contestado. Ele falou pelos interesses do leigo instruído musicalmente e afirmou que “a opinião [do crítico] é sempre apenas a opinião de um indivíduo, mas ele é

responsável perante o público por sua sinceridade” (HANSLICK, 1870, p. 14). Pelo menos por esses critérios, seu ponto de vista era contínuo com o da instituição da crítica do século XVIII. Mas, como Hohendahl mostra em sua história da crítica literária alemã, a instituição passou por transformações na primeira metade do século XIX que, alternadamente, desafiaram e reafirmaram seu ímpeto emancipatório. Para ver como Hanslick lidou com essas transformações, cabe um breve esboço da história da crítica musical pública.

A instituição da crítica musical era descendente direta da crítica literária e herdou seus valores centrais. Durante seu primeiro fluxo na Alemanha do final do século XVIII, tinha uma dimensão pública mínima, hospedando uma conversa em um pequeno círculo de músicos profissionais e conhecedores que Mary Sue Morrow chama apropriadamente de “coletivo de revisão” (MORROW, 1997, p. 137). Mas na primeira metade do século XIX, escritores e editores ambiciosos se esforçaram para realizar a missão especificamente pública da crítica musical. Como argumenta Celia Applegate (2005), o objetivo de Friedrich Rochlitz ao fundar a *Allgemeine musikalische Zeitung* em 1798 era iluminar o público e desenvolver seu potencial crítico, participando assim da “formação do juízo” kantiana (APPLEGATE, 2005, 92–93). Rochlitz estava particularmente interessado em diminuir a distância entre conhecedores e amadores, afastando os amadores de seus hábitos impressionistas de escuta. Tais ideais foram levados adiante na geração seguinte por A. B. Marx do *Berliner allgemeine musikalische Zeitung*. Os sotaques de Marx eram mais hegelianos e mais explicitamente nacionais, mas, como explica Applegate, ele atribuiu ao seu diário uma “função esclarecedora” que ajudaria a tornar a música parte da “riqueza comum de todo o público” (Ibidem). No contexto da Berlim prussiana, Marx teve que manter sua voz apolítica, mas seu esforço para produzir uma esfera pública participativa na música estava carregado de implicações políticas. Como Applegate coloca, ele “exige um debate livre e racional sobre questões sérias... e sua insistência na necessidade de os líderes sustentarem um público de substância e desafio intelectual para o povo equivalia a uma crítica ao estado prussiano em geral, especialmente à esfera pública moribunda de sua capital” (Ibidem, p. 111).

Como órgão da esfera pública e seu potencial emancipatório, periódicos como os de Rochlitz e Marx tinham duas grandes limitações. Primeiro, eram

publicados por firmas com interesse comercial em vender partituras, comprometendo potencialmente seu desinteresse. Em segundo lugar, grande parte de seu conteúdo presumia um grau de competência musical e engajamento muito superior ao do leitor médio instruído. Como Ulrich Tadday escreveu: “O *Allgemeine musikalische Zeitung* incorporou... a autoridade porta-estandarte dentro do mundo musicalmente educado, mas provavelmente não foi lido pelo resto do público principalmente letrado” (ULRICH, 1993, p. 67). Esse público mais ‘escolarizado’ consumia jornalismo musical não em periódicos especializados, mas em jornais de cultura e entretenimento, que surgiram na Alemanha por volta de 1800 e saturaram a cultura leitora burguesa na primeira metade do século. Os folhetins de música nesses periódicos não pretendiam melhorar os ouvintes ou a escuta; na verdade, eles orgulhosamente anunciavam seu tom divertido e não especializado (Ibidem, p. 9). Tadday (1984) argumenta que os folhetins de música consolidaram uma identidade de classe em torno de uma concepção de Bildung centrada na literatura, à qual o comentário especificamente musical estava subordinado conceitualmente. A consciência musical que Rochlitz e Marx estavam interessados em desenvolver, em outras palavras, não era característica do público leitor principal da Alemanha. O problema de dois gumes da crítica musical como reflexo da esfera pública, então, era que os periódicos especializados em música tendiam a operar em um nível muito alto para o leitor “médio”, enquanto o jornalismo folhetim popular, espalhando-se rapidamente em jornais e revistas nas décadas de 1830 e 1840, obedecia a diretrizes comerciais e sociais não relacionadas à crítica racional ou engajamento cívico (Eagleton, 1984, p. 69). A crítica musical simplesmente não conseguiu fechar a lacuna entre conhecedores e amadores

Como mencionado, Robert Schumann fundou a *Neue Zeitschrift für Musik* (1834) com a intenção de alterar dramaticamente a instituição da crítica musical, e, ao fazê-lo, estava disposto a sacrificar componentes-chave do legado do Iluminismo. Ele rejeitou o *Allgemeine musikalische Zeitung*, seu emblema do status quo jornalístico, em todos os níveis: econômico, social e estético. O *Neue Zeitschrift* cortou todos os laços com o negócio de publicação de música. Seus críticos formaram uma autodenominada “Liga de Davi”, uma elite de escritores poeticamente talentosos e artisticamente perspicazes que levariam os “filisteus”, o público em geral, a abandonar sua insípida e sensual indulgência com a música. Livre de amadorismo e independente do mercado, a nova revista pretendia fomentar uma a

crítica “superior” preocupada puramente com a revelação da essência ideal da música. O próprio trabalho de Schumann para a revista reflete a influência da crítica “reflexiva”, produto do romantismo inicial. No modelo reflexivo, o crítico buscava a identificação subjetiva com a obra e escreve de maneira poética ou irônica para produzir um efeito semelhante ao efeito produzido pela obra.

Com isso, deixa de lado inteiramente a luta social mundana implícita na instituição iluminista da crítica. Com seu franco elitismo e sua adoção do irracional, rejeita a coordenação da crítica com os objetivos da esfera pública burguesa racionalmente constituída.

Intelectuais alemães que consideravam a crítica reflexiva política e socialmente insuficientes já a contestavam na década de 1830, mostrando que não haviam esquecido o ímpeto emancipatório da crítica setecentista. O crítico Ludwig Börne, que estava associado ao movimento da Juventude Alemã em virtude de sua política de esquerda radical, e que Hanslick frequentemente citava de passagem, argumentou que a crítica literária romântica havia se tornado muito obscura e intraprofissional: “[ela] carece de sensibilidade para a esfera pública, que morreu por falta de exercício... A única coisa que falta é a opinião pública, uma urna onde todos os votos podem ser recolhidos para serem contados” (BORNE, 1964, p. 119). Descrito por René Wellek como “fundamentalmente um homem do Iluminismo”, Börne pretendia reviver a crítica literária como um instrumento do progresso político liberal, tornando-a mais concreta, racional e acessível; em certo sentido, ele estava retornando aos ideais iluministas em resposta aos excessos do Romantismo (WELLEK, 1977, p.179).

Uma crítica bem distinta do modelo reflexivo de crítica veio dos intelectuais hegelianos de esquerda. Eles culpavam a crítica reflexiva por isolar o objeto estético em uma esfera contemplativa, removendo-o da política, da história e do progresso social e, assim, reafirmando o status quo político e social. (PEDERSON, 1996, p. 57) Os hegelianos de esquerda propunham que a tarefa da crítica deveria se sondar o elemento subjetivo da música ou da arte em relação ao desdobramento do espírito. O crítico ainda era uma figura de elite praticando uma forma de revelação, mas suas percepções subjetivas revelavam “espírito objetivo”, não apenas a perspectiva isolada do crítico. Na década de 1840, escritores como Eduard Krüger impulsionaram esse compromisso crítico no *Neue Zeitschrift* e, em



1845, quando Franz Brendel se tornou o editor, a escrita hegeliana de esquerda havia se tornado a língua franca do periódico, embora o periódico sempre mantivesse certa heterogeneidade de perspectivas (KRUGER, 1841, p. 131). A importância da perspectiva hegeliana de esquerda para nossos propósitos aqui é seu elitismo social. Contra a concepção kantiana de sociedade civil, que enfatizava o potencial de participação de todos os sujeitos racionais, Hegel argumentava que a opinião pública e o senso comum – o regime do leigo – tendiam a fomentar o preconceito em vez do conhecimento verdadeiro, e que a emancipação tinha que permanecer nas mãos de uma elite filosoficamente sintonizada (CALHOUN, 1992, p.19). Mesmo se distanciando da crítica reflexiva, então, os hegelianos de esquerda no *Neue Zeitschrift* preservaram a postura elitista de Schumann em relação à esfera pública burguesa (KLANCHER, 1989, p. 296).

O progressismo justo da *Neue Zeitschrift* provocou tensão em Hanslick. Ele e seus amigos de Praga identificaram-se tão fortemente com o jornal de Leipzig que se autodenominaram “Liga de Davi de Praga”. O exemplo de Schumann o inspirou a imaginar a vida como crítico musical: “Desde minha juventude eu considerava a carreira de crítico musical em um jornal de qualidade, ao lado de professor, como a mais desejável”(HANSLICK, 1894, p. 293). Seus primeiros folhetins para jornais em Praga e Viena de 1844 a 1846 ainda não mostram a influência do *Neue Zeitschrift*. Como disse Dietmar Strauss, eles são “conscientemente objetivos e científicos” segundo o modelo mais antigo de crítica sóbria e racional (HANSLICK, 1894, v. 1, p. 277). Mas nos folhetins de 1846 a 1848, Hanslick adota a retórica hegeliana de esquerda em vários artigos. Ele concorda, por exemplo, com a crítica hegeliana de esquerda ao modelo reflexivo de Schumann quando escreve que “Schumann, o escritor, coloca a razão crítica em grande parte sob o reino do sentimento, enquanto no compositor Schumann a ideia domina” (Ibidem, p. 54). Nesse período, Hanslick também compartilhou o desdém hegeliano de esquerda pelo público em geral. Em 1846, quando Berlioz visitou Praga, Hanslick argumentou na imprensa que o compositor francês merecia reconhecimento, apesar do público e os músicos acharem sua música desconcertante (Ibidem, p. 42). Durante as controvérsias de Berlioz, ele observou que “em épocas recentes, o gosto do público em geral e o ideal da verdadeira arte divergem cada vez mais um do outro”. Ele considerou isso um sinal positivo, pois a lacuna entre o ponto de vista da crítica e do público significava que as tensões estavam chegando a um ponto de

crise e que uma crise radical e transformadora era iminente, na qual as tensões seriam negadas e resolvidas. (Ibidem, p.40)

Ao longo da década de 1850, Hanslick testemunhou mudanças na vida pública de Viena que reviveram seu otimismo sobre a possibilidade de uma esfera pública burguesa florescente e auto-regulada, e ele ajustou suas críticas de acordo. Em 1848, ele havia experimentado a liberdade de imprensa, sentido sua corrida libertadora e elaborado suas consequências para a crítica no *Wiener Zeitung*:

O Kaiser nos devolveu um direito fundamental: a liberdade de expressão... Filosofia, história, direito e política são agora possíveis na Áustria, as artes e a crítica de arte podem ser realizadas... Que existia uma crítica de arte no sentido mais elevado apenas fragmentariamente na Áustria não há reprovação aos consideráveis talentos que trabalharam neste campo, pois isso era apenas parcialmente possível sob o sistema anterior. . . . Em vez de numerosos pequenos censores, existe agora, com mais firmeza e justiça, um grande censor: a opinião pública... A gaiola de ferro do censor está quebrada. Todos os pássaros paradisíacos coloridos da poesia são livres, e livre é a águia orgulhosa: a ciência. (Ibidem, p. 156 e 158)

Essa liberdade provou ser breve, pois o censor imperial foi restabelecido em 1849. Mas o jornal liberal *Die Presse*, sob a direção de August Zang, continuou a dar voz pública à oposição política significativa na década de 1850. Quando Hanslick foi convidado a escrever para *Die Presse* em 1855, ele aproveitou a oportunidade. Como ele escreveu em suas memórias: “não foi difícil se despedir do editor incessantemente censurador e burocraticamente intimidador do *Imperial Wiener Zeitung*’. No *Presse* pude conversar com um círculo muito maior de leitores e com total independência” (Ibidem, p. 334). Hanslick saudou a completa indiferença de Zang a questões artísticas. Durante o período de Vormärz, os editores habitualmente “protegiam” certos artistas e faziam seus críticos moderar ou exagerar suas críticas de acordo. Mas como Zang não se interessava por música ou teatro, os críticos da *Die Presse* podiam falar o que pensavam com pouca inibição (HANSLICK, 1894, p. 231). O *Die Presse* continuou a liderar a opinião liberal até 1864, quando os principais membros da equipe abandonaram o navio para fundar o rival *Neue freie Presse*, levando Hanslick com eles. O *Neue freie Presse* tornou-se o principal jornal liberal e permaneceu o principal local crítico de Hanslick pelo resto de sua carreira. Seus folhetins apareceram na primeira página abaixo da linha garantindo um público mais instruído do que seria possível em um periódico especializado em música. Se alguma vez lamentou a falta de um periódico

especializado em Viena à altura do *Neue Zeitschrift* de Leipzig, não tinha motivos para se arrepende agora, pois na *Neue freie Presse* ele poderia reivindicar uma influência pública mais geral <sup>75</sup>.

Hanslick também testemunhou uma reorganização institucional na década de 1850 que deu motivo para otimismo sobre a esfera pública. O novo ministério da educação do Conde Leo Thun fez amplas reformas institucionais para libertar a universidade do controle estatal de longa data. Uma consequência foi que o estudo da história e da estética da arte – tradicionalmente uma busca dileitante de funcionários públicos – ganhou respeitabilidade acadêmica profissional, seu tipo para arte pós-antiga. E em 1856, por força de *Do Belo Musical*, Hanslick foi nomeado conferencista externo na faculdade de filosofia, cargo que se tornou Professor de Música e Estética em 1861, o primeiro cargo desse tipo. Desde o momento de sua nomeação na universidade, Hanslick fez questão de orientar o público vienense mais amplo, dando palestras públicas sobre a história da música, que se tornaram inesperadamente populares. A crítica ainda era sua principal atividade, mas sua posição universitária lhe deu uma independência institucional inédita das lealdades que poderiam comprometer a imparcialidade crítica. A liberalização da imprensa e o surgimento das cátedras universitárias de artes na década de 1850 permitiram validar o modelo de crítica oitocentista como força de educação pública e emancipação social. Aspirações que haviam sido suprimidas em toda Vormärz pareciam mais uma vez possíveis. Nos seus relatos da vida de concerto (*Geschichte des Concertwesens*), a caracterização de Hanslick de Nachmärz (ou seja, a década de 1850) versus Vormärz é nada menos que libertadora. O ano de 1848 marcou a “fronteira entre a velha e a nova Áustria – não apenas em termos políticos e sociais, mas também no que diz respeito à vida literária e artística”<sup>76</sup>. A sociedade de Vormärz havia sido dominada por uma combinação de repressão política e degeneração artística, um “reino de censura e sensualidade”. Como Hanslick escreveu em sua autobiografia, “cortado de todos os assuntos públicos, o público de Viena se lançou ao culto do que claramente distrai e

---

<sup>75</sup>Em 1860, Hanslick apoiou os esforços de Selmar Bagge, um músico conservador, para formar um periódico de música sério em Viena chamado *Deutsche Musik-Zeitung*. A revista foi concebida em parte para se opor à crítica da escola da Nova Alemanha, e seu objetivo declarado era “elevar a classe artística e dar-lhe educação real” (*den Künstlerstand zu heben, ihm wahre Bildung zu verleihn*). Mas, como tantos outros jornais incipientes, encalhou em menos de dois anos (FLOTZINGER e GRUBER, 1995, p. 131-132).

<sup>76</sup> O ano de 1848 marca a linha divisória entre o antigo e o novo Áustria – não apenas na vida política e social, mas também na vida literária e artística.

diverte na arte... Por falta de fóruns políticos, as pessoas leem com espantosa seriedade o *'Theatre zeitung'*, o *'Humorista'* etc (HANSLICK, 1894, p. 118). Fica claro a partir dessas passagens que Hanslick ligou o estado da educação literária e musical com as circunstâncias políticas da Viena pré-1848, em particular sua censura sufocante. O período pós-1848, em contraste, deu origem a instituições permanentes de música instrumental paralelas à abertura da esfera pública. Hanslick correlacionou diretamente o político e o estético no *Geschichte des Concertwesens* quando escreveu: nota-se o aprofundamento do gosto do público” (HANSLICK, 1923, p. xii).

Quais foram as implicações das novas condições políticas e musicais da década de 1850 para o papel do crítico e a instituição da crítica? Por um lado, significava que os críticos deveriam renunciar ao elitismo arrogante que caracterizou a atitude do Davidsbund.

O crítico não podia mais ser um profeta proclamando das altas verdades universalmente válidas sobre a arte para um público filisteu, em uma linguagem que os leitores mal podiam entender. Em uma esfera pública propriamente democrática, o crítico teria que avaliar sua voz em relação ao leitor médio. Ele evitaria os esotéricos e alcançaria o não especialista experiente. Esse “rebaixamento” da voz crítica não poderia, no entanto, ir longe demais e descer ao nível popular dos jornais de cultura e entretenimento. A voz madura de Hanslick tomou um caminho intermediário: projetou a autoridade informada do profissional da música e ao mesmo tempo a temperou com um senso de familiaridade, humor e facilidade coloquial que serviria ao ouvinte não especialista. Essa sensação de familiaridade e facilidade provavelmente decorre das demandas genéricas do gênero folhetim, e está notavelmente ausente do modelo de crítica iluminista. É possível que, ao modelar sua voz jornalística, Hanslick tenha sido influenciado por Heinrich Heine, o único escritor que ele citou explicitamente como uma influência literária. O jornalismo de Heine, como o de Hanslick, apareceu em folhetins na primeira página no jornal mais influente e liberal de sua época, o *Augsburger allgemeine Zeitung*. A marca do estilo de Heine era mais clara na sagacidade cortante, polimento, humor e atenção impiedosa de Hanslick às fraquezas e pontos cegos. Às vezes, Hanslick criticava o virtuosismo verbal perturbador de Heine, preferindo uma medida maior de sobriedade e racionalidade. Heine foi um modelo único de como o talento literário,

combinando o prazer da leitura com a crítica, pode ajudar a crítica a atingir um público amplo e aprofundar seu impacto público.

O otimismo de Hanslick também o fez repensar o papel do crítico na ascensão do progresso musical. Onde os críticos do *Neue Zeitschrift* haviam adivinhado o progresso histórico a partir de um conteúdo ideal alojado nas obras musicais, Hanslick transferiu o progresso para mudanças reais no terreno, em instituições estabelecidas em Viena. Quando não estava envolvido em polêmica com a Nova Escola Alemã, suas críticas da década de 1850 visavam desenvolver a consciência do público sobre o progresso institucional da cidade e promover seu movimento para frente. Ele deixou de fazer pronunciamentos universais “de cima”, preferindo fundamentar seu julgamento na perspectiva do leigo educado médio em Viena, que possuía uma história particular e um “ouvido” particular. Quando artistas famosos como Joachim, Liszt e Jenny Lind apareceram, Hanslick forneceu um resumo de suas aparições anteriores em Viena, como se participasse de uma reflexão contínua sobre a história dos concertos da cidade. Ele submeteu os renascimentos da ópera e do oratório ao mesmo tratamento que as presenças vivas e em evolução na vida musical vienense (KARNES, 2008, p. 63). Essa consciência local e histórica está ausente da instituição iluminista da crítica, que protege o livre exercício do julgamento racional independentemente do contexto nacional ou histórico específico. No entanto, o entusiasmo de Hanslick pelo espetáculo das instituições de concerto burguesas se libertando da dominação das instituições imperiais foi recebido diretamente dos valores iluministas. As instituições sinfônicas eram especialmente importantes, pois metaforizavam mais claramente a esfera pública burguesa. O caráter relativamente privado e de círculo interno da música de câmara, em contraste com o da música sinfônica, “impede o objetivo principal, que é a elevação da vida social à vida pública” (HANSLICK, 1923, p.143). As associações privadas que eram tão centrais para a organização social antes de 1848, e que abrigavam o liberalismo político naquele período, deveriam se tornar públicas na esfera pública burguesa pós-1848.

Os comentários de Hanslick sobre a história da crítica musical em seu *Geschichte des Concertwesens in Wien* estão alinhados com sua narrativa da emancipação social burguesa. Na Viena de Mozart e Haydn, observa ele, não havia jornalismo para falar: “A cultura jornalística desenvolveu-se na Áustria tardiamente e

com dificuldade... Pouco depois da virada do século XIX, vemos o surgimento em Viena de jornais de entretenimento que apontam para informações mais ricas e coerentes (Ibidem, p. xiii-xiv). Mas mesmo esses primeiros periódicos, continua Hanslick, deram pouca atenção à música instrumental. Hanslick expressa pouca admiração pelo primeiro jornal especializado em música de Viena, o *Allgemeine musikalische Zeitung*, criado em 1817 em imitação do jornal de Rochlitz em Berlim. Ele, no entanto, destaca Friedrich August Kanne, editor do jornal de 1821 a 1824, como um crítico de música notável do período Beethoven, interrompido apenas pelo colapso do jornal em 1824. Ao contrário da maioria dos outros críticos, Kanne usou sua capacidade crítica para assumir um papel proativo na formação do gosto por obras de qualidade que o público não estava inclinado a aceitar, mais memorável no caso da música mais difícil de Beethoven (HANSLICK, 1894, p. 148). Demorou dezesseis anos para outro jornal de música, o *Allgemeine Musikzeitung*, decolar em Viena, um fato que Hanslick interpretou como “um sinal de inegável estagnação musical” para o período de 1824 a 1840 (HANSLICK, 1894, p.323). A *Allgemeine Musikzeitung* (1840) tinha a distinção de não estar ligada a uma editora de música, mas pagou o preço em suas dificuldades financeiras. Hanslick ficou impressionado com a ética de independência da revista em relação ao mercado. Em 1847, seu editor August Schmidt tentou salvar as finanças da revista organizando concertos para arrecadar fundos, mas logo cancelou a série por sua “adquirida convicção de que um editor que se torna um produtor de concertos se coloca para sempre em uma posição de dependência em relação a artistas”(Ibidem). Por mais que Hanslick admirasse Schmidt, ele geralmente não ficava impressionado com a qualidade das críticas da revista. Trazia muita escrita “beletrística” – biografias, ficção e anedotas do tipo popular, espirituoso e superficial que ele detestava no jornalismo de Vormärz. Faltou agudeza crítica e urgência: “Seu tom foi sempre cortês e benevolente, este último até o aconchego incolor. Não era versado nas novas correntes e batalhas estéticas” (Ibidem, p. 322.) De cerca de 1841 a 1843, no entanto, o *Allgemeine Musikzeitung* publicou críticas de Alfred Julius Becher, “de longe o mais individual, inteligente e bem informado” dos críticos vienenses da década de 1840 (Ibidem). O que Hanslick mais admirava em Becher era sua perícia técnica em música e sua feroz oposição ao diletantismo, o que o levou a castigar impiedosamente o público e a crítica de Viena. Becher combinou esses compromissos artísticos com sérios compromissos políticos: ele pertencia a associação liberal mais importante da

década de 1840, desempenhou um papel de liderança na revolução de 1848 e foi enforcado por suas transgressões em outubro de 1848 (ULRICH, 1972, p. 596). Hanslick apontou que Becher, como Kanne antes dele, desafiou a resistência do público ao repertório novo e desconhecido, atuando como um “zeloso defensor de Mendelssohn e do falecido Beethoven, eventualmente também de Berlioz” (HANSLICK, 1923, p. 322). Em junho de 1848, com o fim do *Allgemeine Musikzeitung*, Hanslick publicou um relatório sobre Viena para o *Allgemeine musikalische Zeitung* de Berlim e o abriu com um ataque contundente ao mau estado do jornalismo musical. A crítica vienense sofria da falta de conhecimento musical aprofundado e do estado geral do jornalismo pobre:

“Em nenhum lugar se encontra uma opinião sólida, fundamentada ou uma perspectiva artística claramente definida; todos simplesmente criticam seguindo seu ouvido, seguindo seu sentimento, autenticamente vienense... É muito lamentável para nossa arte que Viena, a cidade mais rica da Alemanha, careça de um jornal de música que atenda até mesmo às demandas básicas.” (HANSLICK, 1894, p. 219)

Hanslick parece ter se visto como uma espécie de “sucessor” dos críticos vienenses Kanne e Becher, ele seguiu seu modelo desafiando o público vienense a aceitar o repertório moderno. Onde Kanne lutou por Beethoven, e Becher por Berlioz, Hanslick empurrou para a causa de Schumann. Em uma longa visão geral da temporada de concertos de 1852-1853, ele culpou a administração da *Gesellschaft der Musikfreunde* por não executar as obras sinfônicas de Schumann e defendeu a necessidade de tocar novas obras para a saúde musical da cidade: “Em questões artísticas queremos apreender a perspectiva histórica (em contraste com a estética absoluta) no sentido mais amplo e tomar conhecimento de tudo o que merece a atenção do público pela significância de seu conteúdo, mesmo quando o público não é mais ou ainda não solidário” (HANSLICK, 1897, p. 36). Essa batalha contra a tensão conservadora do público vienense – sua fetichização de clássicos consagrados – é uma preocupação constante nas críticas de Hanslick a partir de 1848. Em uma revisão de concertos de quarteto em 1848, ele criticou a obsessão por obras de Haydn e Beethoven do início do período em detrimento de estilos recentes mais desafiadores. Uma melhor representação do período tardio de Beethoven e de Schubert, Schumann e Mendelssohn seriam necessárias, argumentou ele, se os concertos de quarteto tivessem “uma influência significativa na educação musical de toda a cidade (HANSLICK, 1894, p. 210). Em 1849, ele

atacou “a doença da vida musical de Viena” que sustentava Mozart, Haydn e Beethoven como figuras de realizações musicais insuperáveis e se apega nostálgicamente às “boas e velhas coisas” (Ibidem, p. 48). Na mesma linha, ele se manifestou contra a repetição perene dos oratórios “Estações” e “Criações” de Haydn, que impede manter “o público da cidade musical mais ricamente dotada da Alemanha na corrente vital da época”<sup>77</sup>. Em todas essas passagens, o papel do crítico era moldar o gosto, promover a instrução do público e libertar o público vienense dos hábitos passivos e conservadores de escuta deixados por Vormärz. Já em 1855, Hanslick viu evidências de seu sucesso. Na recepção favorável do público à Sinfonia em Si Maior de Schumann, ele detectou “sinais de um aprofundamento bem-vindo do gosto musical em Viena”<sup>78</sup>. A crítica de música como educação pública parecia estar funcionando.

### 2.3.2 A CRÍTICA E O PROBLEMA DO CONSENSO

O papel de orientador público que Hanslick construiu para si na década de 1850 baseia-se na ideia de que o consenso público é um objetivo desejável e realista. Hanslick dedicou-se intensamente à manutenção desse modelo de crítica consensual. Mesmo que ele se visse perpetuamente envolvido em disputas polêmicas, ele nunca abraçou abertamente a polêmica como um modo legítimo de julgamento crítico. A crítica como ele a entendia não poderia começar com uma concepção de um corpo civil em contestação, ou seja, um público possuindo gostos múltiplos e igualmente válidos que disputam o domínio. Ele imaginou que o corpo civil (o público musical de Viena) possuía uma perspectiva unificada moldada por sua história comum em instituições e repertórios musicais. Cada ouvinte possuía um direito sagrado ao julgamento individual, mas dada a unidade histórica do público de

---

<sup>77</sup> Nas palavras de Hanslick: "Só posso expressar o desejo mais sincero e urgente de que aqueles homens que têm uma voz decisiva nas grandes questões de nossa vida musical logo cuidem de trazer o público da cidade da música da Alemanha ricamente dotada para a corrente viva do tempo..." (Ibidem, p. 214)

<sup>78</sup>“Nos círculos particulares amantes da música da residência, uma preferência, até mesmo um culto, já estava começando a se desenvolver por Schumann, como apenas Mendelssohn havia experimentado até agora. Em vista de tais sinais de um aprofundamento gratificante do gosto musical em Viena.” (HANSLICK, 1856, p. 101)



Viena, as diferenças de julgamento eram, em princípio, resolvidas por meio de reflexão crítica e discussão, cujo objetivo (realizado ou não) era alcançar o “julgamento correto” ou “justo”. O elemento utópico dessa filosofia é a crença do crítico em uma verdade unitária que, além do alcance de interesses especiais, detém o poder de promover a harmonia social. Esse modelo naturalmente esbarra em um obstáculo: como explicar aquelas ocasiões em que crítico e público parecem estar em desacordo e, apesar de todas as boas intenções, não conseguem chegar a um consenso? Essas questões vieram à tona nas ocasiões em que Hanslick se viu em desacordo com a opinião do público. Três exemplos demonstrarão como ele enfrentou a questão dos limites próprios da autoridade de um crítico.

A primeira ocasião foi a recepção pública da Sinfonia “Primavera” de Ferdinand Hiller em Mi menor, op. 67, em um concerto da *Gesellschaft der Musikfreunde* em 1866. Aparentemente, o público se comportou de maneira distraída e recebeu os movimentos externos com excepcional reserva. Não podemos ter certeza porque Hanslick considerou essa situação estranha, mas é possível que ele mesmo tenha sugerido a peça para o Phil harmônico. Como a resenha deixa claro, ele viu em Kapellmeister Hiller o sucessor de Mendelssohn e Schumann (com seu lema “primavera”, a sinfonia reivindicava a herança de Schumann). Nesse período de “repouso” para a sinfonia alemã, problema explicitamente referenciado na crítica, a composição de Hiller prometia um avanço para o gênero. Hanslick não fez nenhum pedido especial pela qualidade estética da sinfonia de Hiller; mas ele evidentemente gostou mais do que o público, e isso o levou a uma digressão incomum. Nesta digressão, Hanslick censura o público vienense por resistir à nova música. Por causa de sua constante exposição às melhores sinfonias do passado, especialmente as de Beethoven, escreve ele, o público vienense desenvolveu padrões impossivelmente altos para novas sinfonias, o que impedirá o surgimento de novas obras de compositores desencorajadores:

Como nas belas-lettras, existe na música, ao lado dos poetas brilhantes, outro grupo mais numeroso que poderíamos chamar de narradores agradáveis, como hábeis. São pessoas talentosas de menor dote natural, embora de boa educação, a quem o público ouvinte tem ainda menos motivos para tratar com condescendência do que o público leitor muito mais bem equipado. E, no entanto, este último é incomparavelmente mais tolerante e generoso. Hoje constatamos que, em matéria musical, o público e a crítica tornaram-se notavelmente rigorosos. O primeiro [isto é, o público ouvinte] tem todo o direito de seguir seus impulsos imediatos. Acredito que a crítica, no entanto, deve ter em mente duas coisas. Em primeiro lugar, é preciso cuidar para que não desestime sistematicamente a produção

artística. E segundo, que no domínio da música instrumental pura estamos falando exclusivamente da Alemanha. (HANSLICK, 1866, p. 430)

Contra sua política usual de total franqueza, então, Hanslick aqui encoraja o público a tratar novas sinfonias, especialmente aquelas produzidas por compositores alemães, com mais generosidade. Se o público vienense não se abraça a estilos mais novos, eles “simultaneamente roubariam ao público a possibilidade de ouvir coisas novas e roubariam ao artista o espaço para criar coisas novas”. (Ibidem) Hanslick parece ter sentido que era sua responsabilidade, como crítico, abrir a flexibilidade do julgamento do público e afastá-lo de seu apego fetichista ao modelo sinfônico de Beethoven. A ética do julgamento crítico “franco” aqui atingiu sua aporia: o público deve livremente fazer ouvir sua voz, mas não se tal “franqueza” for produto de um viés predeterminado, e não se tiver o potencial de inibir compositores. É papel do crítico determinar se a franqueza do público é honesta ou tendenciosa.

Um segundo caso problemático surgiu em torno da ópera *Der Trompeter von Säkkingen* de Netzler. Estreada em Leipzig em 1884, a ópera gozou de enorme popularidade em muitas cidades, mas deixou Hanslick singularmente impressionado, levando-o novamente a refletir sobre a preocupante lacuna entre crítica e público. Em sua resenha, Hanslick estava determinado a explicar a popularidade do trabalho sem validá-lo esteticamente. Ele admitiu imediatamente que não gostava da ópera e então começou a explicar sua popularidade como se resolvesse um enigma. Previsivelmente, ele atribuiu grande parte do sucesso da ópera ao libreto, cujo charme ingênuo e sentimentalismo de Kotzebue, ele argumentou, atingiram o público alemão em seu ponto ideal. Mas Hanslick também não descartou inteiramente a qualidade da música, pois relutava em contradizer o julgamento favorável do público sobre a música com condescendência elitista:

(...) deve haver algo de bom... aplausos sinceros e duradouros nas mais diversas cidades. Um grande efeito público sempre tem sua razão suficiente e aponta para alguma virtude real, mesmo que inventada com ingredientes ruins. Essa virtude em Netzler é o retorno à forma perceptível simples, à melodia cantada firme, à expressão natural e agradável. (HANSLICK, 1896, p. 70)

Aqui o público alemão saudável reconhece na ópera de Netzler aquelas virtudes – forma equilibrada, melodia e naturalidade – que estão no cerne da própria estética de Hanslick. Mas Hanslick não foi mais longe à validação do gosto do público. Em vez disso, ele expõe o que vê como a fraqueza estética básica do trompetista:

(...) sua falta de originalidade e inspiração. Para garantir ao leitor que ele estava julgando a obra de maneira racional e ponderada, Hanslick esboçou um retrato do crítico trabalhando duro: cada tema original, cada sinal de formação musical superior, cada traço dramático mais fino. Cena por cena, ato por ato, toquei e, quando cheguei ao final do coral, ainda não havia feito uma marca de lápis. . . toda a ópera é simplesmente o produto de uma rotina endurecida, sem individualidade artística. (Ibidem, p. 74)

Não há nada incomum ou surpreendente na severidade do julgamento de Hanslick. O que é mais significativo na crítica é a sua relutância em expressar sua crítica contra as inclinações positivas do público, com o qual deseja fortemente encontrar um consenso.

Um terceiro caso é a sua resenha da Terceira Sinfonia de Brahms (1883) estreada em Viena que mostra a autoconsciência de Hanslick sobre sua relação com o público. A revisão foi excepcional em muitos aspectos. Desde o início, Hanslick invocou um clichê crítico que raramente usava: a inadequação da linguagem para transmitir sensações musicais. Ele parece ter se sentido desajeitado ao derramar elogios generosos sobre uma peça cujas belezas ele não conseguia traduzir facilmente em palavras. Parte do problema era que os pontos mais delicados do ofício de Brahms não se adaptavam bem ao espaço estreito do gênero folhetim:

Como Brahms está repleto de surpresas, e como o que ele desenvolve a partir dos temas é muitas vezes mais significativo do que os próprios temas, um jornal de música – e só um jornal assim permitiria o luxo de exemplos musicais – teria que imprimir metade da partitura. para dar um sentido adequado do todo (Pleasants, 1950, p. 247).

Hanslick sugeriu assim que a dimensão esotérica da sinfonia de Brahms exigia um tipo de crítica mais especializada, menos orientada para as capacidades do leitor geral. Mas como os ouvintes estavam ouvindo a sinfonia pela primeira vez, sem ter acesso à partitura ainda inédita, estariam despreparados para entender uma

análise tão detalhada. Hanslick estava ansioso que os leitores pudessem ter dificuldade em acompanhar sua discussão ou compartilhar seu prazer. Ele duvidava que eles possuísem uma impressão forte o suficiente da peça para medir a perspectiva do crítico em relação à sua própria experiência.

No entanto, embora Hanslick pareça ter se sentido desconfortável com sua posição avançada em relação ao público da sinfonia de Brahms, ele escreveu conscientemente “à frente” do público, em vez de esperar até que outras apresentações se imprimissem no público. Talvez o tenha feito porque, convencido de que se tratava de uma sinfonia de rara importância, quis assinalar o nascimento de uma obra-prima com uma espécie de benção crítica. A resenha tem um tom incomumente comemorativo. A sinfonia de Brahms transformou o concerto em “um verdadeiro festival” e, por falta de palavras, o crítico “não pode fazer mais do que simplesmente expressar minha alegria pela nova sinfonia de Brahms”. Hanslick decidiu então — e isso era extremamente raro para ele — escrever uma resenha relativamente não técnica e exclusivamente positiva. De fato, o final da revisão se encaixa em um panegírico sem fôlego às realizações composicionais de Brahms nos seis anos anteriores. De forma reveladora, Hanslick cortou essa passagem quando preparou a resenha para publicação em forma de livro.<sup>79</sup>

Para acalmar sua consciência crítica perturbada, Hanslick defendeu sua crítica citando um nobre precedente histórico. Quando as sinfonias de Beethoven eram novas, argumentou ele, elas eram revisadas por críticos que entendiam sua importância melhor do que o público. (E. T. A. Hoffmann e Kanne podem ser os autores pretendidos aqui.) À medida que o público vienense internalizava as sinfonias de Beethoven por meio de apresentações repetidas, eles gradualmente se preparavam para entender a importante mensagem dos críticos: uma posição para abordar algo familiar, e poderia ter como certo em seu leitor algo que ele próprio ouvia e sentia por si mesmo — só então ganhamos uma verdadeira instrução através das belas críticas de Beethoven dos tempos modernos. O terceiro de Brahms... ainda não construiu tal ponte entre o público em geral e a

---

<sup>79</sup> A passagem retirada do folhetim, disponível apenas no número original do *Neue Freie Presse* de 5 de dezembro de 1883, diz: “Que quadro rico suas atividades nos últimos seis anos oferecem! Três grandes sinfonias, as duas aberturas, o concerto para violino, o segundo concerto para piano, o incomparável quinteto de cordas e o trio em dó maior, o rapso do piano morre, 'Nänie', 'Parzenlied', intercalado com uma florida coroa de canções - não o louro Johannes não pertence aos promotores da humanidade?” (grifo nosso)

crítica”(HANSLICK, 1923, p. 361). Por implicação, a ponte entre ouvinte e crítico seria construída com mais tempo e mais performances da sinfonia. O ponto importante aqui não é que a afinidade de Hanslick por Brahms tenha produzido um viés inconsciente, mas que ele estava preocupado com o desalinhamento entre sua própria percepção da sinfonia e a de seus leitores - uma lacuna que ele parece ter sido incapaz de preencher o gênero folhetim. Idealmente, o crítico e o público chegariam a um campo de jogo nivelado por meio de um “rebaixamento” da voz do crítico. O consolo de Hanslick foi que ele, como os primeiros defensores de Beethoven, pôde assumir o papel de profeta e anunciar a eventual incorporação da nova sinfonia de Brahms ao repertório de concertos de Viena. Em um lapso necessário, mas momentâneo, ele adotou a atitude do crítico de elite e fez proselitismo para a sinfonia da mesma maneira que seus antagonistas haviam feito em apoio a Wagner e Liszt.

Nesses três casos, Hanslick projetou uma sensação de constrangimento ou de defesa que demonstra seu desejo de moderar sua autoridade e abri-la a um desafio racional. Em todos os casos, no entanto, esse impulso para o consenso com o público entrou em conflito com um forte senso de correção de seu próprio julgamento, que, por razões que ele não conseguia compreender, o público não compartilhava. Essa tensão insolúvel está no cerne da instituição crítica do Iluminismo: o crítico deve identificar-se com a perspectiva do leigo educado e, ao mesmo tempo, ocupar uma posição superior à do leigo. Como observou Terry Eagleton (2006, p. 49), a postura do crítico profissional “está contraditoriamente localizada entre o autoritarismo do sábio e o consensualismo dos periódicos do século XVIII” (EAGLETON, 2006, p. 49). Hanslick considerava o crítico mais um *raisonneur*, mas na prática ele preservou traços de modelos elitistas e iluministas.

### 2.3.3. O DEFENSOR DO OUVINTE

A fim de garantir que o público vienense possa exercer o seu julgamento livre e aberto, Hanslick protegeu zelosamente a liberdade do ouvinte individual da influência externa e de qualquer coisa que pudesse impedir o funcionamento de sua racionalidade. Ao lado sua preocupação ostensiva com questões puramente

estéticas, ele se concentrou na comunicação eficaz entre compositores, intérpretes e ouvintes, que o crítico poderia apoiar insistindo que o canal comunicativo fosse mantido aberto e claro. De fato, alguns dos pontos de vista críticos mais rígidos e “sistemáticos” de Hanslick não diziam respeito à Nova Escola Alemã ou à estética do sentimento, mas à posição da música na esfera pública, à importância da reciprocidade entre compositores e público e à necessidade de intelectuais como críticos e historiadores deixarem os ouvintes sozinhos em seus julgamentos estéticos. O papel do crítico na esfera pública burguesa não se limitava, portanto, à orientação pública. Ele também estava lá para vigiar a discussão pública e garantir que todos os participantes jogassem o jogo de forma justa.

De acordo com Markus Gärtner (2006, p. 457) Hanslick sempre responsabilizou os compositores pela comunicação claramente com o público (GÄRTNER, 2006, p.457). Em sua opinião, o compositor que pediu ao ouvinte para correlacionar a música sonora com um programa impresso ou um conceito filosófico, e, além disso, esperava que o julgamento do ouvinte fosse o resultado de tal correlação bem-sucedida, estava pedindo demais. Esses compositores atrapalhavam o julgamento do ouvinte e deviam ao público uma experiência na qual o julgamento racional pudesse ser exercido sem tal interferência. Hanslick defendeu o padrão de clareza e eficácia comunicativa com tanta firmeza que nem mesmo seus compositores favoritos – Beethoven, Schumann e Brahms – escaparam totalmente da censura. Em sua resenha da Primeira Sinfonia de Brahms, ele escreveu que se “o ouvinte... perde em toda a espantosa arte contrapontística o efeito de ignição imediato, não é totalmente sem justiça. A nova sinfonia é tão séria e complexa, tão completamente despreocupada com os efeitos comuns, que dificilmente se presta a uma compreensão rápida” (HANSLICK, 1923, p. 168). Na crítica, Hanslick vinculou a relativa dificuldade da música de Brahms (não apenas na Primeira Sinfonia, mas também em seus quartetos de cordas) com o estilo tardio de Beethoven: perigo; sua interioridade muitas vezes descia para o excêntrico e meditativo. “A bela clareza, charme melódico e nobre popularidade de seu primeiro e segundo períodos parecem ter desaparecido” (Ibidem, p. 168). Hanslick estava convencido de que, com repetidas audições, as dificuldades do público em compreender Brahms desapareceriam. Mas essa não era a situação ideal: colocava sobre o ouvinte o ônus de desvendar a lógica da música, fazendo algo semelhante aos críticos da Nova Alemanha que sobrecarregavam os ouvintes com exegeses

filosóficas e programas ofuscantes. Três anos depois, ele revisitou esse tema em sua resenha da Sonata para violino em sol maior de Brahms, op. 78: “o fluxo do sentimento é travado por aquela maneira característica, superior e reflexiva que conhecemos de obras semelhantes de Brahms”; a música dá ao ouvinte “sementes ricas que não querem desvendar toda a sua beleza independente”(Ibidem, p. 267). Até mesmo o pianismo de Brahms sofria de uma inadequação da projeção comunicativa: “O caráter íntimo e bastante voltado para dentro de Brahms evita qualquer coisa que possa cheirar a mero efeito externo ou virtuosismo, e pode facilmente ir longe demais nessa falta de pompa” (Ibidem, p. 107). Essas críticas a Brahms mostram que Hanslick era profundamente cauteloso com a interioridade excessiva, embora seus escritos musicais consistentemente valorizem o “interior” sobre o “exterior”. A interioridade só poderia ser apreciada se não inibisse a comunicação.

Como regra, Hanslick descobriu que o princípio da comunicação da clareza comunicativa era violado na música que trabalhava fortemente sobre um único motivo, como se estivesse “preso” em um pensamento, e na música que sustentava um tom de expressividade tensa sem pausa ou alívio. Essa música corria o risco de prender o ouvinte em uma gaiola psicológica, inibindo a distância perceptiva e o relaxamento afetivo. Para invalidar esse tipo de música, Hanslick recorreu frequentemente a metáforas de doença como “doente” e “patológico”. Já em *Do Belo Musical*, ele havia descrito como “patológica” qualquer escuta que estivesse enraizada na estimulação fisiológica bruta, tornando o ouvinte inteiramente passivo (HANSLICK, 1986, p. 58). Em suas críticas, ele sempre ligou o “patológico” a qualidades musicais estéticas específicas, bem como à resposta física. Na resenha de *Tristão e Isolda*, por exemplo, ele citou a melodia da trompa inglesa do pastor no ato III como um exemplo de fraseado motivico repetitivo que não dá descanso ao ouvinte: colocando, produzindo uma super estimulação doente por muito tempo (HANSLICK, 1897, p. 27). Significativamente, ele vinculou essa música obsessiva à falta de liberdade moral: “O núcleo doente do drama... é a completa falta de livre arbítrio dos personagens principais, que são governados por uma força química... Eles são vítimas involuntárias de um processo patológico puramente externo, livre de toda responsabilidade moral” (Ibidem, p. 15).

Embora obviamente muito distante da ópera *Tristão e Isolda*, as primeiras obras para piano de Schumann, na opinião de Hanslick, também falharam no teste de comunicação lúcida. Hanslick teve dificuldade em aceitar o que considerava sua excentricidade e densidade contrapontística sobrecarregada, produtos de um período inicial de *Sturm und Drang* (GILLESPIE, 1994, 303). O *Dauidsbündlertänze* traiu “fantasia excêntrica” e um “sentimento bom, nervoso e voluntarioso beirando a teimosia” (HANSLICK, 1873, p.93). Na Sonata para Piano em Fá Sustenido Menor, a apaixonada seção de abertura carrega um afeto em que “o elemento patético escorrega para o patológico” (HANSLICK, 1872, p.67). Hanslick temia que o contágio se espalhasse entre os compositores que ele considerava “jovens schumannianos”: “Muitas vezes acontece que nenhuma melodia saudável lhes ocorre, ou eles a puxam e manipulam por tempo suficiente para dar-lhe uma fisionomia” (HANSLICK, 1870, p. 8). Brahms, o “jovem schumanniano” mais profundamente investido, apareceu em seus primeiros trabalhos para replicar as fraquezas de seu mestre: mundo externo, e uma escuta interna que beira o voluntarioso (HANSLICK, 1862, p. 287). Um modelo corretivo para tais tendências obscuras foi encontrado nas aberturas programáticas de Beethoven, nas quais as ideias, “apesar da caracterização dramática mais sugestiva, ainda assim fluem em uma corrente musical geralmente compreensível, unificada e ininterrupta” (HANSLICK, 1880, p. 284). Claramente, Hanslick estava preocupado não apenas com a influência do público jovem, mas também com sua influência sobre os compositores inexperientes da linha Beethoven-Schumann que estavam se tornando túrgidos ou introspectivos. Por outro lado, ele foi capaz de elogiar os poemas sinfônicos de Liszt por seu charme melódico, o que ajudou a torná-los “compreensíveis” (HANSLICK, 1872, p. 45). O princípio da comunicação eficaz transcendia as linhas partidárias.

Hanslick também procurou defender os ouvintes da invasão de um novo tipo de críticos e historiadores que queriam cada vez mais ditar como a música deveria ser ouvida e compreendida. Seu ponto de vista sobre a necessidade de conhecimento histórico para a percepção “correta” da música foi mais positivo nos primeiros anos do que depois. Revisando a estreia em Viena da *Paixão de São Mateus* de Bach em 1862, ele escreveu: “Além de alguma percepção técnica, a avaliação desta obra também exige compreensão histórica. Somente através de sua transmissão pode-se compreender o significado do todo e apreciá-lo sem a distração



de detalhes incomuns. De fato, essa compreensão histórica, a melhor aquisição de nosso tempo, parece penetrar no público com mais firmeza a cada ano, mesmo nas coisas musicais” (HANSLICK, 1862, p. 275). O tipo de compreensão histórica que Hanslick descreveu aqui era aceitável, pois não foi adquirido de livros ou panfletos, mas surgiu da audição cada vez mais freqüente de obras mais antigas na sala de concertos, o que permitiu que as normas de estilos ultrapassados fossem familiar e genuinamente “propriedade” do público ouvinte.

Hanslick só se tornou um oponente da escuta historicamente mediada mais tarde, por volta de 1870, quando uma classe de críticos e historiadores começou a encorajar o público a se envolver com a música antiga por meio da leitura histórica e da escuta historicamente associativa. Para Hanslick, o encontro não mediado entre ouvinte e obra musical sempre precisou ter precedência sobre tal mediação. Ele argumentou que a crescente popularidade da história da música filológica, praticada por Friedrich Chrysander, Robert Hirschfeld e August Wilhelm Ambros, representava uma ameaça à independência dos ouvintes (KARNES, 2008, p. 891). Hanslick criticou assim o espírito antiquário de performances de obras antigas se essas obras não tivessem ressonância moderna. Revendo a performance de uma serenata do jovem Mozart recentemente desenterrada, ele escreveu:

Apesar de todo o nosso espanto com o fabuloso desenvolvimento inicial de seu talento, não sentimos necessidade de voltar aos primórdios perdidos de Mozart aos quinze anos; são assunto para o historiador da música, não do público-concerto. Qualquer sinfonia de Mozart seria mais bem-vinda do que esses sons de uma pálida sociabilidade com a qual já não temos uma ligação íntima. (HANSLICK, 1881, p. 295)

Hanslick voltou muitas vezes ao descompasso entre a música agradavelmente fluida de Mozart e a orientação estética do público moderno. Um programa inteiro de quartetos de Mozart, por exemplo, não cabia na sala de concertos moderna: “nossas necessidades musicais, acostumadas a Beethoven, exigem uma energia mais poderosa, um elemento mais animado da vida moderna... Essas imagens-tom íntimas, para as quais nenhuma sala é pequena o suficiente, precisam muito menos ser executadas em um local como o grande salão do Musikverein (HANSLICK, 1871, p. 349).

A crítica de Hanslick ao historicismo de adoração foi ainda mais forte nos casos de Bach e Handel. Ele não invalidou suas obras em seus próprios termos,

mas privilegiou os valores e prerrogativas do contexto do concerto moderno - a esfera pública musical - acima de todos os outros critérios, incluindo a audição historicamente informada. Um debate público com A. W. Ambros dizia respeito justamente a essa questão. Hanslick vinha criticando os aspectos do repertório barroco que ele sentia testar a paciência do público: repetição em larga escala, elaboração excessiva e configuração de texto “não natural” (HANSLICK, 1897, p. 338). Ambros, por sua vez, acusou Hanslick de arruinar a abertura do público aos clássicos.<sup>80</sup> A resposta de Hanslick veio em uma resenha de um concerto de Athalia de Handel:

A afirmação [do crítico] é sempre apenas a afirmação de um indivíduo, mas ele é responsável pelo público por sua sinceridade... O aspecto preocupante da maioria dos historiadores e críticos de música não é a falta de piedade, mas o excesso de piedade. (HANSLICK, 1870, p. 14)

O historicismo, então, ameaçou o julgamento independente quando foi injetado artificialmente no domínio da performance de concertos públicos. Hanslick revisitou essa retórica da religião falsa em várias ocasiões: “Parece-me uma piedade falsa e perigosa – infelizmente muito difundida – sempre para desculpar ou silenciar quão desagradavelmente, um Bach miseravelmente escreveu para a voz” (HANSLICK, 1879, p. 255). Aqui ele comparou o historicismo não apenas ao fetichismo, mas também, de forma mais sombria, ao “silenciamento” intimista dos censores públicos.

Hanslick também destacou a idolatria doentia como um problema no círculo dos “músicos jovens”. Ele detestava o tom idólatra de escritores como Franz Brendel, Hans von Wolzogen e Richard Pohl e teve o cuidado de distinguir o seu trabalho publicado do real realizações composicionais de Liszt e Wagner. Sua resenha da Sonata em si menor de Liszt, por exemplo, rapidamente se desvia para uma discussão sobre a atitude bajuladora de sua biógrafa Lina Ramann: agora em gros” (HANSLICK, 1881, p. 319). Hanslick nunca perdeu a oportunidade de apontar que o carisma irresistível de Liszt nas salas de concerto garantia o sucesso de suas composições, independentemente de sua qualidade inata – o exemplo máximo de julgamento objetivo caindo no esquecimento da persuasão carismática. Ele ficou

---

<sup>80</sup>Ambros pode ter pensado em Hanslick quando expressou preocupação de que a crítica musical estivesse se transformando em “uma deusa assustadora com uma ruga ameaçadora na testa, como um sinal de menos, o sinal de negação” (NAEGELE, 1954, p. 21).

ainda mais perturbado com o Wagnercult e elogiou Hans von Bülow por manter uma imparcialidade razoável:

É para seu crédito que o entusiasmo por Wagner, de quem ele é o apóstolo mais significativo, não o tornou cego ou injusto com as qualidades de outros compositores... [ele] se diferencia a esse respeito dos fanáticos agressivos de Bayreuth.” Ao elogiar e interpretar as composições de Brahms e Rubinstein, “Bülow preservou total liberdade de gosto e de reconhecimento” e se destacou da “extrema esquerda do wagnerismo”. (Ibidem, p, 311)

É notável que neste comentário de 1881 Hanslick associasse os fanáticos e justos wagneritas com a “extrema esquerda”, pois foi nessa época que o socialismo político começou a enfraquecer a unidade do movimento liberal.

### 3. CAPÍTULO III

#### *VIENNA'S GOLDEN YEARS OF MUSIC: AS ANÁLISES DAS CRÍTICAS*

O conteúdo apresentado nos capítulos anteriores visou contextualizar a história geral da crítica musical na Europa desde a sua fase inicial com a circulação dos primeiros jornais e periódicos até o progresso da imprensa. Assim também, podemos acompanhar sobre a vida de Hanslick, a sua atuação significativa no cenário musical como crítico, e através de suas declarações podemos compreender sobre o propósito e a prática da crítica, onde em seus argumentos afirmava que ele via a crítica musical como um meio com um grande potencial para efetuar mudanças políticas e sociais, e não somente como uma aplicação prática de princípios estéticos.

Neste capítulo III, apresenta-se a realização das análises histórica-musicológicas das críticas de Hanslick publicadas entre 1850 e 1900 encontradas no livro *Vienna's Golden Years of Music (1950)* traduzido e editado pelo crítico musical americano Henry. Essas análises procuraram expor os principais temas abordados por Hanslick desde a técnica de execução de um instrumentista até noções estéticas. Embora seja simplesmente uma seleção de críticas, o leitor perspicaz encontrará, acredito, elementos de um drama único na história da música.

É característico do drama de Hanslick que mesmo os historiadores musicais contemporâneos estejam inclinados a dirigir as simpatias de seus leitores a Wagner e não a Hanslick. Acredito que, isso pode ser atribuído em parte ao hábito. O crítico raramente é o favorito popular em um compromisso com um artista de qualidades atraentes, muito menos um gênio. Mas é mais fundamentalmente atribuível à ignorância, particularmente no que diz respeito aos historiadores e críticos da língua inglesa, poucos dos quais tiveram a oportunidade de conhecer Hanslick tão bem quanto conhecem Wagner. Como bem sabemos, durante a maior parte de sua carreira, a batalha de Hanslick foi defensiva principalmente com Richard Wagner. Wagner era um ídolo popular, e Hanslick sabia que sua causa era sem esperança, que o julgamento de seu próprio tempo estava contra ele, e que a posteridade imediata dificilmente o reverteria. Mas ele lutou até o fim, forte nas suas

convicções e no seu sentido de obrigação moral de servir o que considerava os melhores interesses da arte a que dedicara a sua vida. Como mencionado, Hanslick raramente se referia a esse aspecto de sua carreira, e quando o fazia geralmente como um pedido de desculpas por declarações que mais tarde ele sentiu que poderiam ter sido tendenciosas por amargura pessoal e um senso de experiência pessoal - uma experiência comum aos defensores de causas não populares.

Em relação ao conteúdo, essas críticas estão relacionadas à performance de instrumentistas mundialmente famosos, concertos de orquestra, compositores, e obras grandiosas consideradas partes do cânone musical. Eles são interessantes não apenas pela luz que lançam sobre Hanslick como crítico, mas também pela luz que Hanslick lança sobre eles. Deve ser lembrado que na maioria dos casos ele estava revendo as primeiras performances, ou pelo menos performances que ocorreram antes que as peças em questão fossem investidas da santidade que eles desfrutam hoje.

Para organização dessas críticas, dividi em sete gêneros além de apresentar por ordem de publicação, sendo que: 1) Violinistas - Vieuxtemps (1854), Ole Bull (1858) e Joseph Joachim (1861); 2) Pianistas - Clara Schumann (1856), Brahms (1862), Carl Tausig (1862), Franz Liszt (1874), Raphael Joseffy (1874), Hans Von Bulow (1881), Anton Rubinstein (1884) e Moriz Rosenthal (1884); 3) Cantora - Adelina Patti (1879); 4) Compositor- Johann Strauss (1899); 5) Peças orquestrais - Liszt: Os poemas sinfônicos (1857), Beethoven: Missa Solemnis (1861), Schubert: Sinfonia nº 8- Inacabada (1865), Brahms: Sinfonia nº 1 (1876), Brahms: Sinfonia nº 2 (1878), Brahms: Sinfonia nº 3 (1883) e Brahms: Sinfonia nº 4 (1886); 6) Concertos – Concerto de Richard Wagner (1872) e A orquestra da corte de Meiningen (1884); 7) Óperas - Tannhauser (1846), Die Meistersinger (1874), Parsifal (1882) e Verdi: Otello (1887).

Várias críticas nesta seleção não estão necessariamente relacionadas com os conflitos ideológicos que dominaram a carreira de Hanslick como crítico profissional. Eles foram incluídos por várias razões. Ao selecionar, Pleasants procurou não só apresentar críticas negativas realizadas por Hanslick, mas também, optou por mostrar Hanslick habilidoso no ato de elogiar. Ao avaliar um crítico, é

importante conhecer seus gostos e desgostos; é, aliás, um axioma da crítica que é mais difícil elogiar do que condenar.

### 3.1 VIOLINISTAS

Vieuxtemps (1854)

*“Assim como na vida de um indivíduo uma única experiência esclarecedora pode ter o efeito de trazer alegria e calor a períodos inteiros de rotina diária, também na vida artística consideramos rico um período em que uma única personalidade imponente alivia a monotonia da mediocridade. Ele se destaca como uma bandeira de vitória plantada em uma pilha de pedras”*

(HANSLICK, 1854)

O violinista Henry Vieuxtemps (1820- 1881) tornou-se o campeão significativo juntamente a Joseph Joachim do Concerto para Violino de Beethoven. Após sua aclamada apresentação da obra em Viena na adolescência em 1834, aparentemente a mando de Karl Holz e com apenas duas semanas de preparação (Moser, 1898, p. 214), um crítico afirmou que Vieuxtemps nunca daria uma interpretação mais precisa e inteligível, limpa, perfeita, animada e de expressivo desempenho da obra em toda a sua vida, enquanto o maestro Eduard von Lannyoy, diretor do Conservatório de Viena, elogiou sua ‘maneira original, inovadora e ainda assim clássica’ de interpretação, glorioso trabalho em Frankfurt (1843) e em Viena (1854), levando Eduard Hanslick a escrever:

Ouvir Vieuxtemps é um dos maiores e mais inqualificáveis prazeres que a música tem a oferecer. Sua forma de tocar é tão tecnicamente infalível e magistral quanto musicalmente nobre inspirada e convincente. Considero-o o primeiro entre os violinistas contemporâneos. Alguns podem contratar com Joachim... mas para quem não ouviu Joachim, é difícil imaginar a existência de um jogador maior do que Vieuxtemps. (Hanslick, 1854, p. 37)

Após sete anos, Hanslick novamente ouviu Joachim tocar o concerto e comparou as performances dos dois violinistas como nessa breve passagem:

No final do primeiro movimento deve ter ficado claro para todos que este não era apenas um virtuoso surpreendente, uma personalidade eminente e marcante. Joachim, com toda a sua bravura, está tão completamente perdido no ideal musical, que quase se pode descrevê-lo como tendo passado do mais brilhante virtuosismo à musicalidade perfeita. Sua execução é grande, nobre e livre... O Concerto de Beethoven, especialmente a execução livre e profundamente emocional do adágio (que quase soou como uma improvisação), provou ser a mais decidida independência da interpretação. Sob o arco de Vieuxtemps, o concerto soou mais brilhante e vivo. A interpretação de Joachim foi mais profunda e superou, com força verdadeiramente ética, o efeito que Vieuxtemps obteve em razão de seu temperamento. (Ibidem, p. 77)

Henry Vieuxtemps escreveu sete concertos para violino, o quinto dos quais compôs na Alemanha para um concurso a pedido de seu amigo Hubert Léonard, professor do Conservatório de Bruxelas. A obra é contínua e pode ser considerada como uma peça de um movimento em três seções ou uma peça de três movimentos tocada sem pausa. Hanslick descreveu os concertos de Vieuxtemps como “imaginativos, graciosos, bem feitos e elaborados com grande conhecimento técnico... ele pode ser considerado o melhor compositor entre os violinistas contemporâneos e o melhor violinista entre os compositores contemporâneos” (Ibidem, p. 38).

Apesar de ter elogiado a facilidade do violinista belga, Hanslick termina sua crítica afirmando que Vieuxtemps dependia demais da execução técnica e que, embora suas composições fossem encantadoras, eram pouco inventivas e artificiais (Ibidem.) De acordo com Hanslick, Vieuxtemps estava “profundamente enraizado no romantismo francês para negar os encantos duvidosos” para alcançar algo próximo a uma séria “solidariedade alemã” (Ibidem.).

**FIGURA 4 – Henry Vieuxtemps**



Figura 4: Sobre o violinista e compositor Henry Vieuxtemps, Hanslick escreveu: “Ouvi-lo é um dos maiores e mais inqualificáveis prazeres que a música tem a oferecer”. Ele estava quase igualmente entusiasmado com as composições de Vieuxtemps.

Fonte: Biblioteca Nacional de Vienna

### Ole Bull (1858)

Embora aclamado por muitos como um dos violinistas mais renomados da época e denominado por Robert Schumann como ‘Paganini do norte’<sup>81</sup>, Ole Bull não ficou imune às controvérsias. No final de abril de 1858 após ter deixado Christiania – distrito verde de Copenhagen – e Carlsbad, Bull segue seu caminho rumo a Budapeste onde concedeu quatro concertos em maio seguido de um em Viena. Presente em seu concerto, Hanslick retrata Bull de forma áspera como uma crítica

---

<sup>81</sup> De acordo com Robert Schumann, ele estava no mesmo nível de Niccolò Paganini pela velocidade e clareza de seu toque. Schumann escreveu à sua noiva Clara sobre o segundo concerto de Ole Bull em Praga no dia 7 de abril de 1839: “[...] Ole Bull deu um segundo concerto muito brilhante. Acho que você ainda não ouviu. Ele é um dos primeiros e ainda é um estudante. Você entende isso? Na mais tremenda habilidade e pureza ele é igual a Paganini e muito acima de Lipinsky; Mayseder é uma criança ao lado dele e ainda um ser humano mais perfeito... (Leipzig 1886, p. 300)



que lembra notavelmente o de Henry Theophilus Finck<sup>82</sup> vinte anos antes. Inicialmente em sua crítica, Hanslick lembrou ter ouvido Bull tocar em 1840:

"O pálido jovem nórdico que tinha apenas que pegar o violino nas mãos para excitar a mais vívida simpatia popular"... para dizer que "tendo vivido muitos anos como agricultor nos Estados Unidos, ele agora reaparece de repente na Europa..." (HANSLICK, 1858, p. 65)

Apesar de demonstrar rispidez, Hanslick escreve com admiração a sua execução técnica de seus harmônicos e seus duplos:

"ambos executados com brilhante segurança e pureza... ainda mais brilhante são os seus staccatos, que ele reproduz de forma insuperável, tanto para cima como para baixo... seu tom tem uma bela suavidade" (Ibidem, p. 67)

Concomitantemente, Hanslick falava de Bull como um:

"dado a um virtuosismo unilateral, a uma combinação de soberana bravura e maneiras bizarras, que poderiam ser chamadas de 'Paganínicas'. Entusiasmo por esse tipo de coisa, que deixa corações e mentes intocados e que excita apenas surpresa diminuiu surpreendentemente durante os últimos vinte anos. O acúmulo de dificuldades técnicas e sua maestria sempre tão brilhante só podem dar prazer como um meio para fins mais espirituais, um modo transitório para um efeito mais nobre. (Ibidem)

Nessa passagem, Hanslick expressa a desafeição do público a Bull. Neste período, o público em geral começou a ficar entediado com o virtuosismo. A técnica instrumental, particularmente a do violino e do piano, havia feito grandes progressos entre 1820 e 1840. Mas, em 1850 era amplamente sentido que pouco mais progresso poderia ser efetuado nessa direção, e que o que antigamente surpreendera, agora parecia árido. Isso nunca foi expresso com mais eficácia do que nessa revisão realizada de Hanslick sobre o retorno de Bull a Viena em 1858.

Como compositor Bull foi considerado como irrelevante:

---

<sup>82</sup>Henry Theophilus Finck (1854 - 1926) foi um crítico de música e autor americano. Entre os críticos mais prolíficos e influentes de sua época, ele foi o principal crítico de música clássica do *New York Evening Post* e do *The Nation* de 1881 a 1924. Finck é considerado parte da '*Old Guard*', um grupo de importantes críticos de música baseados em Nova York que primeiro estabeleceu uma escola de crítica exclusivamente americana.

Exigimos de um virtuoso, ele mesmo insignificante como compositor, que ele coloque suas habilidades técnicas a serviço da música superior. Agora, como fazia 20 anos atrás, Ole Bull toca apenas suas próprias composições. São, se não estamos muito enganados, as mesmas peças. "(Ibidem, p. 66)

Tanto as obras de Ernst e Paganini quanto às de Bull, estavam se tornando paulatinamente impopular entre os músicos alemães. Liszt apontou que a repetição interminável de Ernst das mesmas peças foi parcialmente culpada. A oposição aos virtuosos das turnês sempre foi mais forte na Alemanha. Uma razão para isso foi que, durante as primeiras sete décadas do século, a Alemanha consistia em dezenas de pequenos estados e tribunais, todos com igrejas, teatros e 'Kapellmeisters' residentes. Esses homens - muitas vezes músicos versáteis e altamente treinados - se ressentiam da excitação causada por virtuosos visitantes, e estavam prontos para apontar seu repertório limitado e, sob o brilho, suas técnicas de composição primitivas (HOOPE, 2018, p. 200). Como Paris era vista como o grande centro internacional do virtuosismo, a suspeita de virtuosismos itinerantes também era frequentemente alimentada por motivos patrióticos. A opinião dos alemães foi se tornando cada vez mais influente, pois, durante o século XIX o poder político e militar se afastou de Paris e Viena para a Alemanha, e a influência musical mudou com eles. Conseqüentemente, a oposição aos virtuosos, que antes era uma questão predominantemente provinciana, agora foi absorvida pela corrente principal da música. A hostilidade aumentou depois de 1848. A música operística italiana e certas categorias de música operística francesa começaram a sair de tendência, em grande parte, porque era vista como a música das classes aristocráticas repressivas (Ibidem). Isso, por sua vez, significou que muito da música virtuosa escrita por Paganini, Bull e Ernst que foi construída sobre temas operísticos, começou a perder a força também. Seu lugar seria ocupado pela música nacional - polonesa, alemã, tcheca, húngara - que expressava o desejo popular de liberdade e unidade.

Hanslick não estava sozinho nessa visão. O compositor norueguês contemporâneo Kjerulf também criticou a ausência de música séria nos programas de Bull. Enquanto falava dele tocando o Adágio em Mi bemol maior de Paganini (D maior) Concerto 'como um deus', ele pensava que como compositor ele estava 'navegando sem bússola e tateando na penumbra'. Certamente ele não estava muito errado quando se referiu às composições de Bull como "obras pot-pourri" (LAYTON, 2018, p. 32).

Em sua obra composta em 1835 em Roma e Nápoles, Polacca Guerriera, Hanslick critica dois aspectos “a musa de Ole Bull é consistente apenas em duas coisas: inconsistência de construção musical e preponderância de bravura” (Ibidem). Hanslick analisou a Polacca Guerriera deste ponto de vista, dizendo que os concertos de Bull são igualmente fantasias sem forma, entregando-se em parte a adágios amplamente expansivos, em parte a bravura antiquada. A escrita orquestral de Bull teria certamente sido mais rica se ele tivesse o privilégio de alguma formação em composição.

**FIGURA 5 – O violinista Ole Bull**



Figura 5: Ole Bull, um dos grandes ídolos da época que tocava apenas composições próprias. As composições, relata Hanslick, são inferiores, enquanto a execução “excita apenas surpresa”  
Fonte: Biblioteca Nacional de Viena

Joseph Joachim (1861)

*“O acontecimento mais importante das últimas semanas foi o aparecimento de Joseph Joachim.”*

*(HANSLICK, 1861)*

Assim inicia a sua crítica a Joseph Joachim. Após ter tocado em sua terra natal, Viena, há muitos anos atrás quando ainda era uma criança provida de talentos, finalmente em 1861, Joachim faz seu primeiro retorno a sua ‘casa’<sup>83</sup> para uma pequena turnê, que foi incluso seis concertos com um repertório multifário e desafiador como: o Concerto para violino de Beethoven, os Romances pouco conhecidos, sua versão da Sonata Devil's Trill em Sol menor para violino de Tartini (conhecida como Sonata da Trilha do Diabo), Fantasia de Schumann, Op. 131, e obras de Bach e Spohr.

Escrevendo sobre a primeira aparição adulta como um “homem prodígio estranho”<sup>84</sup>, Hanslick elogiou sua grandeza modesta e sem adornos, ao mesmo tempo em que sugeria que a execução de outros poderia agradar mais ao coração do que a inflexível seriedade romana de Joachim.

No concerto de Beethoven, Hanslick ouvira Joachim tocar e fizera algumas comparações com Vieuxtemps:

“Este concerto soava mais brilhante, mais animado quando Vieuxtemps o tocava; Joachim a buscou mais profundamente e a superou, por uma força verdadeiramente ética.” (HANSLICK, 1861, p. 77)

Vieuxtemps, como violinista belga, deve ter tocado o Concerto de Beethoven mais brilhantemente do que Joachim, pois seu estilo como o de Pablo de Sarasate, Henryk Wieniawski ou Charles Beriot pertencia a uma escola que dava

<sup>83</sup>Durante esta visita a Viena, Joachim (1831-1907) deu cinco concertos no Musikvereinsaal e um sexto no grande Redoutensaal. Nascido em Kittsee, perto de Bratislava, ingressou no Conservatório de Viena (1838) como aluno de Joseph Boehm. Mudou-se para Leipzig em 1843 e não retornou a Viena até 1861, quando deu os concertos aqui discutidos.

<sup>84</sup> Na crítica de 1861, Hanslick descreve Joseph Joachim como um “homem prodígio estranho”. Como o local da escola de Joachim, se não sua terra natal, Viena tinha motivos para reclamar de sua negligência por suas turnês.

importância primordial ao virtuosismo; mas como Hanslick disse de Joachim, sua performance era mais musical porque ele era um verdadeiro servo da música e não da performance virtuosa. Joachim fez uma apresentação do Concerto de Beethoven em maio de 1853 sob a batuta de Schumann, e Clara Schumann escreveu em seu diário:

Joachim foi a coroa da noite... Ele tocou com tanta poesia, tanta perfeição, com tanta alma em cada nota realmente ideal. Eu nunca ouvi violino tocando assim. Nunca antes recebi uma impressão tão inesquecível de um virtuoso. (Schwarz, 1984, p.265)

Joachim também defendeu as obras de Brahms para violino. O Concerto para Violino foi dedicado a ele e, de fato, ele e Brahms compartilharam uma amizade ao longo da vida. Por sua vez, Joachim também dedicou a Brahms seu Concerto para Violino e Orquestra ré menor op. 11 chamado 'Concerto Húngaro'. A revisão de Hanslick do Concerto foi mais cautelosa, descrevendo-o como muito expansivo, complicado e marcante em seu virtuosismo para ser avaliado em uma primeira audiência.

Do Concerto em estilo húngaro de Joachim pode-se tirar conclusões sobre a extensão e a natureza de seu dom criativo apenas com a devida cautela. É muito expansivo e complicado e, pelo papel desempenhado pelo elemento de virtuosismo, muito marcante para ser avaliado em uma única audiência. De qualquer forma, comandava e ocupava ao máximo os interesses dos ouvintes. Seu significado parece estar mais na energia com que o humor é controlado, e na maneira imaginativa pela qual essa energia é variada, do que em uma verdadeira riqueza de invenção melódica. (HANSLICK, 1861, p. 76)

Posteriormente em 1889 quando Joachim e o violoncelista Robert Hausmann tocaram o Concerto Duplo, Eduard Hanslick escreveu:

O ano de 1889 trouxe-nos uma nova composição orquestral de Brahms, o concerto para violino e violoncelo, op.102. Joseph Joachim, o mestre violinista, e o jovem e pouco menos distinto virtuoso do violoncelo Robert Hausmann fizeram a viagem de Berlim expressamente para a execução desta peça, e eles tocaram com a maestria soberana e cultivo perfeito que estamos acostumados a admirar neles. Tanto a composição quanto sua execução foi recebida com aclamação extraordinária. (Frisch, 1990, p.148)

O que mais surpreendeu Hanslick foi a interpretação de Joachim na Sonata 'Devil's Trill' de Tartini por sua exímia técnica:

O mais surpreendente, porém, foi sua interpretação da Sonata 'Devil's Trill' de Tartini. Os violinistas concordarão que isso representou uma técnica colossal e, ao mesmo tempo, classicamente articulada até então inédita. Ele não apenas apresentou a bravura mais difícil com facilidade segura; ele ainda conseguiu distribuir em inúmeros toques significativos ao longo deste tumulto estrondoso de som, para lançar luz aqui e ali que deu a toda a composição um caráter novo e expressivo. (HANSLICK, 1861, p. 76)

Joachim foi capaz de realizar tais interpretações com precisão, em parte por causa de seu domínio técnico do violino, além de seu zelo pela interpretação sólida. Em 1867 durante uma turnê de Joachim em Viena, Hanslick permaneceu com seu pensamento sobre o violinista e descreveu o desempenho de Joachim com entusiasmo:

Tecnicamente, ele está tão próximo da perfeição absoluta que mal somos capazes de detectar a diferença imperceptível que o separa dela. Ao mesmo tempo, é a grandeza da interpretação de Joachim que é sua característica mais proeminente, e é somente após a performance que se percebe sua técnica maravilhosa. (Stoll, 1978, 114)

Nas demais obras executadas nesse concerto, Hanslick relata que elas foram executadas de uma técnica brilhante, mas sempre subordinada. Foram selecionados movimentos das sonatas para violino de J.S. Bach e a Fantasia op. 131 de Schumann com o acompanhamento de orquestra. Hanslick viu a Fantasia sob uma luz semelhante à de Pohl (1856) <sup>85</sup>:

É um abismo escuro no quais dois grandes artistas dão as mãos. Mártir, sombria e obstinada, esta Fantasia luta, dependendo de uma figuração contínua para compensar sua pobreza melódica. (Hanslick, 1861, p. 78)

Michael Struck (1988), notando o fato notável de que a reviravolta crítica das percepções positivas para as negativas<sup>86</sup> ocorreu logo após a morte de Schumann, chega à conclusão plausível de que essa mudança foi prejudicada pela crença de que a doença final de Schumann deve ter tido um efeito adverso em sua criatividade.

<sup>85</sup> Em uma resenha do *Neue Zeitschrift* em outubro de 1856 de Richard Pohl, ele julga a obra "mal concebida para o violino" e "insignificante em termos de valor interno". (NZfM 45, 1856, p. 199)

<sup>86</sup>Diferente de Pohl, o crítico do mesmo jornal -*Neue Zeitschrift für Musik*- que revisou a performance da obra de Joachim em janeiro de 1854 em Leipzig descreveu a Fantasia como uma "peça esplêndida", que oferece "ao intérprete uma oportunidade de se mostrar como um artista multifacetado" e permite que "o ouvinte para ter prazer em sua beleza genuína." (NZfM 40, 1854, p. 42)

A política partidária musical provavelmente também desempenhou um papel. Em outra parte da resenha em que comentou sobre a Fantasia, Richard Pohl, que logo se tornaria um ardente defensor dos "novos alemães", denegriu o alinhamento de Schumann com a Escola Mendelssohn, "um grupo cujos esforços criativos "fazem fronteira com a fraqueza" (NZfM, 45, 1856, p. 199).

Joachim era um músico notavelmente versátil: como violinista-compositor ele escreveu seus próprios concertos; como excelente intérprete, recebeu vinte dedicatórias de compositores admiradores; e foi o colaborador de confiança de Schumann e Brahms. Ele alcançou uma posição tão excepcional e exaltada não apenas por sua técnica superior e um intérprete de sondagem, mas porque seus padrões musicais eram tão altos que ele se tornou a consciência musical da Europa - incorruptível e intransigente em qualidade musical, fidelidade textual e integridade da arte. O que o atraiu para os críticos e compositores foi sua sensibilidade inata ao processo criativo, seu respeito pela inspiração musical.

Hanslick registrou Joachim como tendo sido por cerca de dez anos o maior violinista vivo do século XIX.

**FIGURA 6 –** Caricatura de um fictício duelo entre Joachim e Sarasate



Figura 6: Joachim cruza uma reverencia diante de um duelo caricaturado com seu grande rival espanhol Sarasate.  
Fonte: Arquivo Bettman.

### 3.2. PIANISTAS

#### Clara Schumann (1856)

Muito antes do casamento, a relação de Clara Schumann com a imprensa já estava bem estabelecida. Segundo Reich (2001) como os substantivos da língua alemã contem gênero masculino e feminino, a frase “*die erste Pianistin*” como, por exemplo, é um pouco ambígua, pois não deixa claro se Clara está sendo chamada de “a primeira entre os pianistas” ou se de fato está sendo chamada de “a primeira entre as mulheres pianistas.” Mas não há dúvida da grandeza de Clara quando ela foi considerada juntamente com Liszt em uma resenha em 1847, assim também em dois concertos em Leipzig em 1841 (REICH, 2001, p. 270). O jornal *Allgemeine musikalische Zeitung* publicou essas palavras:

Já falamos de seus exageros e também de Hexameron (peça de Liszt), que a senhora Clara Schumann apresentou pela segunda vez com o senhor Liszt. Não gostamos de comparar... mas temos que admitir que o jeito calmo, bonito, correto e refinado de senhora Schumann foi mais eficaz que as extravagâncias tempestuosas do senhor Liszt. (Ibidem.)

É difícil localizar hostilidades nas resenhas das performances de Clara Schumann. Anton Schindler foi um dos poucos críticos que detestou suas performances, chamando-a de "infinitamente superestimada" e reclamando que ela havia "maltratado severamente" Beethoven (REICH, 1999, p. 23). Ocasionalmente, ela era criticada pela execução de andamentos muito rápidos e pela sua sensibilidade em suas performances. Como a maioria dos artistas, ela não gostava de críticas e mantinha distância até de Hanslick, seu grande admirador. Mas ela nunca perdeu o senso de proporção ao tocar e essa foi a crítica mais severa que recebeu.

Enquanto o retrato de Clara manteve-se as convenções de gênero da sociedade, a revisão de Hanslick dos concertos vienenses de Clara de 1856 faz indicações frequentes à pianista que empregam referências decididamente masculina, mas com menos comentários potencialmente desdenhosos sobre seu gênero.



Em seu grande elogio ao modo de tocar de Clara, Hanslick descreve sua força física em termos masculinos: em sua atribuição de papéis de gênero, a classificação de Hanslick de Clara na primeira fila de pianistas, exceto seu gênero, pode mostrar um abrandamento dos estereótipos de gênero para alguns ao falar de pianistas em geral: "O poder convincente de um pianista reside principalmente em seu toque (HANSLICK, 1950, p. 41).

A caracterização masculina de Hanslick da performance de Clara suporta a fragilidade de sua carreira de musicista. O papel aceito para as mulheres como "projetado por escritores, pintores e outros, e visto com complacência pela sociedade - incluindo a maioria das mulheres - era o de submissão feminina". A aceitação de Hanslick da grandeza de Clara através da linguagem masculina não reconhece nenhuma submissão por parte de Clara Schumann: ela escolheu atuar dessa maneira. A maioria das mulheres nunca poderia ter exalado o poder que Clara aprendeu a produzir através das instruções implacável de seu pai.

Segundo SAGARRA (1977, p. 241- 242) o restante da revisão de Hanslick inquestionavelmente associa Clara à masculinidade, em vez da feminilidade, conforme descrito na seguinte definição de divisões de gênero:

A masculinidade tende a ser definida como ativa, racional, inventiva, experimental, científica, unificada, como uma catapulta para a cultura e um emblema dos poderes controladores da mente, a feminilidade tende a ser definida como passiva, reprodutiva, carinhosa, emocional, contrária, como parte da natureza, controlada pelo corpo. (Ibidem)

Mesmo depois de se desculpar pela falta de força de Clara, Hanslick prossegue dizendo que "no que ela toca, ela envergonha os brilhantes virtuosos de nosso tempo, pela masculinidade de seu tocar (HANSLICK, p. 42). A masculinidade essencializada de acordo com a categorização acima privilegia a mente sobre o corpo, enquanto a feminilidade orgulha-se da emoção, relegada ao corpo, sobre a mente (GROZ, 1994, p. 3). Hanslick discute a forma de tocar de Clara com referências diretas aos traços mente/corpo: "Não há nada efeminado e reservado, nem qualquer superabundância de emoção. Tudo é distinto e claro, nítido como um esboço a lápis" (HANSLICK, p. 42). Posicionando claramente a mente de Clara sobre seu corpo, Hanslick a coloca no mesmo campo que os outros artistas masculinos proeminentes: O toque de Clara é claro, afiado, o que sugere algo científico, clínico e analítico: todas as características associadas à mente, portanto

masculina (GROZ, 1994, p. 3). Reiterando este ponto usando um sinônimo para o "não- masculino" - efeminado -, Hanslick apóia e defende sua descrição masculina anterior. Após concentrar-se em adjetivos masculinos, Hanslick se debruça sobre uma característica feminina particular - a emoção - e a explica de tal forma que pode ser entendida como não atrapalhando o tocar de Clara. A discussão da emoção de Hanslick ocupa dois longos parágrafos da crítica/resenha. A primeira menção à emoção ocorre na citação acima, retratando a ausência de excessos emocionais de Clara, o que mais uma vez a afasta do reino feminino.

Hanslick então traz uma discussão sobre outras pianistas, em particular a pianista francesa Wilhelmine Clauss (1834-1907), primeiro de forma geral e depois especificamente, e contrasta seu domínio de tocar com o de Clara: as tensões que a maioria das pianistas usa para colocar uma impressão emocional pessoal em cada nota (Hanslick, p. 42). Então, se uma pianista tocasse atrás de uma cortina, Hanslick alegaria que seu gênero seria revelado pela "emoção" inerente. De acordo com Hanslick, a interpretação de Clara carecia dessa característica afetada, tornando sua técnica mais masculina.

Hanslick elabora aprofundando essa comparação. O que passa por expressão com outras pianistas é "uma afetação de emoção subjetiva, [mas] com ela [Clara] é apenas uma elucidação cuidadosa de contrastes rítmicos e harmônicos (Hanslick, p. 42). Sua expressão é do corpo; a de Clara é da mente. Hanslick também identifica elementos de construção musical, ritmo e harmonia como matemáticos, portanto, masculinos. Mencionar esses elementos masculinos da música na crítica de Clara solidifica indiretamente sua diferença em relação a outras pianistas.

O corpo e o tocar de Clara nem sempre são referidos em termos masculinos. Hanslick oscila entre o uso de tipologias masculinas e femininas dentro da revisão. Hanslick acrescenta que "ela [Clara] se sai melhor com peças delicadas, leves e graciosas. Mas também nesse reino tipicamente feminino de emoção, observo compreensão mais profunda do que sentimento" (Ibidem). Tais adjetivos na primeira frase referem-se essencialmente à esfera feminina; no entanto, Hanslick tempera essa descrição limitante com a justaposição de compreensão e sentimento: Clara entende (masculino); outras pianistas sentem (feminino).

Um exemplo específico dentro da revisão apoia o deslocamento do gênero de Clara. Perto do final da resenha, depois de discutir as pianistas em geral, Hanslick identifica uma pianista contemporânea dentro de uma comparação. Além disso, ele permite que uma observação ligeiramente negativa sobre a escolha interpretativa de Clara se insinue no que de outra forma é uma crítica brilhantemente positiva:

Alguns podem ter ficado surpresos com a execução metronômica dela [de Clara] do movimento médio do Impromptu em Ré bemol de Chopin, marcada mesmo no baixo. Ninguém pode se opor a isso, mas se a música de Chopin ganha com a dispersão de sua nostalgia nebulosa é uma questão em aberto. Imagino que a expressão suavemente afetuosa e pensativa com que o menos robusto Wilhelmine Clauss toca essas peças é mais pertinente. (Ibidem, pp. 42- 43)

Segundo Kallberg (1996, p. 63) a crítica de Hanslick envolve considerações de gênero convergentes. Tangente à questão da subversão de gênero de Clara, a música de Chopin, mais especificamente o gênero do Impromptu, é de gênero feminino (Kallberg, 1996, p. 63). Seu tempo é flexível, sua qualidade nebulosa é nostálgica, ambas características do corpo e implicando que a música de Chopin é aceitável para pianistas.

Uma pianista, Wilhelmine Clauss - quinze anos mais jovem que Clara - citada em sua crítica, apresentou seis recitais em Viena em 1855. De sua performance, Hanslick disse: "[a] característica reflexiva qualidade de sua execução, a ternura e gentileza de seu estilo interpretativo, mais do que compensava o que lhe faltava em força" (Hanslick, p. 50). Nas referências de 1855 e 1856 a Clauss, Hanslick revela sua percepção de gênero da forma como Clauss toca: sem força física e tocando com ternura, ela é a pianista feminina por excelência. Clara poderia ser colocada na mesma categoria que Clauss, mas Hanslick faz algumas distinções entre seus estilos físicos e interpretativos, usando Chopin como elemento finalizador. O corpo de Clauss é menos robusto que o de Clara, e o toque de Clauss é mais suave. O fato de Hanslick preferir a interpretação de Chopin de Clauss nos diz que ele concorda com a teoria de Kallberg de que a música de Chopin era genericada para o feminino.

Hanslick discorda do tratamento metronômico de Chopin por Clara, mas quando Hanslick afirmou que "ninguém pode se opor a isso" exatamente qual é o

"isso" ao qual ele está se referindo? Ele está se opondo ao modo de tocar metronômico? Depois que Hanslick traz à tona seu tratamento metronômico de Chopin e começa com um ponto final nas outras frases em vez de uma vírgula, ele diz: Ninguém veio culpá-lo. Por outro lado, Hanslick está se opondo às qualidades efeminadas da obra de Chopin? Ao usar o advérbio comparativo<sup>87</sup> Hanslick cria um significado ambíguo tanto para a música de Chopin quanto para a forma como Clara Schumann a interpreta. Qualquer uma das interpretações questiona as convenções padrão de gênero.

Dentro da resenha de Clara, Hanslick se envolve com a mente/corpo/divisão e como ela se relaciona com os artistas. Toda performance musical, "como produto gêmeo do corpo e da mente, deve obedecer aos termos de ambos. (Hanslick, p. 41) Hanslick nunca discute o corpo de Clara, além de mencionar sua inadequação física, enquanto outras críticas do século XIX de artistas masculinos, como Liszt e Paganini, focam especificamente em seus corpos e gestos. Os títulos para Clara, como "severa sacerdotisa", concedido por Liszt, e "rainha do piano",<sup>88</sup> (Reich, 1996, p.26) surgiram para caracterizar não apenas suas firmes crenças sobre música e piano, mas também seu porte dentro e fora do palco, enfatizando sua falta de teatralidade. Hanslick evita discutir seu corpo na revisão do concerto de 1856. Na abertura, ele discute seus pensamentos sobre o virtuosismo e como Clara Schumann segue seu conceito de virtuosismo, mas nunca aborda diretamente sua forma física. Ele afirmou que seu modo de tocar é:

(...) uma representação mais verdadeira de composições magníficas, mas não uma efusão de uma personalidade magnífica. Isso não é apenas mais apropriado para a verdadeira tarefa do virtuosismo; é também a sua realização, e deveríamos ser obrigados a declará-la ideal de jogo, se tudo o que é humano não fosse imperfeito, e se toda virtude não tivesse suas deficiências. (Hanslick, p. 49)

Seu estilo distinto e despretensioso, que Hanslick tanto defende e descarta, é o que a diferencia de outros pianistas do mesmo período. Clara acreditava estar promovendo a música de maior mérito e a interpretando de forma a dar uma performance definitiva com pouco espaço para desvios e variações. Essa

---

<sup>87</sup>A frase traduzida diz: "Ninguém pode se opor a isso, mas se a música de Chopin ganha com a dispersão de sua nostalgia nebulosa é uma questão em aberto."

<sup>88</sup> Segundo Reich (1997) este título foi provavelmente atribuído durante sua viagem a Viena, onde a realeza austríaca lhe deu o posto de "Câmara Imperial Virtuosa".

confiança influenciou sua escolha de repertório e comportamento de palco, mas foi essa confiança, talvez mais do que tudo, que facilitou seu sucesso e aceitação de longa data.

**FIGURA 7 – Clara Schumann**



Figura 7: Retrato da pianista Clara Schumann.  
Fonte: Biblioteca Nacional de Viena

BRAHMS (1862)<sup>89</sup>

Brahms em 1847 aos quatorze anos de idade, realizou a sua estréia em um concerto público como pianista. O recital foi apenas um sucesso modesto. Nesse recital seu professor Eduard Marxsen expressou o progresso de seu aluno que "foi realmente notável, mas não de tal forma que evidenciasse um talento excepcional, apenas o resultado de grande diligência e zelo incessante", ou talvez por causa de suas deficiências naturais "Brahms sustentou ambições de se tornar um verdadeiro virtuoso ao longo da década de 1850 (Karnes, 2009, p. 37). Após doze anos, Brahms recebeu uma crítica ácida quando finalmente executou em Leipzig sua própria obra, o Concerto nº 1. O crítico Eduard Bernsdorf (1825- 1901) desprezou não apenas sua escrita para piano "Brahms fez deliberadamente o pianoforte parte de seu concerto o mais desinteressante possível", mas também sua capacidade de tocá-lo "a técnica de Brahms como um pianista não faz atingir o padrão que temos o direito de esperar dos pianistas de concerto de hoje" (Ibidem. p. 78).

Tal crítica áspera contrastava dolorosamente com a adulação prodigalizada a Franz Liszt. Brahms abominava a música de Liszt, mas admirava a sua performance no piano: "Se você nunca ouviu Liszt, você realmente não tem nada a dizer... Seu toque de piano era algo único, incomparável e inimitável", (Ibidem.) Até mesmo Hanslick ficou fascinado pelas 'cascatas' de notas de Liszt e a presença física:

"Não só se ouve com atenção ofegante o que toca, mas também o observa nas linhas finas de seu rosto... Tudo isso tem o maior fascínio para seus ouvintes, especialmente suas ouvintes do sexo feminino". (Ibidem, p. 48)

---

<sup>89</sup>As resenhas de Eduard Hanslick sobre as obras de Johannes Brahms vão desde 1862, até o ano da morte de Hanslick, 1904. O crítico e o compositor estabeleceram uma amizade próxima e duradoura após seu encontro em 1862. As resenhas de Hanslick a Brahms não são apenas musicalmente perspicazes, elas também podem ser entendidas como um comentário cultural sobre o mundo musical de Viena no final do século XIX, e iluminam o contexto cultural, religioso e político no qual as obras de Brahms foram compostas e recebidas.

Por outro lado, enquanto as obras de Brahms obtiveram a aprovação de Hanslick, a resposta da crítica à forma como o compositor as executou foi decididamente mais fria. Quando Brahms tocou em seu concerto de estréia em Viena a sua obra recém-escrita “Variações e fuga op. 24” sobre o tema de Handel, Hanslick deixou explícita sua opinião em sua crítica realizada em 1862: <sup>90</sup>

Brahms se esforça exclusivamente para servir ao espírito da composição e evita quase timidamente todas as aparências de pompa auto-importante. Brahms tem à sua disposição uma técnica altamente desenvolvida, à qual falta apenas o reluzente polimento final, a última autoconfiança enérgica que nos permitiria chamá-lo de virtuoso. Brahms lida com os aspectos mais brilhantes da performance com uma espécie de casualidade... Pode parecer um elogio dizer que ele toca mais como um compositor do que como um virtuoso, mas tal elogio não é totalmente desqualificado. Inspirado pelo desejo de deixar as composições falarem por si mesmas, Brahms negligencia especialmente na execução de suas próprias obras – muito do que o instrumentista é obrigado a fazer pelo compositor. Seu modo de tocar lembra a adstringente Cordélia, que prefere esconder seus sentimentos mais íntimos a expô-los ao público... Brahms lidava com suas próprias obras um tanto mesquinhamente. Sua Sonata em Fá sustenido Menor, uma composição tão maravilhosamente "cantada para si mesma", foi tocada por Brahms mais "para si mesmo" do que de maneira clara e nitidamente apresentada. (HANSLICK, 1862)

Apesar de ressaltar no início de sua crítica como um compositor e um pianista virtuoso em seu concerto próprio, ao mesmo tempo, Hanslick retrata Brahms como um servo e compara à recatada Cordélia<sup>91</sup> de Shakespeare. Segundo Karnes (2009) Hanslick deu a entender que lhe faltava a bravura e o talento visual que caracterizavam o virtuoso lisztiano. Mas a sua crítica também insinuou como essa deficiência poderia ser transformada em vantagem para Brahms: se a virtuosidade de Liszt era faustiana, a renúncia de Brahms ao exibicionismo o colocava do lado dos anjos. Sua relutância cordeliana em lisonjear e sua devota dedicação às obras

---

<sup>90</sup>Esta foi a primeira visita de Brahms a Viena, que se tornaria sua segunda casa. Depois de servir um ano como diretor da Singakademie (1863-1864), ele deixou Viena para viver em Hamburgo, Zurique e Baden-Baden, retornando em 1869. Foi diretor dos concertos da Sociedade dos Amigos da Música de novo em 1878, desta vez para ficar. 1871 a 1874 Em 1875, mudou-se para Heidelberg, mas voltou a Viena em 1853, Brahms para me ver (um gênio).

<sup>91</sup> Cordelia é uma personagem fictícia da peça trágica Rei Lear de William Shakespeare. Cordelia era a mais nova das três filhas do Rei Lear, e sua favorita. Depois que seu pai idoso lhe oferece a oportunidade de professar seu amor por ele em troca de um terço das terras em seu reino, ela se recusa e é banida durante a maior parte da peça. As principais características de Cordelia são sua devoção, bondade, beleza e honestidade — honestidade até o fim, talvez. Ela é contrastada ao longo da peça com Goneril e Regan, que não são nem honestos nem amorosos, e que manipulam seu pai para seus próprios fins.

que executava poderiam ser interpretadas como um índice de uma superioridade moral capaz de restituir a virtude ao virtuosismo deprimido. (Ibidem.)

Outro aspecto presente em sua crítica é a sua teoria formalista. Hanslick foi, e ainda continua sendo considerado um dos primeiros defensores da teoria formalista da música. De acordo com a sua obra “Do Belo Musical”, a música não contém significado no sentido referencial convencional. Qualquer significado atribuído à música é exclusivamente em termos de seus elementos musicais: a melodia, a harmonia, a polifonia, a sua forma e assim por diante. Segundo Robert (1995), alguns adotam uma visão liberal do suposto formalismo de Hanslick e atribuem a ele o que o Morris Weitz chama de “teoria heterônoma limitada, mas sólida”.<sup>92</sup> De acordo com essa interpretação, certas propriedades físicas dos sons musicais criam outras características que podem ter uma espécie de significado.

Para Hanslick, o movimento, a força, o ritmo e a proporção dos sons musicais criam "aumento e diminuição da intensidade, aceleração e demora do movimento e progressão engenhosamente complexa e simples". Estes fornecem qualidades expressivas como “o elegante”, “o gracioso, o violento ou vigoroso. Essas qualidades são características dos sons como estímulos e são intrínsecas à música. Eles não se referem às nossas reações ou a quaisquer associações extra-musicais. Segundo Hanslick, a única parte dos sentimentos que isso representa na música são suas propriedades, as dinâmicas. Essas propriedades dão origem a qualidades expressivas que são inteiramente baseadas nelas e aparentemente são apenas declarações metafóricas. Um tema musical para Weitz é "penosamente triste" é semelhantemente dizer que "o vermelho em uma pintura ou outra é delicioso" (Weitz, 1950, p. xi). Deste modo, a música pode ter qualidades expressivas, mas elas dependem apenas das características musicais. Assim afirma a interpretação da teoria heterônoma limitada do significado na música de Hanslick.

Qualquer uma das duas interpretações da posição de Hanslick em “Do Belo Musical” aparentemente descartaria instâncias de significado musical como a seguinte comparação da música de Brahms com a de Schumann:

---

<sup>92</sup>A teoria inicial da arte de Morris Weitz foi fornecida em seu livro *Philosophy of the Arts* (Weitz 1950). Weitz chama sua teoria da arte de “empírica” e “orgânica”, e ele definiu “arte” como “um complexo orgânico ou integração de elementos expressivos incorporados em um meio sensual”.



Na forma e no caráter de sua música, ele sugere Schumann, embora mais no sentido de um parentesco interno do que de imitação ou modelagem real. Somente com a maior dificuldade poderia um indivíduo escapar inteiramente ao espírito de Schumann... A sua música [de Brahms] e a de Schumann têm em comum, acima de tudo, continência e nobreza interior. Não há aplausos na música de Brahms, nenhuma afetação narcisista. Tudo é sincero e verdadeiro. Mas, com a música de Schumann, ela compartilha uma subjetividade soberana, a tendência a meditar, a rejeição do mundo exterior, a introspecção. (Hanslick, 1950, p. 82)

Evidentemente, aqui está sendo dito muito mais do que a admissão de que na música existem qualidades expressivas que dependem de características puramente musicais. A interpretação do significado musical apresentada aqui parece mundos à parte do formalismo geralmente atribuído às visões de Hanslick em “Do Belo Musical”.

Segundo Hall (1967), o pensamento apresentado por Hanslick não aparece como “algo momentâneo fora do comum”, mas é claramente refletido em outras resenhas, posteriores à resenha da qual a passagem acima foi tirada, bem como anteriores a ela. Considere, por exemplo, a crítica de Hanslick da estreia da Sinfonia nº 1 em C menor de Brahms. A princípio, suas observações sobre Schumann e Mendelssohn podem parecer estar de acordo com a interpretação de Weitz. Contrastando o trabalho de Brahms com o de Schumann e Mendelssohn, Hanslick comenta que tanto na sinfonia em D menor de Schumann quanto na Sinfonia italiana de Mendelssohn "há um doce encantamento, uma fragrância floral raramente inebriante - e então quase sub-repticiamente - em evidência na sinfonia de Brahms" (Hanslick, 1876). A "fragrância floral" parece estar muito além daquelas qualidades expressivas que Weitz acreditava ser o resultado de certas características musicais. Mas ainda mais interessante e significativo da posição de Hanslick são suas observações sobre a influência do último período de Beethoven na Sinfonia nº 1 de Brahms.

Essa perspectiva [que expressa nas composições do último período de Beethoven] é agradável a Brahms por natureza, e ele se casa nele. Ele não imita, mas o que ele cria a partir de seu ser mais íntimo é sentido da mesma forma. Assim, Brahms lembra o estilo sinfônico de Beethoven não apenas em sua expressão individual espiritual e supra-sensual, a bela amplitude de suas melodias, a ousadia e originalidade de suas modulações e seu senso de estrutura polifônica, mas também - acima de tudo - no viril e nobre gravidade do todo. Já se disse da música de Beethoven que uma de suas principais características é um elemento ético que mais convence do que encanta. Isso a distingue visivelmente de toda música de 'entretimento' - o que não quer dizer que esta seja artisticamente inútil. Esse forte caráter

ético da música de Beethoven, que é séria mesmo em sua alegria, e trai uma alma dedicada ao eterno, é também decisivamente evidente em Brahms. Nos trabalhos mais recentes deste último há até uma boa parte do lado mais sombrio do falecido Beethoven. O estilo de Beethoven, no final, era muitas vezes obscuro, confuso, arbitrário, e sua subjetividade frequentemente descia ao mero mau humor queixoso. (Ibidem)

Tomado como a passagem anterior referente à "fragrância floral" de Schumann e Mendelssohn, a passagem comparando Brahms com Beethoven sugere que, em certo sentido, as características musicais estão na base das observações de Hanslick, em parte como Weitz sugeriu. Mas parece haver mais do que Weitz permitiria. Embora se possa admitir que a "fragrância floral" seja um resultado direto das características musicais, o que fazer com "o forte caráter ético" da música de Beethoven que o revela, segundo Hanslick, como "dedicado ao eterno". Enquanto a falta de clareza e a arbitrariedade do estilo de Beethoven em suas últimas obras podem ser o efeito de causas musicais como modulações inesperadas e distantes em diferentes tonalidades, harmonias inusitadas e passagens tecnicamente difíceis para instrumentistas e cantores são complexas atribuir a essas mesmas causa exclusivamente uma "expressão individual espiritual e supra-sensual" também como "uma seriedade viril e nobre de toda [sinfonia]". Tampouco parece que as causas puramente musicais possam ou devam ter como efeitos "uma subjetividade soberana", uma "tendência a meditar" e "a rejeição do mundo exterior".

Sua crítica, então, nitidamente oferece uma visão diferente do Hanslick que escreveu *Do Belo Musical*, uma exegese supostamente intransigente do formalismo musical. Se for, então a crítica musical posterior de Hanslick está em clara contradição com ela. E, pode-se argumentar que o próprio Hanslick naquele trabalho fez a mesma crítica que um formalista poderia fazer de seus comentários sobre Beethoven e Brahms:

É extremamente difícil definir essa beleza auto-subsistente e especificamente musical. Como a música não tem protótipo na natureza e não expressa concepções definidas, somos compelidos a falar dela em termos secos e técnicos, ou na linguagem da ficção poética. Seu reino, de fato, 'não é deste mundo'. Todas as descrições fantásticas, caracterizações e perífrases são metafóricas ou falsas. O que em qualquer outra arte ainda é descritivo é na música já figurativo. Da música é impossível formar outra que não seja uma concepção musical, e ela pode ser compreendida e apreciada apenas em e para si mesma. (HANSLICK, 1989, p. 50)

Pode parecer que Hanslick é o melhor crítico do Hanslick posterior, o Hanslick que escreveu as críticas mencionadas acima e outras semelhantes. Entretanto, mesmo em "Do belo Musical", Hanslick em uma passagem pouco notada, escreve em uma veia marcadamente semelhante à sua crítica posterior. Ao avaliar uma obra de arte, o estudante de estética deve, ao contrário do historiador da arte, limitar-se a considerar as próprias obras. Ele deve apenas "determinar o que é belo" nas obras de arte e "porque é assim". Hanslick afirma que a história da arte pode exigir o conhecimento de todos os fatores possíveis que influenciam o artista e sua obra, mas a estética se preocupa apenas com o que a obra de arte contém em si mesma. E com Beethoven novamente como seu exemplo, é instrutivo para nossa investigação sobre o suposto formalismo de Hanslick observar como ele distingue entre o que está contido na obra de arte e o que é estranho a ela e, portanto, ao interesse da estética.

O investigador estético não sabe nada (nem se pode esperar que ele saiba nada) sobre as circunstâncias pessoais ou o ambiente político do compositor – ele não ouve e acredita em nada além do que a própria música contém. Ele irá, portanto, sem saber o nome ou a biografia do autor, detectar nas sinfonias de Beethoven impetuosidade e luta, desejo insatisfeito e desafio, todos sustentados por uma consciência de força. (Ibidem, p. 63)

De acordo com Hanslick, está contido na música e é adequado ao interesse do esteticista. Mas o que o esteticista não pôde deduzir da própria música, o que é o interesse legítimo do historiador da arte, é que Beethoven "favorecia o republicanismo. Mais uma vez a admissão de Hanslick de "impetuosidade e luta, desejo insatisfeito e desafio, todos apoiados por uma consciência de força", como sendo contido na música está longe de interpretação heterônoma limitada de Weitz de Hanslick e bastante de acordo com o que vimos de suas críticas posteriores. Parece que Hanslick não pretende que a referência acima às sinfonias de Beethoven, ou, poderíamos acrescentar, o que vimos de sua crítica musical posterior, seja "ficção poética". Suponho que Hanslick não está se entregando a metáforas ou falsidades. Ele está atribuindo algo de significativo à música, que, embora dependente da música, não é redutível a efeitos musicais como, segundo Weitz, são graciosos, violentos e assim por diante.

Segundo HALL (1967), para entender melhor do que Hanslick se trata, deve-se enfatizar que ao longo de *Do Belo Musical* a principal preocupação de Hanslick era remover do conteúdo da música o que o esteticista considera quaisquer associações relacionadas a algo fora da própria música. Ele está atacando uma posição que considera a sinfonia em G menor de Mozart como uma "história de um amor apaixonado em quatro fases distintas" (Hall, 1967, p. 435). Hall pressupõe que isso não exclui a descrição da mesma nos moldes da fornecida para as sinfonias de Beethoven em que a descrição, não genuinamente de caráter proposicional, é baseada no próprio conteúdo musical, embora não seja redutível a ele. Mas o ponto importante para Hanslick, como pode ser deduzido de sua lista de visões atuais contra as quais *Do Belo Musical* se posiciona, é a rejeição da música como referência a emoções ou sentimentos da vida cotidiana. Possivelmente, Hanslick poderia concordar com a descrição de Sullivan da Marcha Fúnebre de Siegfried como banal e espalhafatosa em comparação com a dignidade e veemência da marcha fúnebre da Eróica. (Ibidem) Mas a comparação ainda se baseia na própria música; ela se baseia na instrumentação, harmonias e outras características musicais, mas as transcende na medida em que podemos, com Hanslick, afixar um caráter "ético" à composição de Beethoven e algo menos que isso à de Wagner.

Outra instância que Hall defende baseada em características musicais, mas não redutível a elas, encontra-se no final da Sinfonia Coral. Antes da primeira introdução da voz humana, os principais temas dos três primeiros movimentos são apresentados em ordem, com um recitativo nos contrabaixos entre cada tema. Parece aceitável tomar o enunciado dos temas dos três movimentos seguidos pela interpretação instrumental do tema da "alegria" como indicando a necessidade da voz humana para completar o que Hanslick considerou a espiritualidade da obra de Beethoven (Ibidem).

Hanslick na interpretação apresentada parece estar de acordo com a afirmação de Langer em "Sentimento e forma" de que a música é uma "expressão simbólica das formas de senciência como o compositor entende" ser denominada uma interpretação de apresentação da pintura que pode ser aplicada aqui. Ele distingue entre o imediatismo da experiência estética e a sensualidade, a percepção pelos sentidos, que o objeto de arte proporciona. O imediatismo não se identifica com o sensual, embora seja uma função dele.

Na música, a experiência imediata, a qualidade ética ou espiritual de que Hanslick fala, é uma função das características musicais e vai além delas ao fornecer a importância da música discernida por Hanslick. Na perspectiva de Hall, se mudarmos o meio sensorial da visão para o som, então o que Arnould Isenberg disse sobre a pintura poderia ser apropriadamente aplicado à posição de Hanslick em *Do Belo Musical*:

A condição essencial da experiência estética é que a atenção deva repousar sobre um determinado conteúdo. Não é de forma alguma essencial que esse conteúdo seja fornecido pelo sentido. O fundamental é a natureza da atitude que é despertada. O que torna uma atitude mais prática do que estética não é o fato de ela se basear em experiências passadas. É o fato de se afastar de um determinado conteúdo para obter ou evitar o que ainda não possui. Mas na contemplação de coisas que não vemos, mas apenas imaginamos, definitivamente possuímos essas coisas. Assim, o imediato não pode ser identificado com o sensual. Através do jogo de significados, um verdadeiro universo pode figurar como objeto de contemplação. E chegamos à concepção da experiência imaginativa total, ou do conteúdo total da obra, em que se transcendem as questões de origem. (Isenberg, 1957, p. 221)

O que parecia, então, como uma possível contradição entre *Do Belo Musical* e a crítica musical posterior de Hanslick é dissipada pela percepção de que seu objetivo principal no primeiro era repudiar todas as tentativas de colocar a importância da música em fontes extra-musicais. Mas isso não significava que Hanslick permitiria apenas o tipo de "significado heterônomo" descrito por Weitz. Pelo contrário, como revelam sua crítica musical e passagens em seu *Do Belo Musical*, Hanslick desenvolveu uma teoria da importância musical que, ao apresentar uma expressividade baseada nas características musicais e ainda ir além delas, antecipou a teoria de Langer da "importância vital" da música e o caráter da música como uma "expressão simbólica das formas da senciência".

**FIGURA 8 –** Caricatura de Brahms



Figura 8: Caricatura de Brahms a caminho de “The Red Hedge Hog”, ponto de encontro do compositor com seus amigos  
Fonte: Arquivo BETTMANN

## TAUSIG (1862)

Descrito por Liszt como “infalível, com dedos de aço”, Carl Tausig, pianista, recebeu inúmeras críticas negativas sobre seu concerto ocorrido em 1862 em Viena. A primeira vez que Hanslick ouviu Tausig, ele criticou seu hábito de esmurrar as teclas e tocar notas isoladas com uma força que simplesmente faz o piano gemer:

Os massacres excitados são sucedidos por sua vez por longos períodos de indiferença; as teclas, tendo sido espetadas e batidas, agora são meramente escovadas, varridas, levemente tocadas, em um pianíssimo quase inaudível. Querer é o meio-termo saudável, o toque sereno e ressoante. Muitas passagens gozam temporariamente de uma certa beleza tonal, até mesmo de sentimento, mas nunca dura muito: uma única nota cravada, e a continuidade harmoniosa se estraga. (HANSLICK, 1862, p. 91)

Embora Tausig tenha começado lindamente com o Andante Spinato Op.22 de Chopin conforme Hanslick descreve, o pianista arruína a apreciação do público deixando uma certa tensão para o impulso virtuoso que a de vir excluindo o deleite do ouvinte.

Segundo Hanslick, Tausig elaborou um programa protuberante. O programa estava composto pela Sonata em Mi maior opus 109 de Beethoven. Entre as sonatas de Beethoven, essa era raramente tocada, Hanslick afirma que foi muito bem-vinda mesmo que apenas por esse motivo. Mesmo que a obra composta pelo mestre Beethoven não seja uma de suas obras importantes, ela exerce um fascínio mágico. Hanslick tem o cuidado para com seus leitores de instruir. De forma didática Hanslick contextualiza, descreve a obra de Beethoven, o Noctuno nº2 em C menor de John Field, Suite de Handel em G menor, a Polonaise de Chopin e uma composição de Schumann orientando o público para o reconhecimento da beleza musical das obras citadas de forma poética.

Esta sonata - composta em 1811 - fala de dias infelizes. Melodias cheias de êxtase orgulhoso e graça nobre são impulsivamente interrompidas por mau humor e um abaixar cansado das asas. Lenz, o principal dos admiradores de Beethoven, chama o primeiro movimento da sonata em mi maior de "faible, diffus, et maigre dans sa difusão". O primeiro movimento é seguido por um Prestissimo curto e brilhantemente afluído e um Andante com variações. O Andante é um tema simples e ponderado, e há uma magnífica primeira variação; mas os seguintes estão um pouco cobertos por uma nevasca de notas. Um nocturno de Field, depois desta tempestuosa

paisagem de Beethoven, teve o efeito de uma graciosa e delicada pastoral, um pastoral de Watteau verdadeiramente musical. Uma Suite de Handel ( Sol menor ), uma polonesa de Chopin foram seguidas pelo colorido e encantador Carnaval e uma das mais deliciosas composições para piano de Schumann (Ibidem, p. 92)

Hanslick confessa francamente que foi doloroso ouvir a peça de Schumann delicada sendo massacrada pelas garras de Tausig. Hanslick encerra falando sobre a melhor interpretação da transcrição de Liszt da Spinning Song de The Flying Dutchman, uma peça de bravura cheia dos mais encantadores efeitos pianísticos. Tausig novamente manteve sua prática de se apresentar incansavelmente sozinho a noite inteira, não admitindo nem canto nem instrumentos de acompanhamento. O concerto foi bem assistido e não faltaram aplausos.

#### FRANZ LISZT (1874)

Em 11 de janeiro de 1874, Franz Liszt retorna a capital da música para um concerto no Musikvereinssaal em pró da Fundação Franz Joseph. Segundo Pleasants (1950, p. 110) apesar de terem incluído no programa o Coro Masculino da Sociedade, o Coral da Sociedade dos Amigos da Música e a Orquestra da Ópera da Corte, Liszt foi a grande atração. Hanslick retrata em sua crítica de 1874 a volta do pianista após quase trinta anos da sua última estada em Viena, “toda a comunidade musical vienense foi tomada por uma expectativa febril”, visto que, Liszt encerrou sua carreira inigualável como pianista virtuoso em 1848. Hanslick afirma que o pronunciamento de Liszt sobre o fim de sua carreira foi sucinto, mas foi significativo. Nas palavras de Liszt o crítico declarou: O virtuosismo requer juventude! (Ibidem, p. 107) Mesmo Liszt havendo deixado sua carreira com seus trinta e sete anos (idade jovem), o crítico considerou uma postura modesta por deixar suas vaidades pianísticas de lado, assim saindo do palco no auge.

Incansável como compositor, ele permaneceu inexorável como virtuoso em sua orgulhosa decisão de deixar a arena pública no auge de suas forças, preferindo deixar atrás de si uma sede de mais do que a menor sugestão de saciedade. (Ibidem, p. 107)



Segundo Hanslick, o público vienense estava entusiasmado com a volta do pianista, mesmo os mais jovens até a geração mais velha que participou de seus primeiros triunfos, eles estavam ansiosos para refrescar suas lembranças musicais mais vívidas e compará-las com a nova impressão. Hanslick identificou um desenvolvimento singular como artista e como pessoa depois de tanto tempo.<sup>93</sup>

Hanslick se lembra da última vez de Liszt no teatro *Musikvereinssaal* alcançando seu triunfo. Em sua crítica ele descreve cada detalhe do teatro, a escadaria da galeria considerada a localização mais elegante devido à presença das mulheres da alta sociedade. Assim também recorda sobre o espaço insuficiente do palco para acomodar a orquestra e o piano e as homenagens para Liszt como apresentado nesse trecho:

Como Liszt sempre tocou sozinho, o espaço no palco geralmente reservado para a orquestra foi pressionado para acomodar o inevitável transbordamento. Havia sempre uma linda coroa de belas damas ao redor do piano do 'incomparável', ele próprio um conhecedor que nunca faltava na apreciação de bom gosto de tal ambiente. (Ibidem, p. 111)

Os recitais oferecidos por Liszt sempre eram solísticos em um repertório variado contendo as sonatas de Beethoven, as fantasias de óperas e as próprias transcrições das canções schubertianas. Hanslick também descreve sobre a pessoa de Liszt e sobre o seu tocar:

Fazia o papel do distinto e gracioso homem da casa, conversava com as senhoras, cumprimentava os amigos e encantava a todos. Sua forma de tocar às vezes era desigual, alternadamente bom e ruim; mas era sempre Liszt, e isso bastava. O fato de ter sido influenciado pelo humor do momento elevou-o ainda mais na estima do público, que estava cansado da execução correta e confiável dos virtuosos anteriores. (Ibidem)

Em uma ocasião, Hanslick retrata sobre a performance de Liszt sobre melodias espanholas em um concerto noturno.<sup>94</sup>

---

<sup>93</sup> Liszt encerrou a sua carreira em 1848, mas a última vez tocou em Viena foi em 1846.

<sup>94</sup> Segundo Hanslick, os concertos noturnos que começavam 21h30 foram introduzidos por Liszt para burlar uma lei criada para proteger os teatros proibindo outros entretenimentos públicos durante o horário do teatro. (Pleasants, 1850, p. 108)

Liszt, em excelente forma, finalmente sentou-se ao piano, tocou o tema principal novamente, e então mergulhou numa curta improvisação livre repleta de dificuldades surpreendentes. Ele sozinho tinha o poder de atração para encher o Musikvereinsaal tão tarde da noite.

Hanslick cita sobre um livro de Ferdinand Hiller <sup>95</sup> abordando a experiência memorável de Mendelssohn quando conheceu Liszt na casa *Erard*<sup>96</sup>(1752-1831), o francês fabricante de instrumentos. Segundo Hiller, Mendelssohn ao encontrar Liszt ficou admirado com a leitura à primeira vista de seu concerto e sua performance:

Acabo de ver um milagre! Eu estava com Liszt na casa de *Erard* e mostrei a ele o manuscrito do meu concerto. Ele tocou à primeira vista - dificilmente legível - e com a maior perfeição. Simplesmente não pode ser tocado melhor do que ele tocou. Foi milagroso! (Ibidem)

Após desprender-se de suas memórias e retornar ao concerto recente de 1874, Hanslick narra de forma poética, emocional a performance de Liszt da obra *Wanderer Fantasy* em C Maior Op. 15 de Schubert e a Rapsódia Húngara para orquestra e piano. Hanslick em nenhum momento utiliza em sua crítica termos musicais, mas palavras que facilitam a compreensão de um leitor leigo de conhecimentos musicais.

Sua execução era tão perfeita como sempre, com mais repouso espiritual e maior moderação. Não é tão impressionante ou tão emocionante como costumava ser, mas é mais unificado, mais sólido. Ele foi mais brilhantemente eficaz em seu segundo número, a Rapsódia Húngara para Piano e Orquestra. Este trabalho original - que começa em real estilo cigano, com uma improvisação melancólica livre, para depois ir para uma orgia tipo czardas - parecia despertar seu espírito juvenil. O Allegro oferecia muitos efeitos surpreendentes exclusivamente associados a Liszt, como o martelar com as duas mãos em uma única tecla e a imitação característica do címbalo. A forma como ele reproduz os efeitos sonoros deste instrumento húngaro favorito e básico é bastante inimitável. Seu modo de tocar era livre, poético, repleto de matizes imaginativos e, ao mesmo tempo, caracterizado pelo repouso nobre e artístico. E sua técnica, seu virtuosismo? Eu hesito em falar sobre isso. Basta observar que ele não o perdeu, mas sim o acrescentou com clareza e moderação. Que homem notável! Depois de uma vida incomparavelmente rica e ativa, cheia de emoção, paixão e prazer, ele retorna aos sessenta e dois anos e toca a música mais difícil com a facilidade e força de um jovem. (Ibidem, p. 114)

---

<sup>95</sup>Ferdinand Hiller (1811- 1855) pianista, maestro e compositor alemão foi o fundador do conservatório de Colônia. Em uma nota de rodapé, Pleasants cita o livro referido: Felix Mendelssohn Bartholdy, *Briefe und Erinnerungen* (1874). (Pleasants, 1950, p. 113)

<sup>96</sup> A casa Erard foi fundada em Paris em 1779 por Sebastian Erard (1752-1831) um notório fabricante francês de instrumentos musicais, em especial de pianos e harpas. Falecendo em 1831, seu sobrinho Pierre Erard (1796-1855) torna-se o proprietário. (Ibidem)

O crítico também descreve a reação do público no decorrer e ao concluir a peça. Segundo Hanslick, ao Liszt interagir com a orquestra e com o público com os seus gestos, eles se deslumbram, principalmente as mulheres, de um público atônito pela técnica e a interação do pianista com a orquestra ao mesmo tempo em que Liszt mantém uma comunicação com o público. Segundo Hanslick, tudo isso tem o maior deslumbramento para seus ouvintes, especialmente para as mulheres.

Não apenas se ouve com atenção ofegante a sua execução; observa-se também seu reflexo nas linhas finas de seu rosto... Às vezes os olhos piscam sob as sobrancelhas proeminentes; às vezes os cantos da boca caracteristicamente arrebitados são levantados ainda mais altos em um sorriso gentil... Às vezes ele toca a partir de notas, outras vezes de memória, colocando e tirando os óculos... Às vezes, sua cabeça está inclinada para frente com atenção, às vezes jogada para trás com ousadia. Liszt levou a Rapsódia a uma conclusão em uma tempestade de oitavas. A platéia aplaudiu, gritou, levantou-se, recordou o mestre uma e outra vez, incansavelmente. (Ibidem)

Hanslick encerra a sua crítica afirmando que o concerto foi uma conquista, mesmo depois de tanto tempo, Liszt continuava sendo o mesmo “um queridinho dos Deuses” (Ibidem, p. 115).

**FIGURA 9** – O pianista virtuoso Franz Liszt

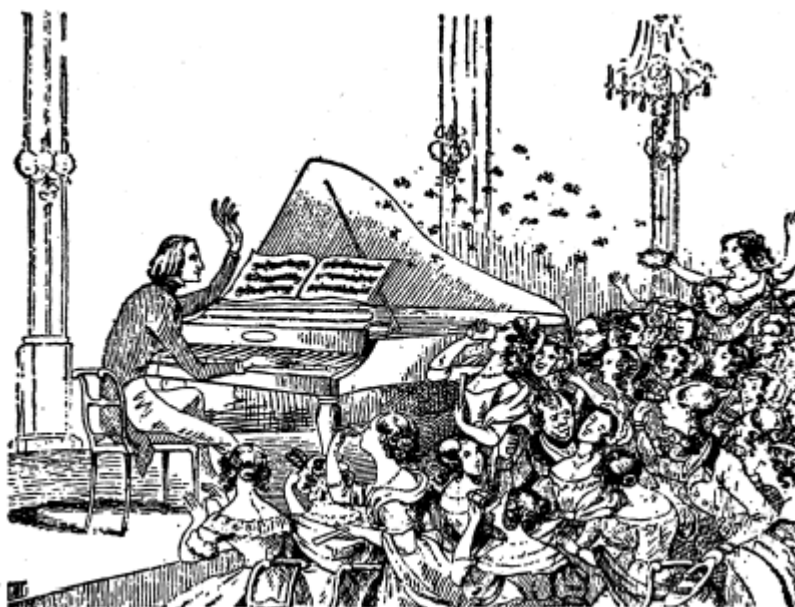


Figura 9: Liszt em seus dias de juventude encantando um contingente de bobby-soxers contemporâneos.

Fonte: Arquivo Bettmann.

## JOSEFFY (1874)

Rafael Joseffy (1852-1915) fez sua primeira aparição pública em Berlim em 1872, e foi mestre aclamado como um pianista de grande brilho. A partir de então, deu vários concertos em Viena e na maioria dos centros musicais continentais, lhe trouxeram a reputação de um virtuoso de notáveis poderes técnicos. Muitos músicos e críticos o consideravam como um pianista de grande brilho influenciado pelo o desenvolvimento completo de sua técnica; seu fraseado claro e nitidamente esculpido; rica variedade de seu toque, mas faltando algumas qualidades refinadas do discernimento poético.

Hanslick em sua crítica breve escrita em 1874 destaca o pianista brilhante virtuoso. Joseffy era aluno de Tausig, portanto, seguia o exemplo não especialmente louvável de seus mestres ao dar um programa solo inteiro. Segundo Hanslick, a escola de “Tausig” era inconfundível por sua técnica bem arredondada e consumada, no fraseado nitidamente refinado e nas ricas nuances do toque como na ênfase em uma única nota; o girar do pulso onde o dedo sozinho e uma mão em repouso poderiam realizar o que tem que ser feito, sem o desperdício de energia; a dinâmica bem estruturada com o pianíssimo ‘bem-educado’ e assim por diante. Hanslick certificava que tudo o que Joseffy executava era tecnicamente perfeito e trabalhado nos mínimos detalhes.

Nesse programa continha peças de singularidades como o *Perpetuum mobile*, a transcrição de *Spinning Song* de *The Flying Dutchman* (Richard Wagner) e diversas peças de Chopin e Schumann. Hanslick relata que “o repouso seguro que Joseffy executou em *Perpetuum mobile*, suscitou a admiração geral do público” (Hanslick, 1874, p. 132); a *Spinning Song* “brilhava com elegante perfeição” (Ibidem) e as peças de Chopin e Schubert “superou as dificuldades técnicas executando-as com extrema facilidade”, mas “o tesouro poético nas peças de Schumann, permaneceu geralmente obscurecido” questionando-se se “faltava a ressonância secreta do espírito” ou se era “o puro prazer do virtuosismo que lhe constrangia” (Ibidem) Um dos pequenos poemas mais graciosos de Schumann,

*Traumeswirren*, foi executado de forma mecânica como se fosse um étude cujo objetivo era a velocidade máxima e o grau máximo de pianíssimo. Na descrição do movimento da peça, Hanslick utiliza a sua visão individual e sua poética “mesmo o maravilhoso movimento do meio, aquele centro caracteristicamente velado e enevoadado do sonho, estava super exposto à luz do sol da manhã” (Ibidem, p. 133).

Hanslick conclui a sua crítica afirmando da existência de poucos pianistas cujas realizações técnicas excitam tanto admiração do público, mas quando há, também são poucos que os deixam frios. (Ibidem)

### HANS VON BULOW (1881)

Em sua crítica escrita em 1881, Hanslick retrata a figura do pianista Hans Von Bulow<sup>97</sup>. De forma estimulante, Hanslick afirma que Bulow é uma das personalidades musicais mais interessantes e talentosas do tempo dele. Quando o pianista chega a uma cidade, ele é suficiente para animar o coração de todas as pessoas que desejam uma diversão musical agradável e aprender algo novo. Como um ser sábio e indagador, banalidades e o conhecido não o interessa, e tudo que não o interessa, ele não discute. Sua mente impaciente, estimulante e sua energia inabalável, transbordam através de sua arte na vida musical cotidiana. Apesar de sua produção composicional ser pequena<sup>98</sup> e não ser reconhecido como compositor,

---

<sup>97</sup> Hans Guido Freiherr von Bülow (1830- 1884) foi um regente alemão, compositor e considerado como um dos maestros mais ilustres do século XIX. Sua atividade foi fundamental para estabelecer os sucessos de vários dos principais compositores da época, especialmente Richard Wagner e Johannes Brahms. Ao lado de Carl Tausig, Bülow foi um dos primeiros pupilos do virtuoso pianista Franz Liszt. Ele se familiarizou, se apaixonou e eventualmente casou-se com a filha de Liszt, Cosima, que mais tarde o deixou para Wagner. Bülow é conhecido por sua interpretação inigualável das obras de Ludwig van Beethoven.

<sup>98</sup> Suas composições chegam ao número de 24 obras, sendo elas: 6 Lieder, op.1, *Rigoletto* - Arabesken, op.2, Mazurka-Impromptu. Op. 4, 5 Lieder, op. 5, Convite à la Polka, Op. 6, *Rêverie fantastique*, op.7, Ciclo de canções *Die Entsagende*, Op.8, Abertura e março para *Júlio César de Shakespeare*, op. 10, Ballade, op.11, Cante polonais (após FH Truhn), op. 12, Mazurka-Fantasie, op.13, Elfenjagd. Impromptu, Op.14, *Des Sängers Fluch*, Balada para orquestra, op.16, Rimembranze dell'opera *Un ballo in maschera*, Op. 17, *Trois Valses caractéristiques*, op. 18, *Tarantella*, op.19. E oito transcrições de piano: Iphigenie in Aulis de Gluck; *Tristão e Isolda*, Abertura do *Die Meistersinger von Nürnberg* e *Paráfrase* do quinteto do Ato III de *Die Meistersinger*, *Faust Overture* todas de Richard Wagner e; *Konzertstück in F minor* e dois concertos para piano de Weber.

Hanslick afirma que Bulow “é um intérprete nato, um dos mais notáveis que já conheceu”(Pleasants, 1950, p. 209).

Hanslick conheceu Bulow como pianista virtuoso em 1851 e como maestro em 21 de junho de 1868 na estréia da ópera *Die Meistersinger* de Richard Wagner em Munique. Enquanto muitos desprezavam todos os compositores de sucesso – exceto Wagner- Hanslick elogia Bulow por manter sua razoável imparcialidade:

“É para seu crédito que o entusiasmo por Wagner, de quem ele é o apóstolo mais significativo, não o tornou cego ou injusto com as qualidades de outros compositores... [ele] se diferencia a esse respeito dos fanáticos agressivos de Bayreuth. Ao elogiar e interpretar as composições de Brahms e Rubinstein, Bülow preservou total liberdade de gosto e de reconhecimento e se destacou da ‘extrema esquerda’ do wagnerismo”. (Ibidem)

É notável que neste comentário de 1881, Hanslick associou os fanáticos e justos wagneritas com a “extrema esquerda”, pois foi nessa época que o socialismo político começou a enfraquecer a unidade do movimento liberal.

Como maestro da orquestra de ducal em Meiningen, a *Meininger Hofkapelle*, Hanslick afirma que ele consagrou esta nova posição com uma “experiência verdadeiramente Bülowiana”. Bulow regeu um ciclo de concertos de Beethoven com uma dupla execução da Sinfonia nº 9 em D menor op. 125 internalizando a obra no ouvinte devido ao seu alto grau de complexidade. Hanslick deixa uma observação representada pelo seguinte trecho:

“em um mesmo concerto, ele tocou a Nona Sinfonia inteira duas vezes. É difícil compreender esse artifício paternal para esclarecer as massas sobre uma grande obra, um tratamento drástico não isenta de perigos para o paciente. Bülow não apenas subestima a sensibilidade do ouvinte; ele também subestima o efeito da sinfonia, que é grande demais para ser assimilada mais de uma vez por vez, mesmo nas melhores circunstâncias. Pode-se, no entanto, perceber o fervoroso zelo religioso com que ele prega o evangelho de Beethoven. Ele batiza os infiéis com uma mangueira de incêndio. Bülow acaba de fazer sua reverência em Viena com um experimento mais racional, mas igualmente estranho e ousado. Ele tocou as cinco últimas grandes sonatas de Beethoven, uma após a outra, em um único recital. Nada mais. Estas estão entre as obras mais sublimes de Beethoven, de difícil compreensão e interpretação. Foi apenas nos últimos trinta anos que alguém se atreveu a tocar um ou outro deles em público.” (Ibidem, p. 210)

Em muito tempo, nenhum músico tocava as composições de Beethoven, o último foi o pianista francês Mortier de Fontaine (1816- 1883) tocando a Sonata em Si maior em 1847. Segundo Hanslick, as sonatas começaram a ser “tocadas individualmente em público por artistas de autoridade como Clara Schumann e Brahms recentemente” (Ibidem); Bulow em seu recital de 11 de fevereiro de 1881, se aventurou de tocar cinco sonatas de uma vez só, tanto o pianista quanto o público sobreviveu a experiência - Bulow por dominar as obras com a sua técnica perfeita e sua memória apurada, e o público absorvendo a densidade da obra e da sua performance.

Hanslick não consegue determinar o que é mais admirável em Bulow, se é “sua memória, sua resistência física, sua técnica ou a elasticidade de sua mente” (Ibidem, p. 211) A sua performance teve a duração de mais de duas horas, a impressão total segundo Hanslick foi “de cansaço misturado com admiração” ainda ele complementa de forma cômica “se eu lesse corretamente os rostos dos ouvintes que voltavam para casa, eles diziam: ‘Bonito - mas nunca mais.’ Alguns optaram por dizer o contrário: ‘Nunca mais - mas bonito.’” (Ibidem)

Como Hanslick retrata, esta não foi a última das “aventuras” de Bülow. Ele completou com um recital de três horas tocando quinze peças de Liszt uma após a outra, e repetiu quatro ou cinco vezes (Ibidem). Hanslick encerra a sua crítica falando sobre o sucesso extremamente brilhante, mas ele preferiu acreditar que “por causa da reputação de Viena como comunidade musical, maior parte dos aplausos foi dirigida ao virtuoso”, e pelo bem de Bülow, preferiu acreditar que “foi o ser humano e não o músico nele que foi incitado a esse esforço entusiástico” (Ibidem).

## RUBINSTEIN (1884)

Muitos contemporâneos achavam que Anton Rubinstein tinha uma semelhança impressionante com Ludwig van Beethoven, não só pelas suas feições e o seu curto e irremediável, mas pela sua forma de tocar piano testemunhando uma força da natureza. Às vezes, a maneira de tocar de Rubinstein era demais para os ouvintes.

Muitos o elogiavam, mas nem todos foram tão receptivos. Houve queixas, pelo menos até o fim do século XIX, sobre a monotonia dos concertos com apenas um intérprete, em grande parte dirigida – e isso não é surpreendente – contra os perpetradores dos programas mais longos. Em sua crítica escrita em 1884 sobre o primeiro concerto <sup>99</sup> do pianista Anton Rubinstein, Hanslick lamentou o estabelecimento da nova tendência para recitais solos com valor “educativo” sobre a gigantesca duração<sup>100</sup>.

Em seu primeiro concerto ele sentou por quase três horas e tocou mais de vinte peças, incluindo três sonatas! Isso pode não ter sido demais para o infatigável Rubinstein, mas foi demais para seus ouvintes. Uma ópera de três horas é suportável porque é um todo, dominado pela maior multiplicidade de conteúdo, som, personalidade e dispositivo cênico. Mas vinte peças de piano, uma após a outra, em um auditório sufocante – isso é demais até mesmo para os nervos mais fortes. (Hanslick, 1884, p.263-264)

De fato, três horas extenuantes pareciam ser a duração normal de um concerto de Rubinstein. Os programas dos concertos de Rubinstein costumavam ser gigantescos. Em outro concerto desse mesmo ano, Hanslick mencionou que o pianista tocou mais de 20 peças em um concerto em Viena, incluindo três sonatas (F # menor de Schumann, D menor e A menor op. 101 de Beethoven). O segundo de

---

<sup>99</sup> Rubinstein (1830-94) deu cinco recitais durante esta visita a Viena, nos dias 14, 20, 23, 24 e 27 de fevereiro, oferecendo programas completamente diferentes em cada um. Na quinta, por exemplo, tocou um Prelúdio e Fuga de J. S. Bach, um Rondo de P. E. Bach, os Appassionats de Beethoven, tocou-se a Sonata de Waldstein, o Étude em Lá bemol de Chopin e o seu próprio Caprice. Na quarta, tocou sucessivamente - entre muitas outras coisas, a Fantasia e Fuga Cromáticas de Bach, a "Fantasia Errante (ops 15) de Schubert e a Sonata em Si bemol menor de Chopin, D menor (opus 31, No. 2) e A maior (opus 101). (Pleasants, 1950, p. 263)

<sup>100</sup>A intenção didática foi especialmente evidente nos concertos orquestrais de Bülow, em um dos quais regeu duas vezes a Nona Sinfonia de Beethoven, a fim de dar ao público uma melhor chance de apreciar suas belezas, mas também uma característica inegável de seus programas como pianista solista.



seus dezessete programas de recitais “históricos”, por exemplo, dados em Moscou, São Petersburgo, Londres, Viena, Paris, Berlim e Leipzig (em 1885-1886), também foi dedicado as oito sonatas de Beethoven tocadas uma após a outra e o Luar, Tempestade, Waldstein, Appassionata, op. 90. op. 101, op. 109, e op. 111. Liszt, que parece ter uma ideia muito mais realista da capacidade de atenção do público, não aprovou. Quando ele ouviu Rubinstein dar um programa incluindo quatro peças em forma de sonata, ele pensou que isso era demais.

Depois de desaprovar da duração de mais de três horas do recital de Rubinstein, Hanslick termina a sua crítica admitindo que:

Ouvir Rubinstein tocar é prazer no melhor sentido da palavra, um prazer no qual o elemento sensual desempenha um papel importante. Sua sensualidade saudável e robusta inunda o ouvinte com uma franqueza refrescante. Suas virtudes estão enraizadas em sua força natural inexplorada e frescor elementar. Assim também são as falhas em que seu talento rico, mas freqüentemente desenfreado e obstinado facilmente o tenta. Comparado com os anos anteriores, sua forma de tocar hoje é um modelo de refinamento. A beleza derretida de seu tom, a suavidade e força concentrada de seu toque, estão no auge. (Ibidem, p. 264-265)

Rubinstein era um homem de constituição extremamente robusta e aparentemente nunca se cansava. Teve um repertório e uma memória colossal até os cinquenta anos de idade, quando começou a ter lapsos de memória e teve que tocar a partir da nota impressa.

**FIGURA 10** – Caricatura de Anton Rubinstein



Figura 10: “Rubinstein, o Demônio” – assim chamado em uma caricatura contemporânea de sua própria ópera.  
Fonte: Arquivo BETTMAN

## MORIZ ROSENTHAL (1884)

Certamente é reduutivo caracterizar o pianista Moriz Rosenthal,<sup>101</sup> como os críticos muitas vezes fizeram considerando-o como um hussardo do piano ou um pianista audacioso (MITCHELL, 2006, p. 25). O som que ele extraia do piano era inteiramente seu; no entanto, a musicalidade de Rosenthal também equivalia a um resumo da história da música do século XIX. Seu toque legato veio de Chopin; sua consciência dos elementos composicionais foi desenvolvida por Liszt; seu Brahms foi moldado por uma aproximação com o próprio compositor. (Ibidem, p. 25) O virtuosismo de Rosenthal foi tão extraordinário que Hanslick, se deixou levar por uma crítica de concertos admiradora

Apesar de Hanslick atribuir Rosenthal como uma figura frágil e pouco atraente em sua breve crítica de 1884, ele o assemelha ao pianista Carl Tausig pela sua forma excepcional de tocar. O crítico relata que por muito tempo de conhecimento do virtuosismo do piano, quase tinha caído no esquecimento do que era estar surpreso, mas ao ouvir Rosenthal, Hanslick achou o seu trabalho realmente surpreendente mesmo com a pouca idade.

Hanslick também relata da complexidade do programa desse concerto. Para essa audição estava composto por grandes obras desafiadoras em termos de técnica que representam o máximo na literatura pianística. Hanslick destaca duas. A primeira executada foi *Don Juan Fantaisie* de Liszt, onde o violinista executou pela primeira vez até o final sem cortes, e as *Variações de Brahms* (opus 35) sobre tema nº 24 de Paganini. Ainda que Brahms exponha grandes dificuldades rítmicas dificilmente perceptíveis ao ouvinte, Hanslick retrata a técnica perfeita de Rosenthal

---

<sup>101</sup>Moritz Rosenthal (1862 – 1946) pianista polonês iniciou seus estudos na música aos sete anos de idade, com um professor local chamado Galath. Seu talento foi imediatamente notado em pouco tempo, começou a estudar com Mikuli (aluno de Chopin) que era chefe do Conservatório Lemberg. Aos doze anos tornou-se aluno de Joseffy em Viena. Sua estréia ocorreu em Viena em 1876, seu sucesso foi instantâneo e, após uma turnê pela Romênia, foi nomeado pianista da corte da Romênia aos quatorze anos de idade. De 1878 a 1879 estudou com Liszt em Weimar e Roma. Na verdade, esteve associado ao grande mestre húngaro na maior parte do tempo até 1886, quando Liszt morreu em Bayreuth. Sentindo que uma boa formação clássica era necessária em seu trabalho como intérprete, ele estudou na Universidade Staats Gymnasium em Viena, onde Hanslick foi seu professor de estética. Em 1884 apareceu novamente em Viena surpreendendo o público e a crítica com suas enormes realizações técnica. Sua alta intelectualidade e longo estudo de valores estéticos lhe deram uma ampla reputação por suas interpretações magistrais.

e argumenta sobre a relevância desse repertório para os pianistas estimulando a prática.

As Variações Paganini constituem uma notável contribuição para a literatura pianística e revelam um aspecto interessante e pouco conhecido do talento criativo de Brahms. O virtuoso do piano não pode se dar ao luxo de ignorá-los como os vários estudos de Brahms... As Variações Paganini (o último Capriccio, nº 24) sugerem um trabalho ousado de descoberta e conquista no campo do virtuosismo do piano, um experimento nas capacidades e possibilidades do instrumento. (HANSLICK, 1884, p. 237)

Como todo ser humano, Rosenthal tinha as suas falhas. Na execução da Novelette nº 2 de Schumann, Hanslick retrata a sua performance menos satisfatória referente ao elemento de virtuosismo intrusivo em tempos rápidos, a desconsideração e a separação de certas notas que davam um resultado técnico sujo na seção central. Hanslick lamenta sobre a utilização do recurso frequente dos pedais e as desagradáveis marteladas das teclas nas passagens fortíssimas obtida em sua formação, dado que era característico de todos os jovens da escola de Liszt-Tausig. Mas ainda assim, o crítico expressa a sua esperança de que Rosenthal amadureça sua técnica com o passar dos anos. Hanslick finaliza elogiando o seu porte modesto e sua personalidade tranqüila, mas que não é visível em sua performance ao piano.

**FIGURA 11 – Retrato de Moriz Rosenthal**



Figura 11: Moriz Rosenthal, um pianista audacioso e de toque peculiar.  
Fonte: Vienna's Golden Years of Music.

### 3.3 CANTORA

#### ADELINA PATTI (1879)

Ao longo da carreira, a soprano Adelina Patti<sup>102</sup> (1843-1919) conquistou a admiração da crítica internacional mais severa pela qualidade de sua voz, seu talento dramático e sua versatilidade estilística. Logo foi reconhecida como uma musicista dotada da inteligência necessária para ampliar seu repertório, assumir novos papéis dramáticos e ainda fazer uma clara distinção entre diferentes estilos composicionais (Cone, 1993).

Na crítica de 1879, Hanslick retrata Adelina como um gênio musical. De acordo com Hanslick, a sua natureza dotou-a de três qualidades em grau incomum: o refinamento da audição; a agilidade para compreender e aprender; e uma memória segura. A pureza infalível de sua entonação é de conhecimento comum. Como exemplo, Hanslick em sua crítica relembra um concerto beneficente no qual Patti canta a repetição com precisão da ária *Jewel Song* da ópera Fausto de Gounod:

Após a *Jewel Song*, houve aplausos prolongados e depois uma ovação desenfreada. Coroas voaram das caixas. Buquês gigantescos e até cestas inteiras de flores foram trazidos pela orquestra. Finalmente, assim que o espetáculo parecia estar acabando, vieram gritos ainda mais fervorosos exigindo a repetição da ária. Sem dar nenhum sinal à orquestra, Patti atacou o trinado no Si natural. A orquestra entrou no compasso seguinte - e tudo estava precisamente afinado. A ruidosa e cansativa interrupção, que durou cerca de um quarto de hora, não havia perturbado sua certeza no ataque livre na altura certa. (Pleasants, 1950, p. 188-189)

---

<sup>102</sup> Adelina Patti foi uma cantora de ópera, nascida em Madri, em 1843, filha de italianos. Aos quatro anos mudou-se para Nova Iorque onde estreou no palco. Junto com sua fama, correu o mundo e se apresentou em diversos locais. "Patti foi conhecida como a prima Donna absoluta.

**FIGURA 12 –** Caricatura de Adelina Patti



Figura 12: Caricatura contemporânea de Adelina Patti recebendo homenagem de um regente no fosso.  
Fonte: Vienna's Golden Years of Music

Das óperas freqüentes realizadas, a cantora não portava nenhuma partitura em sua companhia, somente em sua memória. Segundo Hanslick, de todas as óperas que cantou em sua última visita a Viena, ela releu apenas *Semiramide*<sup>103</sup> antes da apresentação. Além disso, na performance final de *Don Pasquale*, Hanslick a visitou nos camarins após o primeiro ato e, no decorrer da conversa, Patti pediu para ver uma partitura para piano da ópera, ao relatar a conversa, Hanslick apresenta as habilidade da cantora a partir desse diálogo:

O que foi isso? Eu perguntei. "Nada", ela respondeu. Conheço bem a ópera de cor, embora tenha cantado há um ano. Mas eu cantei *Linda* anteontem, e acabei de lembrar que uma certa parte de *Linda* começa exatamente como uma parte no segundo final de *Don Pasquale*. Eu só queria ter certeza de que não cairia no tema errado. (Pleasants, 1950, p. 189-190)

Nesta crítica, Hanslick também expõe seu grande vínculo de amizade com a cantora. Quando Patti foi a Viena pela primeira vez com sua trupe de ópera

<sup>103</sup>Semiramide é uma ópera em dois atos de Gioachino Rossini. O libreto de Gaetano Rossi é baseado na tragédia de Voltaire *Semiramis*, que por sua vez foi baseada na lenda de Semiramis da Assíria.

no Carltheater no início de 1863, Hanslick confessa que não estava especialmente ansioso para conhecê-la pessoalmente, pois diziam que ela era antipática, mas a pedido do cunhado de Patti, foi visitá-la em uma manhã. Hanslick descreve sua primeira visita, momentos, intimidades e seu temperamento:

Ainda posso vê-la diante de mim, uma figura pequena, pálida e esbelta com uma blusa Garibaldi de lã vermelha, sentada em uma poltrona na janela, acariciando sua cachorra, Cora. Logo fiquei bem com os dois, com o cachorro porque persuadi e com Adelina porque não... Ela não gostava de festas, visitas ou flertes... Adelina era uma filha da natureza, meio tímida e meio selvagem, o que os franceses chamam de selvagem, bem-humorada e violenta, inclinada a acessos de temperamento súbitos e rápidos, dirigidos geralmente contra Strakosch, que tentava apaziguá-la. Ela ainda não havia aprendido a se conter, a ser amável com pessoas que não lhe interessavam - uma arte que mais tarde aprendeu com perfeição. Ainda hoje, como uma grande dama francesa, ela não perdeu sua bondade de coração, mas a criança americana da natureza de 1863 era mais estimulante e atraente. Às vezes ela empurrava impulsivamente mesas e cadeiras para o lado, Strakosch (um excelente tocador de valsa) tomava conta do piano, e nós dançávamos como um único casal extasiado pela sala. Foi muito cômico quando Strakosch, preocupado com sua voz, implorava para que parássemos. "Pelo amor de Deus, Lina", ele gritava, "você deve cantar esta noite." "Deixe isso comigo", ela respondia, rindo, e a valsa continuava. Quantas vezes nos últimos anos ela se lembrou desses dias serenos e pacíficos.<sup>104</sup> (Ibidem, p.190-192)

Em toda sua trajetória profissional, Patti estava sempre avançando para um nível mais alto em sua atuação tanto em papéis cômicos quanto em papéis dramáticos. Ela atuou em *Don Giovanni* de Mozart; *Lucia di Lammermoor*, *Don Pasquale* e *Linda di Chamounide* Gaetano Donizetti; *Martha* de Friedrich von Flotow; *La Traviata*, *Il Trovatore*, *Aida* e *Rigoletto* de Giuseppe Verdi; *Les Huguenots* de Giacomo Meyerbeer; , *Romeu e Julieta* e *Fausto* de Charles Gounod, *O Barbeiro de Sevilha* e *Semiramida* de Rossini. Apesar de ter uma forte afeição por papéis dramáticos, Patti dificilmente era uma atriz trágica — ela se destacava em papéis leves e femininos. Assim, Hanslick considerou-a uma comediante nata e atribuiu-lhe uma intuição maravilhosa para sua vocalização e seus gestos perfeitos. Ele

---

<sup>104</sup>Em uma carta da melhor amiga de Patti, Louisa Lauw, escreve: 'Pouco depois de sua estreia em Viena, Adelina conheceu o Dr. Hanslick, de quem ela tinha grande admiração. Ela o achou "não tão severo e feroz" como ela temia que ele pudesse ser. De fato, com a primeira conversa fiada com que a conversa começou, ela o achou muito gracioso. Ele logo se tornou um convidado diário e encontrou prazer em atender aos caprichos de sua amiguinha tocando para ela as valsas mais populares de Strauss, que Adelina adorava. Adelina teria gostado, mesmo que apenas por brincadeira, de criticar o jogo de um homem cujo julgamento foi tão decisivo para seu sucesso na metrópole austríaca, mas o esplêndido jogo de Hanslick tirou o vento de suas velas. Ele teve que pagar caro, no entanto, por essa admiração amigável, pois quando ele tocasse até ficar cansado demais para tocar mais, Strakosch seria atrelado ao piano, e Hanslick teria que dançar conosco, querendo ou não.' (Pleasants, 1950, 192)

concordou que Rossini, Meyerbeer e Gounod estavam absolutamente justificados em considerá-la a Rosina em *O Barbeiro de Sevilha* perfeita, a Marguerite maravilhosa e a Dinorah ideal. Apesar dos detalhes musicais delicados e sofisticados, Hanslick sempre desgostou de Dinorah - desgostou quase tanto quanto antes não gostava de La Traviata- ele confessa que Patti tornou agradável até mesmo as repetidas audições dessas óperas e, quando ela estava no palco, ele achava absolutamente agradável.

Da mesma forma, Hanslick elogia a performance vocal de sua Valentine (*Les Huguenots*) como “perfeita” mas, o esforço de Patti para alcançar o máximo de força e expressão dramática, manchavam o encanto peculiar de Patti.

Não há espaço em Valentine para as melhores e mais características virtudes de Patti... O papel exige efeitos derivados do peso da voz. Para alcançá-los, Patti deve reunir todas as suas forças. A energia com que supera tais obstáculos merece admiração; mas, enquanto expressamos essa admiração com fervorosos aplausos, tentamos com o mesmo aplauso abafar nosso pesar de que uma voz tão doce e uma arte tão encantadora sejam expostas desnecessariamente a tais perigos. Não só a força vocal, mas também a paixão dramática deste papel esticada até o ponto de ruptura contradiz a natureza harmoniosa de Patti. Ela desempenha o papel com grande vitalidade e com detalhes reveladores, mas o esforço para manter um pico vertiginoso de paixão, deixa a impressão de uma tempestade mental mais artificial do que genuinamente vivida. (Pleasants, 1950, p. 205)

Nos estágios finais de sua carreira, Hanslick afirma que era igualmente boa ao representar papéis dramáticos, pois as notas altas de Patti perderam a suavidade e a força de sua juventude.



**FIGURA 13 – Retrato de Adelina Patti**



Figura 13: Adelina Patti, a soprano reconhecida pela crítica por sua técnica vocal versátil.  
Fonte: Biblioteca Nacional de Viena

### 3.4. COMPOSITOR

#### JOHANN STRAUSS (1899)

Após ter se queixado sobre a grande perda do compositor mais talentoso de Viena Johann Strauss I<sup>105</sup> há cinqüenta anos, agora, Hanslick lamente sobre a morte de seu filho, Strauss II.<sup>106</sup> Em sua breve crítica de 1899, Hanslick afirma que “Viena perdeu seu talento musical mais original” (Pleasants, 1950, p. 325). Nesse pequeno trecho, Hanslick descreve a forma singular de Strauss ao compor:

As fontes de sua invenção melódica eram tão finas quanto inesgotáveis; seu ritmo pulsava com uma variedade animada; suas harmonias e suas formas eram puras e retas. (Ibidem)

Além de demonstrar pesar, sua crítica está centrada em mais um ponto, as suas composições. Como se sabe, Strauss II foi considerado o herdeiro legítimo da aptidão e legado de seu pai. As características de suas valsas são muito semelhantes – introdução lenta, cinco valsas e coda – mas suas técnicas composicionais são um pouco mais avançadas com seções mais longas e orgânicas; as melodias, geralmente de grande inspiração, são amplas e impetuosas, os detalhes harmônicos e orquestrais são mais ricos e mais sutis, em certos momentos até wagnerianos. Strauss nomeou-as de valsas 'Liebeslieder' (Canções de Amor), a designação se aplicava a todas elas: “pequenas histórias de amor de namoro tímido, paixão impulsiva, felicidade radiante e aqui e ali um sopro de melancolia facilmente consolável”. (Ibidem)

Dentre as centenas valsas, Hanslick destaca *O Danúbio Azul* não somente por sua popularidade, mas por seu significado único, como apresentado nesse trecho:

---

<sup>105</sup>Johann Strauss (1804 —1849) compositor austríaco foi conhecido por sua música leve, ou seja, suas valsas, polcas e galopes, que ele popularizou ao lado de Joseph Lanner, estabelecendo assim as bases para seus filhos – Johann, Josef e Eduard – continuarem sua dinastia musical.

<sup>106</sup> Johann Strauss II (1825-1899) Além de regente e compositor, Strauss II foi um violinista e membro mais eminente da família, dirigiu sua própria orquestra durante 1844-1849 rivalizando com a do seu pai. Após 1849, as duas orquestras se fundiram em uma única. Foi diretor musical dos bailes imperiais- reais de Viena entre 1863- 1871, e o mais famoso embaixador da Áustria (conhecido como “o rei da valsa”). Johann Strauss II morreu de pneumonia em Viena em 1899 com a idade de 73 anos. No momento de sua morte, ele ainda estava trabalhando em seu balé Aschenbrödel.

... a de um símbolo de tudo o que é belo, agradável e alegre em Viena. É uma espécie de canção folclórica patriótica sem palavras. Além do hino nacional de Haydn, que celebra o Imperador e a casa governante, possuímos no 'Danúbio Azul' outro hino nacional, um que celebra o país e seu povo. Onde quer que os austríacos estejam reunidos no estrangeiro, esta 'Marselhesa' sem palavras da paz é a sua canção nacional e o seu símbolo de reconhecimento. Sempre que Viena ou Áustria é brindada em um banquete, a orquestra toca 'O Danúbio Azul'. Sua melodia tem o efeito de um lema. Johann Strauss modernizou, ampliou e enriqueceu a valsa vienense criada por seu pai. Ele fez uma escola, que se tornou quase obrigatória. O que se ouve hoje na forma de valsas é principalmente Strauss reescrito. Por mais que tentem, nossos compositores de operetas não podem escrever dois compassos em compasso de valsa sem copiá-lo involuntariamente. (Pleasants, 1950, p. 326)

Depois de ter passados seus vinte anos escrevendo valsas, Strauss II decide ampliar seu gênero musical escrevendo operetas<sup>107</sup>. No entanto, suas operetas não tiveram tanto sucesso duradouro quanto suas peças dançantes. Como Hanslick afirma, a transição de Strauss para a composição dramática não foi fácil. A transição na opereta *Indigo* foi algo que Hanslick olhou com apreensão. Em uma publicação de 12 de fevereiro de 1871 no *Neue Freie Presse*, Hanslick descreve o seu anseio no seguinte trecho:

“Admito abertamente a preocupação com que esperava a primeira ópera de Strauss. Um pintor de naturezas mortas e quadros de gênero que de repente se torna um pintor de história, ou um poeta-especialista em epigramas ou sonetos que tenta um drama, dificilmente poderia ter uma transição mais dura ou situação mais desfavorável.” (HANSLICK, 1877, p. 334)

Hanslick critica que a opereta *Indigo* é uniformemente inventiva, fresca, mas, ele considera os libretos miseráveis destacando uma incompatibilidade básica entre o talento de Strauss e o gênero dramático, pois, seus libretistas ignoravam a natureza específica de seu talento, o fato de que requeria materiais alegres e animados, que respirava mais livremente em seu ar nativo (Pleasants, 1950, p. 327).

A opereta *Die Fledermaus* (1874) teve um sucesso duradouro e extraordinário devido à sua música encantadora. Segundo Hanslick, embora seu material fosse repleto de bom humor e diversão e fornecesse o pretexto para o fluxo livre do ritmo da dança, em cenas sentimentais ou mesmo trágicas, seu pulso parou,

---

<sup>107</sup> A mudança de Strauss para a opereta foi parte de uma evolução gradual que começou com seu tratamento mais livre da valsa tradicional, continuou com sua crescente devoção às apresentações de concertos e culminou em apresentações na Gesellschaft der Musikfreunde, a casa de Viena para música sinfônica e oratórios, em 1869-1870, (Ballstaedt, 1995, p. 83)

e ele tendia a se tornar forçado, desinteressante e banal. (Ibidem) A opereta *The Gypsy Baron* composta em 1885, teve o mesmo resultado da anterior. Hanslick afirma ser uma “música excelente, desde que não caia no sentimentalismo ou na paixão trágica, como no segundo final” (Ibidem).

Operetas como *Das Spitzentuch der Königin* (1880), *Der lustige Krieg* (1881) e *Der Waldmeister* (1895) por mais que fossem musicalmente belas, elas desapareceram rapidamente devido a seus libretos ruins. Entre as operetas citadas, Hanslick prefere a *Indigo*, pois inclui os trechos mais longos de música dançante ininterrupta, onde Strauss se sente mais familiarizado com suas valsas.

Hanslick ao finalizar sua crítica reafirma a perda de Strauss, não somente do “talento brilhante do compositor, um arauto da fama musical de Viena”, mas também “um homem completamente amável, franco e bem disposto. É impossível falar e pensar em si mesmo com mais modéstia do que Strauss fez. A sua figura elástica, não curvada pelos anos, com a cabeleira farta e os olhos resplandecentes, fará muita falta em Viena. Ele foi o último símbolo de momentos alegres e agradáveis, lançando uma luz esmaecida sobre nosso presente desanimado e perturbado.”

**FIGURA 14** – Silhueta de Johann Strauss



Figura 14: Johann Strauss, que, segundo o costume, tocava violino enquanto regia  
Fonte: Arquivos de imagem da Biblioteca Nacional de Viena

### 3.5. PEÇAS ORQUESTRAIS

#### LISZT: OS POEMAS SINFÔNICOS (1857)

*Ele imagina sua música capaz de mexer e soprar os fenômenos mais magníficos do mito e da história, os pensamentos mais profundos da mente humana.*

(HANSLICK, 1857)

Na primavera de 1854, Franz Liszt realizou as revisões finais de sua primeira coleção de poemas sinfônicos.<sup>108</sup> No entanto, antes de suas obras chegarem à imprensa da editora, críticos de Viena, Berlim e Leipzig, questionaram os méritos das suas novas composições programáticas. Liszt enfrentou críticas severas na recepção de seus poemas sinfônicos durante a maior parte de sua carreira.<sup>109</sup>

Antes de Liszt se dedicar seriamente à composição orquestral, foi considerado como um pianista virtuoso, um artista excepcional.<sup>110</sup> No entanto, para alguns os talentos musicais de Liszt não se estenderam além do piano, sua fama e sucesso como intérprete não se transpuseram em seu papel como compositor. Após sua abdicação como pianista, essa nova posição lhe deu a oportunidade de

---

<sup>108</sup> Um poema sinfônico ou poema sinfônico é uma obra de caráter musical baseada em um poema ou texto literário. Em geral, escrito em forma de sinfonia, em um só ato, para ser executada por uma orquestra. O autor procura descrever sentimentos e despertar emoções advindas da obra em que ele se baseia. O seu apogeu se deu no século XIX e o seu declínio após o término da Primeira Guerra Mundial.

<sup>109</sup> Alan Walker indica que Liszt sustentou que a crítica de seu trabalho deveu-se principalmente à falta geral de desempenho de quaisquer obras modernas. No século XIX, a maior parte do repertório de concertos consistia em obras compostas pelo menos uma geração antes, com foco particular em Haydn, Mozart e Beethoven. Se as obras modernas foram executadas, elas estavam tipicamente entre as últimas obras do programa, colocando as obras em ordem cronológica de composição. Seria difícil seguir uma sinfonia de Beethoven. (Walker, 1993, p. 300)

<sup>110</sup> Antes de compor suas obras orquestrais, Liszt possuía um grande número de composições para piano forte, canções, obras corais, estudos.

centralizar-se mais intensamente em composição <sup>111</sup> (Walker, 1993, p. 289). Mesmo Liszt abdicando sua missão como pianista, Hanslick em sua crítica de 1857, afirmou com austeridade suas composições, como neste excerto apresentado:

Liszt possuía um profundo conhecimento do efeito pianístico e várias ideias interessantes, isso é tudo o que se pode elogiar. Suas composições para piano eram consistentemente de tão medíocre invenção e execução que apenas uma delas poderia ter reivindicado existência duradoura na literatura musical... Suas obras puramente originais representavam uma mistura de trivialidades e esquisitices, toleráveis apenas quando ele próprio as tocava. (Pleasants, 1950, p. 45).

Entre as obras que surgiram nesse período, juntamente com obras de grande escala como a Sonata para Piano em Si menor e as Sinfonias Fausto e Dante, estão os treze poemas sinfônicos. Os primeiros doze poemas foram compostos entre 1848 e 1858 e a última em 1882.<sup>112</sup> O antagonismo que Liszt enfrentou foi resultado de seu papel como defensor da música programática.

Há uma gênese profunda na crítica de Hanslick dos poemas de Liszt. A polêmica girou em torno do progresso da música e da estética musical que ocorreu na imprensa musical austro-alemã entre os chamados 'novos alemães' e os 'formalistas' na década de 1850. Essa controvérsia estava ligada não apenas à música, mas às diversas posições filosóficas. O debate preocupou-se com questões abordadas no tratado de Hanslick *Vom musikalisch-schönen* (1854), e com opiniões expressas por Liszt em uma série de três artigos de revisão sobre música programática publicados no *Neue Zeitschrift für Musik*.<sup>113</sup> À medida que o debate

---

<sup>111</sup> Em Setembro de 1847 Liszt deu o seu último recital público como artista contratado, e anunciou a sua retirada do circuito de concertos, instalando-se em Weimar, onde tinha sido mestre de capela honorífico em 1842, para trabalhar em suas composições. (Walker, 1993, pp. 289)

<sup>112</sup> Os treze poemas sinfônicos de Liszt são: Ce qu'on entend sur la montagne, Tasso, Lamento e Trionfo, Les Préludes, Orpheus, Prometheus, Mazeppa, Festklänge, Héroïde Funèbre, Hungaria, Hamlet, Hunnenschlacht, Die Ideale e Von der Wiege bis zum Grabe. Estes poemas colaboraram a estabelecer o gênero de música programática.

<sup>113</sup> Como foi originalmente concebida, a estética de Hanslick e Liszt eram totalmente independentes uma da outra. A filosofia de Liszt apoiando sua produção sinfônica programática, que ele começou a esboçar em um rascunho do ensaio 'Berlioz e sua Harold Symphony' em 1854, estava em vigor antes que ele tomasse conhecimento da monografia de Hanslick. Da mesma forma, a primeira edição (1854) de *Vom Musikalisch-Schönen* não continha nenhuma menção a Liszt. Naquela época, Hanslick não ouvira nenhuma das obras orquestrais de Liszt, e ele ainda não estava familiarizado com os escritos de Liszt sobre música de programa. Em poucos meses, no entanto, Hanslick e Liszt, e suas respectivas produções, foram irrevogavelmente reunidos.

transcorria, cada lado da disputa buscava negar ao outro as qualidades orgânicas de sua música e o direito de seu adversário ao espiritual na música.

Em 1855, quando já havia lido o tratado de Hanslick, Liszt em conjunto dedicou-se em promover sua concepção de música de programa em uma série de três artigos de revisão publicados no *Neue Zeitschrift für Musik: Robert Schumann; Marx und die Musik des neunzehnten Jahrhunderts* e a versão final de *Berlioz und seine Harold symphonie*. (Walker, 1988, p. 301) Esses artigos não tratavam diretamente de Hanslick, mas várias passagens referiam-se a pontos levantados no tratado de Hanslick. Liszt contestou a legitimidade da 'estética científica' e a imitação formalista de formas ultrapassadas por compositores 'especificamente musicais', argumentando que:

O tratamento incomum da forma não é o erro supremo e imperdoável de que Berlioz é acusado; seus oponentes certamente admitirão, talvez, que ele prestou um serviço à arte ao descobrir novas inflexões. O que eles nunca perdoarão é que a forma tem para ele uma importância subordinada à ideia, que ele não cultiva, como eles, a forma pela forma; eles nunca o perdoarão por ser um pensador e um poeta. (Strunk, 1998, p. 74)

A defesa da música programática de Liszt exposta nos três artigos possuía dois objetivos principais: destacar o endividamento da música programática com os estilos musicais do passado e exaltar as qualidades orgânicas da música.<sup>114</sup> (Micznik, 1999, p. 2076) Como bem observa Vera Micznik (1999) 'explorando as ambigüidades inerentes aos múltiplos significados da palavra 'poético', Liszt fundiu o antigo significado (música instrumental que expressa ideias por si só) com o novo sentido que ele estava prestes a promover: música que precisa de uma "poética" para comunicar com mais precisão o pensamento do compositor. (Ibidem)

A concepção de Hanslick sobre a música programática estava dividida em três categorias principais. A primeira diz respeito à adequação de um texto específico para um cenário musical; a segunda diz respeito ao grau em que uma obra procura ser musicalmente compreensível ao invés de buscar ser compreendida

---

<sup>114</sup>No século XIX, o público aprendeu a apreciar a música sinfônica como a personificação do ideal moderno. Agora a tarefa de Liszt era convencer esses mesmos públicos de que eles precisavam de programas para orientar sua compreensão musical. Liszt, de acordo com a noção de história da música de Brendel, capitalizou o conceito metafísico de poética musical que permeou a discussão sobre música na primeira metade do século XIX. Consistente com a visão da história da música de Hermann Christian Weisse e Brendel, ele considerava a música instrumental "puramente poética precisamente porque faltava um sujeito, objeto e propósito definidos, uma ausência que a música fala por si mesma. (Micznik, 1999, p. 207)



em termos de sua contraparte poética; e a terceira diz respeito à qualidade da música em si. Na maioria dos casos, a principal objeção de Hanslick à música programática é em relação à segunda categoria, que tende a subordinar a construção musical a uma contrapartida poética. Hanslick faz uma distinção entre obras que procuram ser compreendidas em termos de seus programas poéticos, e obras que, embora possam ter um título sugestivo ou um título descritivo, carregam seu significado dentro da própria música.

Em sua crítica (1857), Hanslick considera o trabalho de Liszt falho em todas as três categorias citadas. Ele diferencia entre os textos que considera adequado ou não para a ambientação musical:

Supondo que a música descritiva seja justificável, ainda há uma grande diferença entre os assuntos escolhidos para ela. Em *Meeresstille und glückliche Fahrt*, no *Sonho de uma noite de verão*, no programa da Sinfonia 'Pastoral' e peças semelhantes, ninguém entenderá mal a espontaneidade da alusão musical. Mas um *Mazeppa* é absolutamente anti-musical; um *Prometheus* está tão distante de toda referência musical que apenas associar tais títulos a sinfonias só pode criar a impressão de um fanfarrão. (Pleasants, 1950, pp. 46-47)

Para Hanslick, a música nunca será capaz de expressar um objeto definido ou apresentar características essenciais de uma maneira reconhecível sem o título, mas poderá extrair o caráter, e com o título dado, apresentar uma alusão ou então uma representação gráfica. O principal pré-requisito é que a música se baseie em suas próprias leis e permaneça especificamente musical, deixando assim, mesmo sem programa, uma impressão clara e independente. O motivo principal de Hanslick discordar de Liszt é que ele impõe uma incumbência muito maior e abusiva aos temas de suas sinfonias, isto é, preencher a lacuna deixada pela ausência do conteúdo musical ou justificar a atrocidade de tal conteúdo como há.<sup>115</sup> (Pleasants, 1950, p. 54)

Quando Liszt publicou a coleção em 1842, ele incluiu um prefácio descrevendo sua inspiração e motivação.<sup>116</sup> A concepção florescente de Liszt do

<sup>115</sup> A oposição ao que Hanslick chama de 'abuso de música de programa', ou seja, a objeção a composições que buscam ser compreendidas em termos de seu conteúdo extra-musical e não musical, não é específico a Hanslick. É uma visão que teve grande circulação no discurso musical de meados ao final do século XIX, com traços dela surgindo nos escritos dos defensores da Nova Escola Alemã.

<sup>116</sup> Este prefácio permaneceu um núcleo essencial para suas idéias ao longo da vida do propósito e significado do programa. O prefácio dia assim: Recentemente, viajei por muitos países novos, conheci muitos lugares diferentes e visitei muitos lugares consagrados pela história e pela poesia;

extra-musical em seus primeiros trabalhos para piano alcançou seu pleno significado em seus poemas sinfônicos compostos durante seu mandato em Weimar. Como já mencionado, seu interesse composicional acaba por renovar a música “através de sua conexão mais íntima com a poesia,” música em si. Ele desejava uma linguagem em que o significado da música se estendesse além de suas formas e “combinação de sons” para comunicar algo inefável – nosso ser essencial, nossa alma. Liszt elabora sua concepção de música de programa em Berlioz e sua sinfonia “Harold”. Como defesa contra a crítica formalista da música de programa, o ensaio esboça os argumentos de Liszt para, entre outras coisas, o papel que o programa desempenha na produção de sentido na música instrumental além de suas formas e estrutura. Ele argumenta que os programas esclarecem o(s) significado(s) expresso(s) na música instrumental ao introduzir “a aproximação de certas ideias, a afinidade de certas figuras, a separação ou combinação, justaposição ou fusão de certas imagens poéticas” pode criar através de uma composição “impressões definidas que ele deseja trazer à plena e completa realização no ouvinte”. Para ilustrar a diferença, Liszt estabeleceu um contraste entre dois tipos de compositores instrumentais: o sinfonista musical e o sinfonista pintor. O sinfonista musical adota a abordagem formalista para levar “seus ouvintes consigo para regiões ideais”, dentro das quais suas impressões não devem ser constrangidas pelo compositor. O pintor sinfonista, ao contrário, se esforça para tornar sua ideia “totalmente inteligível” por meio do programa. Liszt escreve:

[o] pintor-sinfonista, no entanto, propondo-se a tarefa de reproduzir com igual clareza uma imagem claramente presente em sua mente, de desenvolver uma série de estados emocionais que são inequívoca e definitivamente latentes em sua consciência – por que não um programa, se esforça para se tornar totalmente inteligível? (Sinfonia Harold)

---

Senti que os vários aspectos da natureza e os diferentes incidentes associados a eles não passavam diante de meus olhos como imagens sem sentido, mas evocavam emoções profundas em minha alma; que se estabeleceu entre eles e eu uma afinidade vaga, mas direta, uma compreensão real, embora indefinível, um meio de comunicação seguro, mas inexplicável, e tentei dar expressão musical a algumas de minhas sensações mais fortes, algumas de minhas impressões mais vivas... O sentido intrínseco e poético das coisas, o ideal inerente a tudo, parece manifestar-se de forma preeminente nas criações artísticas que, pela beleza da forma, suscitam emoções e ideias na alma. Embora a música seja a menos plástica das artes, ela possui, no entanto, uma forma própria, e não foi definida sem razão como uma arquitetura de sons... À medida que os instrumentos musicais progredem se desenvolvem e emergem de suas limitações iniciais, tenderão cada vez mais a carregar esse ideal, que é a única marca das artes plásticas de perfeição. a linguagem mais apta do que a própria poesia, pode ser, para expressar aquilo dentro de nossas almas que transcende o horizonte comum, tudo o que escapa à análise, tudo o que se move nas profundezas ocultas do desejo imperecível e da intuição infinita. (Motta, 1916, p. 3)

Entendido nesses termos, o programa somente orienta a experiência do ouvinte. Eles não descrevem ou explicam a música, mas existem para preparar o ouvinte para experimentar através da música o que os sujeitos do programa experimentam. Quando a música do programa retrata certos objetos de maneira mimética, isso é feito a serviço de colocar o ouvinte dentro dos estados emocionais do assunto da obra. Segundo Hanslick, o pronunciamento impresso em cima de todas as partituras de Liszt lança uma luz reveladora sobre a falsidade de seu método. Hanslick ainda insere em sua crítica a justificativa do método nas palavras de Liszt:

'Embora eu tenha me esforçado', diz ele, 'para elucidar minhas intenções por meio de instruções definidas, não posso negar que muitas, mesmo as idéias mais essenciais, não podem ser colocadas no papel.' Deixo ao leitor educado musicalmente decidir como ainda se pode falar de composições musicais quando as idéias mais essenciais' não podem ser transmitidas por notas. Condutores e músicos, portanto, precisam ser dotados de uma visão divina especial – e também do público. (Pleasants, 1950, p. 48)

Apesar de rejeitar seus poemas, Hanslick afirma que do ponto de vista puramente musical a *Les Préludes* é a mais lúcida e agradável das dissertações musicais de Liszt, mas ainda não está isentas de imperfeições como: o ciclo não contém nenhum tema que possa ser chamado de original ou profundo, pelo contrário, há sinais de insignificância tanto em seu pathos quanto em seu sentimento; não se encontra um desenvolvimento temático desejável em toda composição maior; e por último, Liszt ao tentar surpreender a cada momento com uma ideia nova e engenhosa introduz uma inquietação impregnado de diletantismo (Ibidem). Por outro lado, Hanslick sugere que *Les Préludes* pode ser estimulante para o ouvinte, devido à aglomeração das cores tonais como na instrumentação do tema em Mi Maior (bastante comum); e os efeitos presentes no decorrer da obra. Segundo Modolell (2015, p. 36) o *Les Preludes* gozou de grande popularidade nos Estados Unidos e recebeu inúmeras apresentações em todo o país. Em um jornal de música americano *Dwight's Journal of Music* afirmou que:

"O verdadeiro mérito do trabalho pareceu-nos estar no notável talento demonstrado para a instrumentação. Está cheio de efeitos marcantes, originais, às vezes requintados: havia frases de acordes e misturas de instrumentos nele, o que quase abriu um novo sentido." (*Dwight's Journal of Music*, 5 April 1862. [Review of *Les Préludes*])

Hanslick conclui que, Liszt era o tipo de pessoa que pertencia a temperamentos engenhosos, porém, Liszt confunde a vontade com a vocação. Se um capricho levasse Liszt a escrever tragédias, ele faria com inteligência e brilhantismo, mas ninguém compararia o Liszt com Shakespeare. Somente quem não conhecesse as obras de Berlioz e Wagner poderia confundir Liszt com um descobridor ou reformador musical, pois eram modelos, e dificilmente se poderia encontrar nas obras de Liszt um efeito que não fosse antecipado por algo semelhante nas deles. Quando se consegue distinguir o “bem” e o “mal” nos poemas sinfônicos do Liszt, não é difícil de traçar o equilíbrio artístico. O interesse comumente despertado por detalhes inteligentes, brilhantismo técnico e a execução enérgica de um princípio especial, lhes conferem uma posição mais elevada do que a quantidade de trabalhos de estudantes que elaboram uma insuficiência semelhante corretamente, mas sem nenhuma inteligência; ou seja, Hanslick prefere as obras de Liszt a dos seus colegas pianistas. Hanslick afirma que se assumirmos essa posição relativa como absoluta e oferecer as sinfonias de Liszt como criações artísticas musicais, como obras-primas, ou como ponto de partida de um rejuvenescimento da música, só seria possível se abandonarmos toda a concepção anterior de música instrumental e todas as lembranças de Haydn, Mozart, Beethoven e Mendelssohn.

## MISSA SOLEMNIS (1861)

*“Muitos dos meus trabalhos tiveram efeito imediato; outros, não igualmente compreensíveis e convincentes, precisaram de muitos anos para alcançar o reconhecimento. Nesse ínterim, esses anos também se passaram, e a segunda e a terceira geração me compensaram dupla e triplamente o que eu tive que suportar de meus contemporâneos anteriores.”*

(GOETHE)

A Missa Solemnis juntamente com a última Sinfonia de Beethoven, é justamente considerada a melhor e a mais grandiosa de suas declarações públicas como compositor.<sup>117</sup> Certamente, a partitura da *Missa Solemnis* tem sido citada há muito tempo, junto com diversas de suas obras tardias como incorporando a ideia de que o compositor se recusou comprometer sua visão artística às limitações dos instrumentos e músicos de sua época. Tudo isso dá a impressão ao ouvinte não iniciado que a *Missa Solemnis* é um fenômeno musical intratável, criado por um espírito criativo um tanto perturbado – certamente alguns contemporâneos de Beethoven ficaram chocados com o que realmente ouviram dele, particularmente as interpolações militaristas no final do movimento do “*Agnus Dei*”. É claro que as sucessivas gerações de amantes da música aceitaram mais prontamente as atitudes revolucionárias de Beethoven em relação à forma e expressão tradicionais. Neste sentido, o compositor tinha razão quando comentou a um amigo “a minha música não é para isto, mas para depois” (Swafford, 2017, p. 123).

Hanslick em sua crítica de 1861 relata que as palavras de Goethe encontradas sublinhadas na cópia de Beethoven e escritas de próprio punho em seu diário estavam corretas. O compositor estava convicto de que não viveria para ver

---

<sup>117</sup>O compositor chamou a missa de “minha maior obra” (Swafford, 2017, p. 173), o que talvez explique em parte a duplicidade um tanto desconcertante com que ele conseguiu receber adiantamentos pela obra de pelo menos seis editoras antes de decidir pela sétima, além de vender em particular dez exemplares pré-publicados para vários patronos reais. Obviamente, Beethoven desejava que o que ele considerava tão caro fosse considerado da mesma forma pelo mundo exterior, mais especialmente porque sua situação financeira no momento em que escreveu a missa era ainda pior do que o habitual.

suas obras posteriores mais complexas, compreendidas por seus contemporâneos, e resignou-se ao seu destino. Depois de concordar com Beethoven, ao ouvir uma performance <sup>118</sup> de sua *Missa Solemnis*, escreveu sobre as “ideias sublimes” e as complexidades da obra; assim também a admiração da “dupla majestade de gênio e adversidade” de seu criador:

Não há outra obra de Beethoven que esmague o ouvinte despreparado com uma força tão gigantesca, ao mesmo tempo em que o reergue novamente, surdo, encantado e confuso. A Missa em D e sua peça companheira, a Nona Sinfonia, são criações que lembram a máxima de Zelter<sup>119</sup>: “Admiro Beethoven com admiração”. Somente um estudo dedicado e extensivo pode dissipar essa admiração. Uma obra de Beethoven concebida com todo o poder de sua imaginação e totalmente característica de sua total falta de compromisso, não deve ser apreciada tão facilmente, tão livremente, quanto uma sinfonia de Haydn. Na Missa em D, Beethoven expôs tudo o que possuía em termos de idéias sublimes e sentimentos religiosos; quanto mais próximo e confiante se aproxima da Missa, mais puros seus contornos parecem, mais sólida sua estrutura, mais profundo seu significado. (Pleasants, 1950, p. 69)

Hanslick ao escrever sobre a singularidade da Missa em D e a Nona Sinfonia, não é mais possível construir sobre elas do que encontrar o gênio de Beethoven, com todas as suas convicções pessoais, conflitos e destinos, todos os seus pré-requisitos psicológicos e patológicos, repetidos em outro ser humano a individualidade única da música de Beethoven e do próprio Beethoven, e ainda assim Hanslick implica algo mais do que paralelismo. Certamente as realizações irrepetíveis dessas composições resultam e exibem o gênio de Beethoven; e então parece que todas as qualidades pessoais que Hanslick encontra na genialidade de Beethoven estão presentes, de alguma forma, na própria música.

Ao descrever individualmente os movimentos da *Missa Solemnis*, Hanslick enfatiza uma transformação à medida que a peça atinge seu segundo movimento, o *Glória*. Nesse movimento, segundo Hanslick, “a grandeza avassaladora da concepção arranca o compositor da convenção e o leva consigo”. (Pleasants, p. 70) Na vida de Beethoven é perceptível no momento presente da escuta: ouvindo o *Glória*, ouve-se Beethoven sendo dominado pela grandeza de sua própria concepção.

---

<sup>118</sup>Essa performance ocorreu em 17 de março organizada pela Sociedade dos Amigos da Música sob, a regência de Herbeck.

<sup>119</sup> Karl Friedrich Zelter (1758 – 1832) era um compositor alemão e amigo de longa data de Goethe. Mendelssohn foi um de seus alunos. (Pleasants, 1950, p. 72)

O *Credo* traz uma transformação adicional “Quanto mais longe ele [Beethoven] vai, mais as paredes da catedral parecem cair diante dele. Tudo se torna mais alto e mais amplo.” (Ibidem, p, 71) Hanslick descreve a obra como uma catedral (já em um ato de imaginação, já que ele baseia sua crítica em uma audição no Redoutensaal de Viena localizado no Palácio de Hofburg). Ele imagina a catedral como se tivesse expandindo magicamente em resposta à proposta de Beethoven. Imediatamente, o som musical flui em ondas como um líquido que parece escapar do cenário da catedral e de seu público: “As ondas de tom não se dirigem mais à igreja e sua comunidade; parecem, antes, fluir de volta à origem do ser.” (Ibidem.)

Depois dessas imagens surreais, Hanslick recorre a um estilo mais literal para afirmar a transparência com que a *Missa Solemnis* exhibe o caráter religioso e ético de Beethoven: “A consagração de uma religiosidade elevada e liberal e a seriedade de uma moral inflexível são discerníveis como um princípio em toda a sua vida e obra.” (Ibidem, pp. 72 – 73) Esta é uma afirmação firme da presença de traços pessoais do compositor na música.

Segundo a sua crítica, para Beethoven toda a sua música era religiosa, na arte ele sempre se sentiu em uma igreja, mas, neste caso em particular, não lhe ocorreu de assumir a sua crença.<sup>120</sup> Segundo Cooper (1996) enquanto Beethoven se subscreveu nominalmente a uma fé religiosa (catolicismo), o compositor não era um freqüentador regular de igreja. Especialmente ligado aos artigos da fé católica, sua crença tinha antes o caráter de uma teosofia liberal (livre), cumpridora da lei. (Cooper, 1996, p. 145)

Hanslick finaliza sua crítica dizendo que “no conflito sobre se o corpo de Cristo ou a música de Beethoven deveria dominar sua própria música sacra, o compositor elegeu a arte” e concluiu que com base na escolha de Beethoven deve-se “seguir a grandeza de seu gênio, de todo o coração, sem se preocupar se tal passagem ou aquela parece ser muito dramática ou muito sinfônica” (Hanslick, 1861)

---

<sup>120</sup> Como observou Barry Cooper (1996), a imagem de Deus para Beethoven não foi baseada apenas no ensino cristão tradicional, mas foi extraída de uma ampla variedade de influências, incluindo a antiguidade clássica e as religiões orientais.” (Cooper, 1996, p. 145)

## SCHUBERT: A SINFONIA INACABADA(1865)

A Sinfonia Nº 8 em B menor D 759 conhecida como a Sinfonia "Inacabada" de Schubert, é uma das obras mais renomadas da história da música. Ninguém sabe sobre o motivo da não finalização, o que se sabe é que Schubert a compôs no outono de 1822. O primeiro e o segundo movimento foram concluídos, o terceiro movimento (o Scherzo) existe apenas nove compassos e um pequeno esboço até o trio, as tentativas de completar o movimento com a ajuda do material existente foram feitas pelo o maestro e compositor Felix Weingartner (1863-1942), mas foi rejeitado pelo mundo musical. (Gibbs, 200, p 135)

Segundo Gibbs (2000, p 135), Schubert planejava dedicar o trabalho à *Musikverein für Steiermark*,<sup>121</sup> talvez também a Anselm Hüttenbrenner,<sup>122</sup> amigo de Schubert e membro do comitê desta sociedade. (Ibidem) Hanslick em sua breve crítica (1865)<sup>123</sup> da estreia da Sinfonia Inacabada, o crítico introduz assim:

Entre os chamados 'Amigos de Schubert' por excelência, podem-se distinguir dois grupos característicos: os gafanhotos e os esquilos; ou, para colocar em termos da física, as centrífugas e as centrípetas. O primeiro deixou calmamente que os manuscritos de Schubert fossem espalhados ao vento; conhecem alguma ópera ou sinfonia (assistiram à sua criação!), mas não se incomodam quando esses tesouros caem por alguns florins para um colecionador americano ou, ainda mais barato, para um queijeiro. Os esquilos, ou centrípetas, tendo conseguido pegar duas ou três jóias de

<sup>121</sup>O *Musikverein für Steiermark* fez de Schubert seu membro honorário em 1823 quando ele tinha 26 anos. Localizado em Graz, *Musikverein für Steiermark* é o maior organizador de concertos na Estíria. Os concertos acontecem no Stefaniensaal (Congresso Graz), uma das melhores salas de concertos acusticamente do mundo, e na vizinha sala de música de câmara (Congresso Graz). Juntamente com a Wiener Musikverein (Sociedade dos Amigos da Música de Viena), a *Musikverein für Styria* é uma das associações musicais mais antigas do mundo que funciona sem interrupção desde a sua fundação. Foi fundada em 1815 como a "Associação Acadêmica de Música" e oficialmente reconhecida em 1817 como a "Associação de Música de Steiermark". Nesse meio tempo, nomes como "*Steiermärkischer Musikverein*" ou "*Musikverein in der Steiermark*" também foram usados, e o termo "*Musikverein für Steiermark*" tem sido comum desde a década de 1850. (Bischoff, 1890, p. 22)

<sup>122</sup> Anselm Hüttenbrenner (1794-1868) compositor e amigo de Schubert veio de Graz. Depois de 1825, ele foi presidente da *Musikverein für Steiermark*. Era o "faz tudo" de Schubert.

<sup>123</sup>Franz Schubert morreu muito jovem. Ele contraiu sífilis aos 25 anos e morreu em 1828 aos 31 anos. O que limitou sua vida de várias maneiras, mas também o levou a ser um compositor incrivelmente prolífico. Infelizmente Schubert não pôde ouvir sua Sinfonia Inacabada, pois ela só foi tocada trinta e sete anos após a sua morte. Herbeck organizou o primeiro concerto em 17 de dezembro de 1865 no Grande Redoutensaal do Hofburg de Viena. Como conclusão Herbeck escolheu o Finale da 3ª sinfonia em Ré maior, mas já na segunda apresentação em 4 de novembro de 1866, apenas os dois primeiros movimentos foram tocados



Schubertiana, guardam-nas trancadas num baú e levam a chave para a cama; se isso é por amizade com o falecido ou desprezo pelos vivos é irrelevante. A partir de ontem, não podemos mais contar com o amigo de Schubert, Anselm Hüttenbrenner, entre os últimos. Ele cedeu, finalmente, à astuta persuasão de Herbeck, que tinha ido a Graz expressamente para obter uma das próprias composições de Hüttenbrenner para os concertos da Sociedade dos Amigos da Música, e trouxe de volta um manuscrito de Schubert há muito procurado. Qual das duas composições era peixe e qual era isca não foi divulgada; basta notar que Schubert e Hüttenbrenner apareceram, como na vida real, em comunhão amistosa no programa do último Concerto da Sociedade. (Pleasants, 1950, p. 102)

Schubert agradeceu a *Musikverein für Steiermark* (Associação de música para a Estíria) e seu amigo Anselm Hüttenbrenner compondo uma sinfonia (mais tarde chamada de Sinfonia Inacabada) e enviou a partitura, este último guardou a partitura em sua casa (GIBBS, 2000, p. 135). Quando Johann Herbeck <sup>124</sup>soube deste presente através do irmão de Anselmo, Joseph, foi ver Anselm em Ober-Andritz perto de Graz, e encontrou a partitura e levou-a. Nesse trecho, Hanslick faz uma crítica meio ácida a respeito do incidente relacionando os supostos “amigos por excelência” com animais (gafanhotos e esquilos) ou em termos da física (centrífugas e as centrípetas).

Se formos analisar, os gafanhotos são animais que no tempo da Idade Média era símbolo de progresso e também de sorte. Os gregos enxergavam este animal como uma indicação de prosperidade e riqueza para pessoas que os encontravam e/ou sonhavam com eles; já os esquilos, seu principal significado é ser divertido e levar a vida de uma forma menos séria, no entanto, ele também é conhecido por ser um animal que esconde e armazena a sua comida para quando os meses de inverno chegar, podemos tomar como um sinal de precaução para o futuro. A centrífuga é uma força inercial da física a qual quando há um objeto em movimento atua "jogando" a força de dentro para fora; e a centrípeta é a força que determina a tendência que os corpos têm para o centro, elas realizam um movimento rotativo no mesmo lugar. Se relacionarmos ambas as partes, Hanslick está criticando que alguma dessas pessoas citadas é o amigo gafanhoto/centrífuga, desejando que Schubert –mesmo já morto- alcance talvez um sucesso como artista sua com sua obra (Sinfonia Inacabada) ou o amigo esquilo/centrípeta que é o oposto, ou seja, deixar Schubert cair no esquecimento como artista/obra ou privar de

---

<sup>124</sup>Johann Ritter von Herbeck (1831 - 1877) foi um compositor e maestro austríaco, nascido em Viena, mais conhecido como o maestro que conduziu a estreia da Sinfonia Inacabada de Franz Schubert.

um talvez fracasso. Hanslick só não sabia qual das duas composições era peixe e qual era isca. Segundo Pleasants (1950, p. 102) os pesquisadores modernos são menos reticentes em supor que a composição de Hüttenbrenner era uma isca. A versão aceita da história é que Herbeck foi avisado sobre o manuscrito de Schubert pelo irmão Anselm, Joseph, e não perdeu tempo indo até Graz e jogando Anselm um anzol com isca. (Pleasants, 1950. P. 102)

Após esse comentário, Hanslick relata Hüttenbrenner abrindo o concerto com uma abertura em C menor e seguiu com a novidade de Schubert, a suposta sinfonia considerada há muito tempo perdida “despertando o extraordinário entusiasmado” dos ouvintes. (Pleasants, 1950, p. 104) Ao analisá-la, Hanslick descreve a obra não tão detalhadamente.

Consistia dos dois primeiros movimentos (Allegro moderato, B menor, e Andante, E maior) de uma sinfonia há muito considerada perdida. A partitura original, toda na caligrafia de Schubert, traz a data de 1822 e contém, além dos primeiros movimentos, os nove primeiros compassos da terceira, um Scherzo em Si menor. Não se pode saber se Schubert continuou a trabalhar nele. É possível que um dos 'gafanhotos' conheça a solução deste enigma, ou que um dos 'esquilos' o tenha debaixo do travesseiro. (Ibidem)

Percebe-se que, Hanslick expõe seu desconforto em relação ao não término da obra, e com uma pitada de sarcasmo transfere a responsabilidade para os “amigos” (gafanhotos e os esquilos), amigos de Schubert.

Como bem sabemos, embora sua estética e sua crítica sejam normalmente consideradas separadamente, ao mesmo tempo, elas estão correlacionadas de maneira significativas. No prefácio da edição de 1891 do tratado, Hanslick cita uma passagem resumindo sua principal afirmação positivista sobre a beleza musical: “A beleza de uma peça é especificamente musical, ou seja, é inerente às relações tonais sem referência a um contexto estranho, extra-musical”. Ao afirmar isso, Hanslick dá um aviso aos amantes da música: contextos irrelevantes podem distrair a pessoa de pensar adequadamente sobre música ou ouvir música adequadamente. Alguém que queira ouvir a beleza da música deve contemplar as relações entre os tons. Somente no interior da música, a beleza musical será encontrada. Presumivelmente, também, um crítico de música que deseja guiar os ouvintes para uma apreciação da beleza deve escrever de uma forma que os ajude a se concentrar em qualidades “especificamente musicais”.

O resumo de Hanslick, na frase citada, está de acordo com uma concepção difundida do formalismo estético de Hanslick, e há muitas passagens semelhantes em seu tratado. Hanslick é o autor histórico fortemente associado à posição de que, na experiência musical, apenas o som musical e as relações dentro do som musical são objetos de atenção esteticamente relevantes, e apenas a contemplação do som e das relações sonoras é uma atividade esteticamente relevante. De acordo com essa posição, informações extra-musicais ou “contextos” não têm relação com a apreciação estética da música. Em sua crítica ao analisar o início da Sinfonia Inacabada, Hanslick expõe explicitamente o seu pensamento de forma prática como nesse breve excerto apresentado:

Quando, depois dos poucos compassos introdutórios, clarinete e oboé em uníssono começaram sua suave cantilena acima do calmo murmúrio dos violinos, todas as crianças reconheceram o compositor e um abafado “Schubert” foi sussurrado na platéia. Mal havia entrado, mas parecia que alguém o reconhecia pelo passo, pelo jeito de abrir a porta. E quando, depois dessa nostálgica cantilena em menor, seguiu-se o contrastante tema em sol maior dos violoncelos, uma encantadora canção de intimidade quase Ländler,<sup>125</sup> todos os corações se alegraram, como se, depois de uma longa separação, o próprio compositor estivesse entre nós pessoalmente. (Pleasants, 1950, p. 104)

Segundo Everett (1992, p. 274), o relato vai e vem entre a descrição da música e uma imagem do próprio Schubert entrando em uma sala para uma alegre recepção pelo público. A descrição não encoraja os leitores a distinguir nitidamente entre as qualidades musicais e a evocação de Schubert; em vez disso, a música — suave, murmurante, nostálgica, encantadora — funde-se com a história de um homem amado que voltou após uma longa ausência. Os ouvintes o reconhecem pelos sons que emite seus passos, sua maneira de abrir uma porta. Esses sons, ao contrário dos tons auto-suficientes da música pura, indexam a proximidade de um

---

<sup>125</sup>Ländler é uma dança popular folclórica germânica pouco movimentada, em compasso de 3/4 ou 3/8, derivada do antigo Abtanz alemão, em compasso de três tempos, era bem popular na Áustria, sul da Alemanha, Suíça e Eslovênia, no final do século 18. o Ländler é ainda o ritmo tradicional de alguns estados e províncias como o Tirol (incluindo Trentino-Südtirol) e demais estados austríacos, Baviera (Alemanha) e Boêmia (República Tcheca). Tradicionalmente é uma dança de casais e é fortemente caracterizada por pulos e palmas. Um deslizamento virando, virando e dando giros, dançando a música em 3/4 do tempo. Muitas das vezes era puramente instrumental e em outras vezes tinha uma parte vocal. Quando os salões de dança tornaram-se populares na Europa do século 19, o Ländler foi feito mais rápido e mais elegante. Em Viena como era popular no século 18 e 19 acabaram influenciando o desenvolvimento posterior da valsa. Umhas séries de clássicos compositores escreveram ou incluíram Ländler em sua música, como Beethoven, Franz Schubert e Bruckner. Em várias sinfonias de Gustav Mahler substituiu-se o scherzo por um Ländler. As "Danças Alemãs" de Wolfgang Amadeus Mozart e Haydn Joseph também se assemelham ao Ländler. (Sadie, 1994, p. 518)

corpo familiar e seu estilo individual de movimento habitual. Parece que o espaço em que Schubert entra, onde seu modo de abrir a porta é facilmente reconhecido, é doméstico, e não um espaço público como uma grande sala de concerto; a entrada de Schubert transformou o espaço ao redor dos ouvintes, fazendo-o sentir como uma casa para a qual Schubert retornou. A intimidade permeia a descrição de Hanslick, sugerindo amizade, família e amor erótico. Essa afetuosa alucinação comunal da presença corporal de Schubert vai muito além do foco estreito em “relações tonais” que o tratado de Hanslick frequentemente recomenda. (Ibidem)

Apesar de Schubert não finalizar a obra com o último movimento, Hanslick finaliza a sua crítica demonstrando a sua satisfação de ouvir a “beleza tonal” dos dois movimentos com uma orquestração simples, básica e com efeitos tonais que nenhum refinamento da instrumentação wagneriana (instrumentação complexa) não consegue captar. Assim também Hanslick reconhece-a como umas das mais belas obras instrumentais de Schubert.

## BRAHMS: SINFONIA Nº1 (1876)

Habitualmente modesto e talvez minimizando as expectativas, Johannes Brahms escreveu sobre sua primeira sinfonia (Sinfonia nº 1 op. 68 em C menor) tão aguardada: "E agora tenho que fazer o anúncio provavelmente muito surpreendente de que minha sinfonia é longa e não exatamente amável." <sup>126</sup> (Brahms, 1876)

A sinfonia foi recebida com algumas ponderações considerando-a por alguns uma obra séria e adstringente.<sup>127</sup> No meio dessas opiniões, Hanslick (seu amigo) capturou uma outra visão do trabalho de que, por mais que a obra seja séria e complexa, o ouvinte inexperiente não provido de conhecimento musical, reconhecerá a sua grandiosidade:

"Raramente, se é que alguma vez, todo o mundo musical esperou a primeira sinfonia de um compositor com uma antecipação tão tensa... A nova sinfonia é tão séria e complexa, tão despreocupada com os efeitos comuns, que dificilmente se presta a uma compreensão rápida... [mas] mesmo o leigo a reconhecerá imediatamente como uma das obras mais distintas e magníficas da literatura sinfônica". (Hanslick, 1876)

Em sua crítica, Hanslick também descreve cada movimento da sinfonia. No primeiro movimento o crítico identifica um pathos apaixonado e uma luta faustiana; no Andante ouve-se um canto longo, prolongado e nobre, no Scherzo falta o encanto melódico e rítmico, enquanto na lenta introdução do quarto movimento descreve a manifestação da natureza envolvida com os instrumentos:

---

<sup>126</sup>A estréia da Sinfonia nº 1, ocorreu em 17 de dezembro de 1876 em Viena em um concerto da Sociedade dos Amigos da Música dirigido por Herbeck (Pleasants, 1980, p. 134)

<sup>127</sup> Brahms estava contrariando grande parte da música orquestral escrita durante sua época em veias wagnerianas e lisztianas – exuberante de paixão e muitas vezes pesada e abertamente programática. O compositor não era um romântico populista e manteve sua música instrumental no reino do abstrato. (Karnes, 2009, p 217)

Segundo Karnes, a forma da sonata sinfônica certamente revigorou na esteira das próximas três sinfonias de Beethoven e Brahms, seguidas de forma relativamente rápida. A primeira tentativa do compositor em tentar uma sinfonia foi a mando de Schumann em 1854. Esses esboços foram para outras obras e ele recomeçou no ano seguinte com um primeiro movimento – apenas compartilhando-o com sua confidente musical, Clara Schumann, sete anos depois. Ela foi encorajadora, mas os pedidos de regentes ansiosos durante a década de 1860 foram ignorados por Brahms, e somente em 1874, aos 41 anos, ele se sentiu pronto para começar a sério. Dois anos de intenso trabalho e revisão produziram uma partitura, mas ele trabalhou e revisou a sinfonia até a estréia em novembro de 1876. (Ibidem, p 217- 218)

“No primeiro movimento, o ouvinte é preso por uma fervorosa emoção emocional, por conflitos faustianos e por uma arte contrapontística tão rica quanto severa. O Andante suaviza esse clima com um canto longo e nobre, que sofre interrupções surpreendentes no decorrer do movimento. O Scherzo me parece inferior aos outros movimentos. O tema é carente de charme melódico e rítmico, o todo em animação. O fechamento abrupto é totalmente inadequado. O quarto movimento começa mais significativamente com um Adágio em dó menor; das nuvens que escurecem o canto da trompa do bosque ergue-se claro e doce acima do trêmulo dos violinos. (Hanslick, 1876, p. 134)

No geral, sua avaliação da incursão de Brahms no gênero da sinfonia é expressa deste modo:

“Brahms lembra o estilo sinfônico de Beethoven não apenas em sua expressão individual espiritual e supra-sensual, a bela amplitude de suas melodias, a ousadia e originalidade de suas modulações e seu senso de estrutura polifônica, mas também – e acima de tudo – na seriedade viril e nobre do todo.” (Ibidem, p. 136)

Além de características estruturais específicas, como forma melódica, modulações e polifonia, Hanslick descreve o caráter da sinfonia usando termos que são emprestados da esfera emocional (por exemplo: o grego *pathos* conota dor, sofrimento, emoção solene ou paixão); ou empregar conceitos naturais e mitológicos (por exemplo, trovoadas, Fausto), imbuindo assim a descrição de conteúdo poético.

Segundo Gerald (2013) ao especificar seu julgamento geral, Hanslick posteriormente opta pelo termo *ernst* (seriedade) significando algo como “combate, firmeza e sinceridade” sublinhado por dois adjetivos inter-relacionados: o adjetivo *männlich* (masculino) com suas conotações de força e racionalidade de acordo com a ordem percebida dos sexos naquele momento, e o adjetivo *hoch*, usado aqui no sentido de “exaltado” ou “superior”, para expressar a noção de posição e dignidade. (Grimes, 2013, p. 217) Adornando tudo isso, está a comparação com Beethoven, por meio do qual Hanslick atribui à sinfonia os conceitos de qualidade musical e valor estético. Este exemplo mostra de forma impressionante como a escuta estrutural e a escuta associativa ou emocional pode influenciar uma à outra, contradizendo assim o pedido do próprio Hanslick por um modo formal e estrutural de receber a obra, ou seja, que deveria “continuamente seguir e antecipar o design” e resultam em um modo de escuta estética que produz “prazer sem emoção, mas de forma sincero”.

Hanslick consistentemente responsabilizou os compositores por se comunicarem claramente com o público, pois esses compositores atrapalhavam o julgamento do ouvinte e deviam ao público uma experiência na qual o julgamento racional pudesse ser exercido sem tal interferência. Hanslick defendeu o padrão de clareza e eficácia comunicativa com tanta firmeza que nem mesmo seus compositores favoritos – Beethoven, Schumann e Brahms – escapou totalmente da censura. Nesta resenha Hanslick escreveu que se:

“o ouvinte... perde em toda a espantosa arte contrapontística o efeito de ignição imediato, não é totalmente sem justiça. A nova sinfonia é tão séria e complexa, tão completamente despreocupada com efeitos comuns, que dificilmente se presta a uma compreensão rápida.” (Ibidem, p. 134)

Na crítica, Hanslick vinculou a relativa dificuldade da música de Brahms (não apenas na Primeira Sinfonia, mas também em seus quartetos de cordas) com o estilo tardio de Beethoven:

No final, o estilo de Beethoven, no final, era muitas vezes obscuro, confuso, arbitrário, e sua subjetividade frequentemente desciam ao mero mau humor queixoso. A bela clareza, o encanto melódico, a popularidade estimável de seu primeiro e segundo períodos desapareceram. (Ibidem, p. 137)

Hanslick estava convencido de que, com as repetidas audições, as dificuldades do público em compreender Brahms desapareceriam. Mas essa não era a situação ideal, pois colocava sobre o ouvinte o fardo de desvendar a lógica da música, fazendo algo semelhante aos críticos da Nova Alemanha que sobrecarregavam os ouvintes com exegeses filosóficas e programas ofuscantes.

Hanslick encerra sua crítica afirmando que a Primeira Sinfonia de Brahms é “uma posse da qual a nação pode se orgulhar, uma fonte inesgotável de prazer sincero e estudo frutífero.” (Ibidem. p. 138)

## BRAHMS: SINFONIA Nº 2 (1878)

A Sinfonia nº 2 em D Maior op. 73, conhecida também como “Pastoral,” foi composta em 1877 logo no verão seguinte à estreia da Primeira Sinfonia, na charmosa vila de Pörtlach ao lago Wörther, na Áustria.<sup>128</sup> Em contraste com a anterior, a sinfonia foi considerada puramente musical em concepção e estrutura, puramente musical em efeito e a mais “luminosa” (MACDONALD, 1993, p. 228) das sinfonias do compositor, tanto pelo lirismo (schubertiano) quanto pela saturação motivica beethoveniana, causando uma transparência na orquestração (contrapontisticamente menos complexa que outras peças orquestrais do compositor), pode ter sido influenciada pela bela e natural atmosfera do local em que foi composta.

Segundo a crítica de Hanslick de 1878, foi um sucesso absoluto. Essa obra forneceu a prova de que ainda se pode escrever sinfonias e construir sobre a tradição: uma refutação deliberada de Wagner, que afirmava que desde Beethoven a única maneira de a sinfonia progredir era transmogrificar em (sua) ópera.

A novidade foi um grande e absoluto sucesso. Raramente houve uma expressão pública tão cordial de prazer em uma nova composição... A Sinfonia Nº. 2 estende seu sol quente para conhecedores e leigos. Pertence a todos os que anseiam por boa música, sejam eles capazes de compreender a mais difícil ou não... É tudo puramente musical em concepção e estrutura, e puramente musical em efeito. Ele fornece uma prova irrefutável de que alguém (nem todos, com certeza) ainda pode escrever sinfonias e, além disso, nas velhas formas e nas velhas fundações... Richard Wagner e seus discípulos chegam a negar não apenas a possibilidade de escrever sinfonias após Beethoven, mas também a justificativa para a existência de uma música puramente instrumental. A sinfonia teria se tornada supérflua desde que Wagner a transplantou para a ópera. (Hanslick, 1878)

Como na Sinfonia nº 1, Hanslick usa metáforas e conceitos semelhantes nesta sinfonia, representado nesse trecho a seguir:

“suas características essenciais podem ser mais bem definidas como uma serena alegria, ao mesmo tempo viril e gentil, animada alternadamente por um bom humor jovial e uma seriedade reflexiva” para destacar a natureza despreocupada da música. (Ibidem)

---

<sup>128</sup>A estreia mundial da Sinfonia nº 2 teve sua estreia em um Concerto Filarmônico em 30 de dezembro de 1877 sob a regência de Hans Richter.



Segundo Grimm (1907), a alegria sugere um humor brilhante que adota uma abordagem dupla na sinfonia: uma sendo um humor lúdico, indo na direção de aumentar a alegria e até chegando ao humor, a outra voltada para a esfera emocional mais sóbria da seriedade e do pensamento plenitude, uma serenidade alegre diante das inadequações do mundo. (Grimm, 1907, p.27) Os adjetivos escolhidos mostram o contraste com a primeira sinfonia: no lugar da paixão, do pathos ou da temeridade temos a calma, a doçura, a disposição brilhante e a compostura alegre. O adjetivo 'viril' em conjunto com a referência à seriedade ponderada evidencia que não se trata de sentimentos superficiais ou flertes. O significado geral de masculinidade garante assim o valor composicional e poético duradouro da sinfonia. Hanslick descreve cada movimento de forma subjetiva e poética.

“O primeiro movimento, iniciado por um tema de trompa tenra e sombria, tem algo de serenata em seu humor, que se torna mais pronunciado no Scherzo e no Finale. Este primeiro movimento, um Allegro moderato em três por quatro, envolve-nos como uma onda melódica clara na qual toca-se alegremente, sem ser perturbados por duas reminiscências de Mendelssohn levemente intrusivas. Segue-se um amplo Adagio em si maior, semelhante a uma canção, cuja preparação cuidadosa me parece mais significativa do que o próprio tema. Por esta razão, é menos eficaz que os outros três movimentos. Encantador é o Scherzo, em tempo de minueto, duas vezes interrompido por um Presto em dois por quatro, que ilumina o ambiente como uma faísca fugaz. O Finale é bem mais animado, mas ainda assim confortável em seu bom humor corado. Está muito longe dos finais tempestuosos da escola moderna. (Hanslick, 1878)

Assim, Hanslick então finaliza sem conseguir expressar-se de forma apropriada o prazer pelo fato de Brahms ter concedido uma expressão tão vigorosa à emoção da luta faustiana em sua Sinfonia nº 1, Brahms novamente concedi para as flores primaveris da terra em sua Sinfonia nº 2.

## BRAHMS: SINFONIA Nº3 (1883)

A Sinfonia nº 3 em F Maior op. 90 <sup>129</sup> é uma das obras mais poéticas e evocativas de Brahms que carrega a tradição clássica. Embora o compositor nunca tenha se preocupado em ocultar sua dívida com Beethoven, desde a Sinfonia nº 1 em diante, sua terceira sinfonia envolve uma encadeação ainda maior de influências beethovenianas.

Uma dessas influências é a literária, já que grande parte do segundo e terceiro movimentos foram originalmente concebidos como música incidental para uma produção do Fausto de Goethe (uma pedra de toque da era romântica).<sup>130</sup> No plano formal, a obra não é unificada somente pela recorrência da temática de abertura, mas por conter diversos temas nos quatro movimentos. A extensão dessa organização cíclica é uma característica dos poemas sinfônicos de Liszt, outra possível influência, bem como o reflexo da Sinfonia nº 4 de Schumann.<sup>131</sup> (Swafford, 2012, p. 376) Entretanto, a maioria dos críticos da época ainda olhava para as sinfonias de Beethoven como o primeiro ponto de comparação. Alguns como Hugo Wolf, ficaram desapontados:

Como a sinfonia de um segundo Beethoven, é um fracasso total. Pois o que devemos exigir de um segundo Beethoven é precisamente o que falta totalmente em Brahms: originalidade. (Lattimer, 1943, p. 462)

Dadas muitas semelhanças em estrutura ou caráter com o trabalho de outros compositores românticos tardios, pode-se estar inclinado a concordar com

---

<sup>129</sup> A Sinfonia nº 3 em F Maior, op. 90 foi composta no verão de 1883 em Wiesbaden, quase seis anos depois de concluir sua sinfonia nº 2. A sua estreia mundial ocorreu em 2 de dezembro em Viena no *Viena Musikverein* sob a regência de Hans Richter (1843-1916), um dos maestros destacados de seu tempo. Além disto, Richter E dirigiu a estreia de *Der Ring des Nibelungen* em Bayreuth em 1876. De 1893 a 1900 foi diretor musical da Ópera da Corte em Viena, e de 1880 a 1890, diretor musical da Sociedade dos Amigos da Música. Ele continuou como um dos principais maestros do Festival de Bayreuth até sua aposentadoria em 1912.

<sup>130</sup> Ao longo dos quatro movimentos contém uma espécie de luta faustiana. Por exemplo, o terceiro movimento melancólico dificilmente é o scherzo travesso ou bem-humorado que o público esperava. E, como se confirmasse o caráter dúbio da obra, o finale carece do final heroico de sua sinfonia nº 1 e nº2 – um antitriunfo para Fausto, o anti-herói original. (Swafford, 2012, p. 375)

<sup>131</sup> A transformação do lema de abertura em coral para a coda do final sugere uma imagem de sono, morte ou mesmo redenção. Como gesto, assemelha-se à "música celestial" no final de *La Damnation* de Faust, de Berlioz, por exemplo, ou a Wotan enviando Brünnhilde para dormir no final de *Die Walküre*. Muitos desses pontos de referência estão fora da sinfonia, vindos de óperas e poemas sinfônicos, talvez indicando o grau em que Brahms estava deixando sua própria marca no gênero. (Ibidem)

Wolf. A originalidade, no entanto, pode ser definida de várias maneiras e nem sempre precisa ser o elemento definidor da grandeza. Ao contrário de Wolf, Hanslick em sua crítica de 1883 elogiou a nova sinfonia de Brahms como uma herdeira adequada da Terceira Sinfonia nº 3 de Beethoven:

Suas características musicais lembram a solidez saudável do segundo período de Beethoven, nunca as excentricidades do último. E aqui e ali há sugestões do crepúsculo romântico de Schumann e Mendelssohn. (Hanslick, 1883)

Como podemos perceber, Hanslick não só afirma da presença de características beethovenianas em sua terceira sinfonia, mas também percebe algumas sugestões composicionais de Schumann e Mendelssohn em sua obra.

Hanslick abordou várias temáticas como o nome de batismo da sinfonia nº 3 como “Eroica” feita por Hans Richter em um brinde concordando com o maestro:

Na verdade, se alguém chamasse a primeira sinfonia de Brahms de 'Appassionata' e a segunda de 'Pastoral', então a nova sinfonia poderia muito bem ser chamada de 'Eroica'. O título é totalmente aplicável, pois apenas o primeiro e o último movimento nos parecem 'heróicos'. (Ibidem)

Outra recorrência nesta crítica são os conceitos de masculinidade presente nas sinfonias anteriores. Nesta sinfonia Hanslick descreve o clima predominante dessa sinfonia como a personificação da energia segura e ativa, mesmo que o heroísmo esteja livre de conotações bélicas. “Dois acordes fortes retumbantes nos metais abrem o primeiro movimento, e são seguidos pelo “tema beligerante”, “força”, “heróico”, “beligerante” sugere uma conexão. No caso do Concerto para violino em D maior de Brahms, op. 77, Hanslick alude inequivocamente ao conceito de masculinidade de sua época, descrevendo o concerto como uma “obra de estatura elevada e poderosa, mas também exibindo aquela alegria calma e genuinamente masculina que, para nossa alegria, ganha impulso na mente do compositor”. (Hanslick, 2010, pp. 265– 268)

Hanslick encerra a sua crítica afirmando que entre as três sinfonias, a terceira foi considerada a obra mais perfeita, translúcida em detalhes acompanhada

de temas flexíveis. Se comparada as outras, é uma obra carregada de avanços na orquestração:

Muitos amantes da música podem preferir a força titânica da Primeira, outros o charme imperturbável da Segunda. Mas a Terceira me parece artisticamente a mais perfeita. É mais compacto, mais transparente nos detalhes, mais flexível nos temas principais. A orquestração é mais rica em combinações inovadoras e encantadoras. Em modulações engenhosas é igual ao melhor dos trabalhos de Brahms; e na livre associação de ritmos contrários, de que Brahms tanto gosta e no manejo de que é tão mestre, tem a virtude de não buscar efeitos à custa da inteligibilidade. (Hanslick, 1883)

A resenha da estreia da Sinfonia nº 3 de Brahms foi uma mostra da autoconsciência de Hanslick sobre sua relação com o público. Foi uma revisão notável em muitos aspectos, pois, Hanslick desde o início invocou um clichê crítico que raramente usava: a inadequação da linguagem para transmitir sensações musicais. Ele parecia ter se sentido incomodado ao despejar elogios generosos sobre uma peça cujas belezas ele não conseguia traduzir facilmente em palavras. Parte do problema era que os pontos mais sutis do ofício de Brahms não se adaptavam bem ao espaço estreito do gênero folhetim, somente as revistas especializadas (revista de música) poderiam imprimir metade da partitura para dar sentido adequado à obra. Hanslick então sugeriu que a dimensão esotérica da sinfonia de Brahms exigia um gênero mais especializado de crítica, uma menos orientada para as capacidades do leitor geral. Mas como os ouvintes estavam ouvindo a sinfonia pela primeira vez - sem ter acesso à partitura ainda inédita - estariam despreparados para compreender uma análise tão detalhada. Hanslick estava ansioso que os leitores pudessem ter dificuldades em acompanhar sua discussão ou compartilhar seu prazer. Duvidava que eles possuíssem uma impressão suficientemente forte da obra para medir a perspectiva do crítico em relação à sua própria experiência. No entanto, embora Hanslick pareça ter se sentido desconfortável com sua posição avançada em relação ao público da sinfonia de Brahms, ele escreveu conscientemente à frente do público, ao invés de esperar até que outras performances fossem impressas no público.

Hanslick então decidiu escrever uma resenha relativamente não técnica e positiva. De forma reveladora, Hanslick cortou essa passagem quando preparou a resenha para publicação em seu livro *Geschichte des Konzertwesens in Wien*.<sup>132</sup>

Para acalmar sua consciência crítica perturbada, Hanslick defendeu sua crítica citando um precedente histórico. Hanslick argumentou em sua crítica de 1883 que:

“Somente depois que as sinfonias de Beethoven se tornaram geralmente conhecidas, e quando os críticos foram capazes de se referir ao que o próprio leitor já tinha ouvido e experimentado, nós ganhamos a instrução substancial dos melhores estudos de Beethoven de nosso tempo. A nova sinfonia de Brahms ainda não construiu essa ponte entre o crítico e o leitor”.  
(Hanslick, 1883)

Por implicação, a ponte entre ouvinte e crítico seria construída com mais tempo e mais performances da sinfonia. O ponto importante aqui não é que a afinidade de Hanslick por Brahms tenha produzido um viés inconsciente, mas que ele estava preocupado com o desalinhamento entre sua própria percepção da sinfonia e a de seus leitores – uma lacuna que ele parece ter sido incapaz de preencher no gênero folhetim. Idealmente, o crítico e o público chegariam a um campo de jogo nivelado por meio de um “rebaixamento” da voz do crítico. O consolo de Hanslick foi que ele, como os primeiros defensores de Beethoven, pôde assumir o papel de “profeta” e anunciar a eventual incorporação da nova sinfonia de Brahms ao repertório de concertos de Viena. Em um lapso necessário, mas momentâneo, ele adotou a atitude do crítico de elite e fez proselitismo para a sinfonia da mesma maneira que seus antagonistas haviam feito em apoio a Wagner e Liszt.

---

<sup>132</sup>A passagem recortada do folhetim, disponível apenas no número original da *Neue freie Presse* de 5 de dezembro de 1883, diz: “Que rico imagem oferece sua atividade nos últimos seis anos! Três grandes sinfonias, as duas aberturas, o concerto para violino, o segundo concerto de cravo, o incomparável quinteto de cordas e o trio em dó maior, as rapsódias de cravo, o “Nänie”, o “Parzenlied”, intercalado com uma florida coroa de canções – o louro Johannes não pertence aos benfeitores da humanidade?”

Disponível em: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=18831205&seite=1&zoom=33>  
Acesso em: 13 de março de 2022

## BRAHMS: SINFONIA Nº4 (1886)

*Desde a sua primeira apresentação em Meiningen, esta sinfonia teve uma série de triunfos. Todos que leram os relatórios entusiasmados de Frankfurt, Colônia e Elberfeld, e mesmo aqueles que não leram, esperavam algo grandioso e único. Que sinfonia dos últimos trinta ou quarenta anos é remotamente comparável às de Brahms?*

(HANSLICK – 1886)

A sinfonia nº 4 em E menor, op. 98 é a última de suas sinfonias. Brahms compôs sua sinfonia durante dois verões nos Alpes perto de Viena em 1884 e 1885, e sentiu que seu ambiente influenciou sua composição. Em uma carta ao renomado maestro Hans von Bülow, Brahms escreveu que sua nova sinfonia “saboreia o clima...” e sua amiga Clara Schumann expressou: “É como se estivéssemos na primavera entre as flores desabrochando, e alegria e tristeza enchessem sua alma, por sua vez.” (Swafford, 2012, p. 373)

Como às vezes fazia com seus outros trabalhos, Brahms tocou algumas partituras ao piano para alguns amigos próximos, Hanslick estava nesse círculo de amizade. No final do primeiro movimento ele comentou: “Sinto como se tivesse sido espancado por duas pessoas muito inteligentes”. (Ibidem) Após esse comentário, Brahms ficou apreensivo de que as pessoas não compreenderiam sua nova obra. No final, porém, Hanslick mudou de opinião, dizendo que a sinfonia foi tão cuidadosamente elaborada e estruturada que precisou de mais de uma audição para ser absorvida. Assim como as dúvidas iniciais de Hanslick, a amiga íntima de Brahms, Elisabet von Herzogenberg também expressou-se: “parece-me que um grande mestre fez uma exibição quase extravagante de habilidade”. Entre esses comentários e outra sugestão de que reescrevesse a maior parte da obra, Brahms tinha todo o direito de suas apreensões sobre o primeiro concerto. (Ibidem.)

Brahms contactou seu amigo Hans von Bülow (o maestro da Orquestra Meiningen) sobre a execução de sua quarta sinfonia. Von Bülow aceitou o convite para reger, mas, durante o processo de ensaio, ele escreveu:

“Difícil, muito difícil. A sinfonia nº 4 [é] gigantesca, uma lei em si mesmo, bastante nova, individualidade de aço. Exala energia incomparável da primeira à última nota.” (Ibidem)

O próprio Brahms conduziu a estreia em 1885 e se preocupou desnecessariamente, pois público recebeu cada movimento da “nova sinfonia trágica” com entusiasmo. Hanslick em 1886 escreveu uma crítica perspicaz e brilhante do seu teor composicional representado por esse trecho:

A sinfonia exige domínio completo; é seu chamado mais elevado. Brahms é o teste mais severo do compositor - único em seus recursos de genuína invenção sinfônica; em seu domínio soberano de todos os segredos do contraponto, harmonia e instrumentação; na lógica do desenvolvimento combinado com a mais bela liberdade de fantasia. Todas essas virtudes estão abundantemente presentes em sua Quarta Sinfonia; eles até parecem ter ganhado em estatura – não em invenção melódica, talvez, mas certamente em habilidade executiva. A preferência individual pode favorecer uma ou outra das sinfonias de Brahms; meu favorito em particular é a Terceira. Mas não quero excluir os possíveis familiarizados com este último trabalho. (Hanslick, 1886)

Como podemos perceber, embora tenha exaltado o trabalho da sua Quarta Sinfonia, ele declara que ainda sua favorita é a sua sinfonia anterior.

Hanslick ao analisar a obra, mais uma vez recorre a forma poética e aos conceitos de masculinidade. No primeiro movimento *Allegro non troppo* em E menor (considerado como forma sonata) ele utiliza palavras para o tema inicial como “idílico” e “pensativo” terminando a descrição do final do movimento como forte e “tempestuoso”. Para o efeito do adagio utiliza-se “atmosfera doce e calorosa” e “encanto extasiado”. O tema do Scherzo inicia-se com “ousadia”, “humor brusco” e melodia “bastante banal”. Somente no último movimento *Allegro energico e passionato*, caracterizado por chacona ou passacaglia utiliza algum termo técnico musical como “riqueza de variação estrutural”.

Além de o último movimento conter uma forma e detalhes completamente novos para o final de uma obra, para Hanslick, é o mais engenhoso de todos, mas também o menos popular, possivelmente pelo seu tamanho desproporcional ao material melódico. Hanslick finaliza dizendo que essa obra “para o músico, não há

outra peça moderna tão produtiva como objeto de estudo. É como um poço escuro; quanto mais olhamos para ele, mais brilhantemente as estrelas brilham de volta.” (Hanslick, 1886, p.245)

## CONCERTO DE RICHARD WAGNER (1872)

Eduard Hanslick em sua crítica de 1872 relata o concerto ocorrido em 12 de maio, dez dias antes do lançamento da pedra fundamental do teatro de Bayreuth. Temos, no entanto, uma breve resenha da *Eroica* de Wagner em Viena da pena de Hanslick. Ele passa suas primeiras quatro colunas engajado em uma polêmica contra Wagner e a suposta credulidade de seus partidários, enfatizando o desprezo de Wagner por seus contemporâneos, expresso em seu tratado *Über das Dirigieren* (Sobre a regência). Mas Hanslick então prossegue a discutir a interpretação de Wagner na *Eroica* de Beethoven de forma detalhada e objetiva.

Ele reconhece que Wagner é geralmente reconhecido como um maestro brilhante e admite que sua performance enérgica, fina e incomum da '*Eroica*', foi realmente agradável, embora ele afirme imediatamente que isso não diminui nem um pouco o anterior, performances “excelentes” da obra da mesma orquestra sob a regência de Johann von Herbeck e Felix Otto Dessoff – este último sendo um dos maestros de que Wagner zombou em *Über das Dirigieren* (como Hanslick bem sabia). Hanslick continua dizendo que:

O elemento novo na leitura de Wagner consiste, para resumir, em freqüentes 'modificações do tempo' dentro de um único movimento. Ele usa este termo e um segundo - 'compreensão correta da canção (melos)', que deve fornecer a chave para o tempo certo caracterizar a reforma que ele exige e que ele mesmo empreende na execução das sinfonias de Beethoven. (Pleasants, 1950, p. 106)

Hanslick achou essas mudanças de tempo atraentes no último movimento da *Eroica*, pois sentiu que tocar esse movimento de variação no mesmo tempo poderia resultar em “formalismo vazio”. Ele achou o scherzo ousadamente rápido e achou o movimento lento “wunderschön”, mas também escreveu que:

Em outras passagens, Wagner nos parece ir longe demais com suas “modificações”, como quando ele inicia o primeiro movimento muito



rapidamente, mas prontamente leva o segundo motivo visivelmente mais lento (dolce, 45º compasso). Isso confunde o ouvinte que acaba de se acostumar com o humor básico e muda o caráter “heróico” da sinfonia para o sentimental. (Ibidem, p. 108)

O que chama a atenção aqui é como Hanslick relaciona a real regência de Wagner ao seu ensaio *Über das Dirigieren*. Isso, por si só, levanta uma questão que deve ser feita, embora não possa ser respondida. Se os críticos de Wagner agora o julgavam à luz de como ele dizia que se deveria conduzir, ele por sua vez se sentiu compelido a tornar as ideias expressas em seu ensaio especialmente audíveis para seu público? Se seu público, ao receber uma das oportunidades cada vez mais raras de ouvi-lo, esperava ouvir as modificações de andamento sobre as quais ela havia escrito, Wagner, por sua vez, se sentiu compelido a intensificar essas modificações para garantir que as pessoas realmente as notassem? E sua retirada do pódio nesses anos, talvez fosse em parte porque ele não queria que sua própria regência fosse comparada muito de perto com o ideal de perfeição na performance que seu ensaio tinha mais ou menos afirmado ser sua única reserva? Nunca podemos saber as respostas, mas estas são questões pertinentes a ter em mente.

No geral, Hanslick julgou o concerto de Wagner como um grande sucesso, mas ele se preocupou sobre como Wagner o maestro, como Wagner o compositor, estava acostumado a construir valores supostamente universais a partir do que na verdade eram meras preferências pessoais. “Difícilmente alguém duvida que essas ‘modificações’ derivam mais de Wagner do que de Beethoven”, escreveu ele. (Ibidem)

**FIGURA 15** – Silhueta de Otto Boehler



Figura 15: Silhueta de Otto Boehler de Wagner no pódio.  
Fonte: Arquivos de imagens da Biblioteca Nacional de Viena

## A ORQUESTRA DA CORTE DE MEININGEN (1884)

A ascensão dos agentes de concertos no final do século XIX foi um marco significativo no desenvolvimento da vida musical européia. Um fator crucial por trás da rápida consolidação dos agentes de concertos durante esse período foi a ferrovia, pois Gutmann parece ter feito seu nome em grande parte trazendo orquestras para Viena. No final de 1884 ele conseguiu três concertos<sup>133</sup> em Viena pela orquestra da corte de Meiningen. Hanslick em sua crítica declarou que:

Uma orquestra itinerante, não tocando música de dança, mas as maiores obras do repertório sinfônico é uma novidade reservada à nossa época ferroviária. Eu até ouvi pessoas perguntando umas às outras: 'Por que uma orquestra visitante em Viena, e de Meiningen, de todos os lugares? Meiningen é, com certeza, um pequeno ducado remoto com um duque esclarecido e consciente da arte. Mas não tem nem ópera. E, no entanto, é exatamente nesta circunstância que reside o segredo da Orquestra Meiningen.<sup>134</sup> (Pleasants, 1950, p. 268)

O duque de Meiningen Jorge II (1826- 1914) como um grande incentivador da arte, permitia que seus músicos e atores fizessem turnês para estimular a diligência de seus artistas além de ampliar o horizonte de sua ambição. E como a orquestra desta corte não tinha deveres no teatro, era livre para se dedicar ao estudo de obras sinfônicas e ensaiá-las meticulosamente e com periodicidade, assim o maestro poderia dedicar-se integralmente.

Liderada por Hans von Bülow, Hanslick eleva o maestro pela sua afeição estimada e por sua incomparável dedicação integral perante a orquestra, além de seu discernimento para selecionar as obras que seriam tocadas no concerto, dando

---

<sup>133</sup>A Orquestra Meiningen deu três concertos no Musikvereinssaal nos dias 20 e 25 de novembro e 2 de dezembro sob a regência de Bülow. Bulow foi solista no segundo concerto tocando o Concerto para piano em ré menor de Brahms (a orquestra que acompanha sem maestro) e Brahms foi solista no terceiro dia, tocando seu Concerto em Si bemol. A visita também incluiu um concerto de Bülow em dezembro, com a assistência da orquestra, no qual Bülow tocou o Concerto em Sol de Beethoven e o arranjo para piano e orquestra de Liszt da Fantasia ' Wanderer ' de Schubert, opus 15 . (Pleasants, 1950, p. 268)

<sup>134</sup>A maioria das orquestras européias, incluindo a Filarmônica de Viena, são essencialmente orquestras de ópera. A Filarmônica de Viena, por exemplo, é um órgão independente cujos membros são formados exclusivamente pela orquestra da Ópera do Estado de Viena (antiga Corte). Nem todos os membros da orquestra de ópera são membros da Filarmônica, mas todos os membros da Filarmônica trabalham regularmente na Ópera Estatal.

assim, estímulo para a performance do músico e um resultado absoluto para a orquestra.

Acrescente a tudo isso o fato de que este estudo inigualável é dirigido por um regente que é coração e matéria de honra e afeição. Só a alma de associação contínua na obra, que a considera não como um dever pesado, mas como um regente talentoso e entusiasmado com uma orquestra leal e dedicada, diariamente e a cada hora à sua disposição, pode tornar possível a incomparável execução em conjunto que é a especialidade da Orquestra Meiningen Court e que lhe confere o direito de se apresentar em qualquer parte do mundo – incluindo Viena em plena consciência de suas capacidades. (Ibidem)

O concerto estava composto por obras de grandes compositores como Haydn, Brahms e Beethoven, considerado como compositor fundamental para todas as orquestras. Por outro lado, Hanslick afirma que Bulow estava habituando o público a ouvir as composições de Brahms e compreende-las para a formação de um juízo.

Entre os diversos repertórios realizados pela Orquestra Meiningen, Hanslick hesita em decidir qual foi a mais brilhante das realizações, ficando entre as Variações sobre um tema de Haydn de Brahms e a Sinfonia nº 8 de Beethoven. Assim, Hanslick compara a sua grandiosidade uma com a outra, como nesse trecho apresentado:

“As variações de Haydn não se revelam totalmente ao ouvinte à primeira vista, mas a performance maravilhosamente clara, cuidadosa e precisamente elaborada pelos visitantes de Meiningen tornou-as tão fácil e prontamente acessíveis quanto possível. A execução da Oitava Sinfonia de Beethoven, foi um feito semelhante, tornado-a ainda mais eficaz pela familiaridade do público com a obra. Eu nunca ouvi isso tão perfeitamente tocado. O Allegretto, executado de maneira encantadora e graciosa, suscitou uma tempestade de aplausos tão esmagadora que Bülow - que não havia repetido uma única peça - foi forçado a ceder aos gritos insistentes de 'bis!'. (Ibidem, p. 269-270)

Além das duas peças citadas, Hanslick menciona sobre a recepção extraordinária do Concerto para Piano Nº2 em Si menor de Brahms. Brahms ao tocar a sua peça, demonstra “a sua força rítmica característica e autoridade masculina, sentia-se que estava acima de sua obra”. (Ibidem) Ao analisar a performance de Brahms, Hanslick afirma que toda essa suntuosidade e objetividade, às vezes contribuía para um descuido técnico sem um devido

refinamento, faltando clareza ou leveza. Ao contrário do público, Hanslick achou a performance de Brahms nada brilhante.

A orquestra de Bülow alcançou fama pela excelência do seu conjunto. Nesse trecho, Hanslick retrata sobre as qualidades da orquestra em determinadas peças como no Concerto em ré menor de Brahms e a Fuga do Quarteto de Beethoven opus 133:

Em precisão a orquestra é insuperável e dificilmente tem igual. Provavelmente não há outra orquestra que possa duplicar seu medo de tocar o acompanhamento do Concerto em ré menor de Brahms - mais uma grande sinfonia do que um acompanhamento com Bülow ao piano, mas não regendo. Um feito ainda mais surpreendente é o de toda a orquestra de cordas tocarem impecavelmente a Fuga de Quarteto de Beethoven, opus 133 – um deserto tonal em que os melhores quartetos de cordas estão propensos a se perder. Uma façanha, com certeza, e completamente desagradável; mas a orquestra que pode realizá-lo com segurança pode desafiar o rival mais poderoso. Onde a Orquestra Meiningen não está à altura da Filarmônica de Viena é na beleza sensual do tom, na plenitude do som, no calor e no temperamento da interpretação e, finalmente, no brilho do efeito tonal. (Ibidem, pp. 270-271)

Como podemos observar, Hanslick compara o nível da Orquestra Meiningen e da Filarmônica de Viena. Essa comparação é um pouco descabível, pois, a estrutura da Orquestra Filarmônica é mais ampla do que a orquestra de Bulow. Segundo Hanslick, a Orquestra Meiningen possuía apenas quarenta e oito músicos, em comparação com os noventa da Filarmônica de Viena. Apesar desta diferença destoante, a orquestra de Bulow tinha excelentes músicos, e com Bülow a frente da orquestra, conseguia todos os efeitos imagináveis possíveis através de recursos oferecidos pelos instrumentos. Hanslick especifica alguns instrumentos nesse seguinte texto:

De espírito inventivo e dado à experimentação, Bülow introduziu várias inovações eficazes. Um deles é o baixo de quatro cordas, que se estende até o dó baixo; o baixo usual de quatro cordas atinge apenas o Mi. Outra é a viola alto Ritter.<sup>135</sup> De construção mais forte que a viola comum, supera-a em plenitude de tom e reduz a distância demasiado grande que normalmente separa violas e violoncelos. E, finalmente, os tambores cromáticos que podem ser reafinados por pedais enquanto são tocados. (Ibidem, p. 271-272)

---

<sup>135</sup>Idealizado por Hermann Ritter (1849-1926), violinista, professor e musicólogo alemão, sua viola alta foi adotada por Wagner para Bayreuth. (Pleasants, 1950, p. 272)

Outra inovação mencionada em sua crítica é a orquestra ficar em pé enquanto tocava. Hanslick afirma que essa prática trata-se de uma reversão a um costume mais antigo, possivelmente atribuído em outros tempos ao espaço limitado das antigas salas de concerto e à etiqueta das orquestras da corte. Com o tempo, isso foi se revertendo. De acordo com Hanslick, essa mudança ocorreu pelo compositor e violinista Karl Ditters von Dittersdorf (1739-1799) em Viena. Hanslick deixa um trecho em sua crítica da autobiografia de Dittersdorf:

Dittersdorf, de qualquer forma, escreve em sua autobiografia: "Mandei fazer longas mesas e bancos, pois introduzi o costume vienense de tocar sentado e dispus a orquestra de tal maneira que todos os músicos estivessem de frente para o público. "Ficar em pé é uma espécie de seguro contra o descuido e a tranqüilidade dos instrumentistas; sentar conserva sua força (Pleasants, 1950, p. 273).

Último aspecto abordado por Hanslick é sobre a forma peculiar da regência de Bülow. A sua admirável disposição transformou-o em um instrumento no qual ele regia com total liberdade, sem o devido cuidado em mudanças de andamento. Com ironia, Hanslick afirma que isso seria compreensível se Bulow aplicasse essas mudanças em lugares onde elas pareceriam apropriadas se ele estivesse tocando a mesma peça no piano (Ibidem).

Em um determinado tempo da história da música, a regência foi o tema central de debates. A uniformidade metronômica do tempo, em qualquer caso, foi repudiada por todos os maestros modernos. Algumas coisas para Hanslick pareceram desmotivadas e afetadas, entre elas o fraseado quase "manhoso" do fragmento de escala que introduz o Finale da Sinfonia nº 1 de Beethoven. Ele tinha reservas sobre certos rubatos na Abertura de *Der Freischütz*. Essas peculiaridades interpretativas foram muito comuns à predileção de Bülow. Hanslick não sentiu como intrusões perturbadoras no espírito das composições, mas Hanslick não inclinou a conceder o mesmo direito a todos os maestros.

No tratado de regência de Richard Wagner, Hanslick afirma que o maestro deu expressão a uma série de teorias perigosas, mas quando ele próprio regia, aceitavam muitas liberdades nessa mesma Abertura a *Der Freischütz*. (Ibidem, p.211) Hanslick justifica o direito de Bülow reivindicar os mesmos privilégios, pois, ele como um grande mestre é inquestionável discutir sobre a sua individualidade artística singular. Hanslick concluiu que os "maneirismos físicos

peçoais, no entanto, dificilmente poderiam agradar a alguém. Se fosse verdade que o melhor maestro é aquele que menos chama a atenção, então teríamos em Bülow exatamente o oposto. Bulow não seria Bülow sem suas peculiaridades.

**FIGURA 16** – Hans Von Bullow no papel de Papageno



Figura 16: Hans Von Bullow caricaturado no papel principal de Papageno d'A *Flauta Mágica*, de Mozart.  
Fonte: Bettmann Archive

### 3.7. ÓPERAS

#### TANNHÄUSER (1846)

O que se transformou em inimizade irreconciliável e se tornaria uma disputa estética do século começou, se não como amizade direta, pelo menos com simpatia. O primeiro encontro entre Wagner e Hanslick em Marienbad em julho de 1845, em que Hanslick expressou um grande interesse pelas óperas de Wagner, levou Wagner a convidá-lo para a estreia de sua ópera *Tannhäuser* em Dresden. Em suas memórias de 1894, Hanslick escreveu que a "natureza amigável e comunicativa de Wagner causou uma boa impressão". (HANSLICK, 1894, p. 46) Em vista disso, Hanslick foi capaz de assistir a uma apresentação de *Tannhäuser* acompanhado por Robert e Clara Schumann.

A resenha de *Tannhäuser* foi marcada pelo início da trajetória de Hanslick como crítico. Ainda estudante de direito, com apenas vinte e um anos e recém-chegado de Praga, Hanslick se apresentou como crítico de música à cidade que seria sua casa e seu campo de batalha pelos próximos cinquenta anos.<sup>136</sup> De acordo com Hanslick, o motivo ao escrever essa resenha, foi principalmente descrever a ópera para o povo musical de Viena, onde só foi apresentada mais de uma década depois. (HANSLICK, 1894, v.2, p. 100)

Nesta resenha, Hanslick afirma enfaticamente: Richard Wagner é, em minha opinião, o maior talento dramático entre os compositores vivos (Pleasants, 1950, p. 23) Para se justificar, Hanslick introduz em sua crítica um comentário sobre duas óperas anteriores a *Tannhäuser* *Rienzi* (1840)<sup>137</sup> e *Der fliegende Holländer*

<sup>136</sup> Segundo Pleasants (1950, p. 21) Hanslick publicou em onze edições consecutivas do *Wiener Allgemeine Musikzeitung* em novembro e dezembro de 1846. Em sua preparação, Hanslick utilizou a cópia pessoal de Franz Liszt da partitura orquestral. Ele foi recompensado com uma longa carta de agradecimento de Wagner, datada de 1º de janeiro de 1847. A versão dessa crítica de Hanslick dada na tradução de Pleasants é necessariamente severamente resumida.

<sup>137</sup> A ópera *Rienzi* de cinco atos foi composta em 1840 e apresentada pela primeira vez em 20 de outubro de 1842 em Dresden. Embora baseado no romance do novelista inglês Edward George Earl Bulwer-Lytton intitulado *Rienzi*, e também numa peça de teatro da novelista e dramaturga também inglesa Mary Russell Mitford, o libreto da ópera foi escrito pelo próprio compositor. O argumento baseia-se na história de Cola di Rienzi, político romano do século XIV que, líder de Roma, investe contra a tirania dos nobres. Pressionado, no entanto, pela aliança entre os nobres e a Igreja, *Rienzi*



(1843) <sup>138</sup> retratando o sucesso da recepção do público sobre ambas as obras. Hanslick foi capaz de detalhar todos os sentimentos exprimidos pelo público:

A primeira obra com a qual se apresentou ao mundo foi a grande ópera de cinco atos *Rienzi*. Foi dada pela primeira vez em Dresden, com o maior brilho, e foi recebida com ruidoso júbilo. Os ouvintes ficaram tão extasiados com o frescor dessa nova música, e tão deslumbrados com seu impacto, que houve uma tendência geral de considerar o jovem compositor como um regenerador subitamente revelado da música dramática, o Messias da ópera alemã... A obra era animada por um vigor e entusiasmo juvenil que arrebatavam o ouvinte. Mas, no que diz respeito às exigências estritamente artísticas, era insuficiente e, portanto, não pude participar do elogio entusiástico que até mesmo Liszt, ele próprio um gênio, proferiu na minha presença... A segunda ópera de Wagner, *Der fliegende Holländer*, despertou simpatia logo no início, mesmo que apenas por causa de sua substância extraordinariamente poética e exótica. Representa um progresso inqualificável além de *Rienzi*. Os personagens são desenhados de forma mais simples e com maior repouso; as situações são mais compactadas e representadas com mais confiança. As formas musicais ainda carecem do acabamento final, e a instrumentação carece de moderação aqui e ali. Mas em ambos os aspectos uma melhora significativa é inegável. Só o Holandês Voador teria sido suficiente para garantir a Richard Wagner um lugar e uma voz entre os mestres dramáticos contemporâneos. (Pleasants, 1950, pp. 23-24)

Como podemos observar, Hanslick se absteve de entrar em detalhes sobre as duas óperas, por um lado, o tópico era *Tannhäuser*, por outro, ele nunca ouvira uma performance real de nenhuma delas, somente analisado a partitura.<sup>139</sup> Após esclarecer brevemente por qual razão permaneceu em silêncio sobre às duas óperas, Hanslick elogiou os méritos composicionais de *Tannhäuser* e analisou-a detalhadamente.

De acordo com Hanslick, o libreto de *Tannhäuser* possui rico plano dramático e a virtude - significativa para uma grande ópera- é de decorrer no âmbito de uma lenda popular familiar e de uma instituição poética nacional não menos familiar, o *Warstburg Song Contest* (Concurso da Canção de Warstburg). O

---

perde gradativamente o apoio da massa e morre no Capitólio, incendiado pela fúria do povo. (Millington, 1995, p. 310)

<sup>138</sup>A ópera *Flying Dutchman* foi apresentada em 2 de janeiro de 1843 também em Dresden. É um lendário navio fantasma, supostamente nunca capaz de aportar, mas condenado a navegar pelos sete mares para sempre. É provável que o mito tenha se originado da Idade de Ouro da Companhia Holandesa das Índias Orientais do século XVII e do poder marítimo holandês. A versão mais antiga conhecida da lenda data do final do século XVIII. Segundo a lenda, se saudado por outro navio, a tripulação do *Flying Dutchman* pode tentar enviar mensagens para terra, ou para pessoas mortas há muito tempo.

<sup>139</sup> Nas palavras de Hanslick, ele sentia que “com uma composição dramática a impressão geral na performance real é pelo menos tão necessária quanto, ainda que menos decisiva, do que o mero estudo das notas frias; o preconceito mais exato que o músico habilidoso pode evocar a partir de um estudo da partitura só pode receber sua conclusão e confirmação definitivas através da concepção sensual real. (Pleasants, 1950, p. 25)

elemento sobrenatural - sem o qual nenhuma grande ópera é completa- aparece em feliz concordância com o conteúdo do todo. O sentimento de fantasia pictórica, a atmosfera medieval, o caráter alemão e costumes, todos estão inclusos e são capazes de expressão e desenvolvimento musical.

Apesar de possuir uma boa trama, Hanslick percebe alguns pontos críticos e faz algumas sugestões de melhorias para o compositor. Como toda ópera, de acordo com as exigências tradicionais, sempre se inicia com uma abertura instrumental, Hanslick se desagrada, pois, a composição puramente instrumental de Wagner não é o seu forte. Sua música necessita do acompanhamento de um texto como base firme para suas melodias. Além disso, ele desaprova a utilização excessiva de tímpanos e trêmulos de cordas e acordes de sétima diminuta.

Embora a instrumentação da abertura aproxime-se do ouvinte, Hanslick não se contenta principalmente com a utilização de repetições monótonas de temas como: a música de Venusberg do primeiro ato, o Coro dos Peregrinos do terceiro ato, o Hino a Vênus e, como final, o refrão dos Peregrinos na voz dos violinos. Ele também previne Wagner que a frase melódica usada desde o *Rienzi*, que sobe para a sexta superior com uma dupla parada, corre o risco de se tornar uma mania. E por mais que a arte da instrumentação deva ser elogiada, Wagner deve tomar cuidado para não cobrir a parte do canto. Mesmo Hanslick expondo alguns aspectos negativos, ele chega à conclusão que *Tannhäuser* é o trabalho mais excelente que foi realizado em grande ópera por pelo menos 12 anos.

É notório que Hanslick não sabia que Wagner não aceitava nenhuma crítica. A carta com que o compositor respondeu à crítica enviada no dia 1 de janeiro de 1847 deveria ter sido um aviso para ele:

“Quer eu leia elogios ou críticas sobre mim, sempre me parece como se alguém estivesse enfiando a mão em minhas entranhas para examiná-las”.  
(Wagner, 1847, p. 59)

Além dessa confissão pessoal, Wagner também consegue estabelecer um contraste factual fundamental com Hanslick: “O que me separa de você por um mundo é sua superioridade em Meyerbeer” (ibidem) A ruptura ainda não estava completa com esta carta, mas lançou as bases em suas dimensões pessoais e factuais.

## DIE MEISTERSINGER (1874)

A direção da Ópera da Corte de Viena foi alvo de algumas críticas no famoso ensaio de Wagner sobre os judeus “*Das Judentum in der Musik*” (*O Judaísmo na Música*)<sup>140</sup>, onde ele afirmou que a direção havia revelado por suas estratégias que se esforçava não apenas para evitar uma apresentação da ópera cômica *Die Meistersinger*,<sup>141</sup> mas também para impedir sua apresentação em outros teatros. Mas a Ópera da Corte de Viena respondeu a essa incrível acusação em 1870 com uma brilhante produção da ópera. A estreia de *Die Meistersinger* ocorreu em 27 de fevereiro de 1870 na Ópera da Corte de Viena.

Assistir uma ópera de Wagner naquele tempo significava algo extraordinário, algo para ocupar a fantasia e o intelecto em todos os aspectos, novo em estrutura, rico em características imaginativas e até brilhantes, muitas vezes cansativas e exasperantes, mas sempre incomum. Como há de se esperar, Hanslick estava presente nesse grande evento momentoso.

Normalmente, as óperas cômicas alemãs, italianas ou francesas, duram em média de uma hora e meia a duas horas, a ópera *Die Meistersinger* durou acerca de quatro horas e quinze minutos, quase o dobro das demais óperas. Hanslick em sua crítica, manifesta sobre a extensão da ópera de Wagner por conter um enredo tão breve, escasso e desinteressante.<sup>142</sup> Hanslick afirma que:

---

<sup>140</sup>Um dos capítulos mais inglorios da biografia intelectual de Wagner é o anti-semitismo declarado abertamente. Em seu ensaio *Das Judentum in der Musik*, publicado pela primeira vez em setembro de 1850, ele tenta fundamentar teoricamente que os judeus são necessariamente estereótipos quando se trata de criar cultura. Wagner cita a falta de raízes étnicas e espirituais na cultura. Ele cita Mendelssohn, a quem retrata como uma figura trágica do fracasso artístico apesar de seu grande talento, e Meyerbeer, que também foi muito humilhado em outros aspectos (embora sem nomeá-lo), como principais exemplos de “judaísmo musical”. Na segunda edição de 1869, bastante ampliada, inclui também Hanslick entre os “*Musikjuden*”, porque coloca Mendelssohn numa linha de desenvolvimento com Haydn, Mozart e Beethoven e no mesmo nível de Schumann. Hanslick ao longo de sua vida negou suas raízes judaicas e sempre se referiu à linha de seu pai: “O fato de Wagner mais tarde, em 1869, me contrabandear para seu 'judaísmo' poderia me ofender ainda menos. Wagner não gostava de judeus; é por isso que ele gostava de pensar que todos que ele não gostava eram judeus. (HANSLICK, *Aus Meinen Leben*)

<sup>141</sup>*Die Meistersinger* é a única ópera cômica de Wagner, ela foi escrita durante uma pausa na composição do ciclo do Anel do Nibelungo.

<sup>142</sup>A trama se passa em Nuremberg durante a metade do século XVI. Nessa época, Nuremberg era uma Cidade Imperial Livre, e um dos centros da Renascença no norte europeu. A história gira em torno da vida real dos Mestres Cantores, uma associação de poetas e músicos amadores, a maioria

Se dermos a sinopse, como pode ser feito em poucas palavras, será difícil entender como uma ópera mais longa que *Le Prophète* ou *Le Huguenots* poderia ser feita dela. Seu maior defeito está na elaboração excessiva de um enredo pequeno e escasso que, sem meandros nem intrigas, está continuamente paralisado e normalmente oferecerá apenas material suficiente para uma modesta opereta de dois atos. Difícilmente se pode dar uma descrição adequada da verbosidade tenaz do diálogo, com todas as discussões domésticas e instruções secas. Tudo é composto da mesma maneira monótono e em um ritmo lento, Wagner fez a importante descoberta em seu último folheto, *Arte e Política Alemã*, que o andante é o tempo especificamente 'alemão!' (Pleasants, 1950, p. 117)

Se resumirmos *Meistersinger* à "Intriga", uma história permanece, de fato, como foi apresentada na maioria das comédias européias desde Aristóфанes e em inúmeras óperas cômicas: um casal apaixonado deve realizar seu desejo de se casar contra a resistência dos que os cercavam e um segundo pretendente para a mão da moça. Em comparação, por exemplo, com *Le Nozze di Figaro*, a falta de "envolvimento emocionante" também é evidente: a conexão entre Stolzing e Eva só se opõe a um obstáculo – a decisão de Pogner de não casar sua filha com ninguém que não seja o vencedor dos prêmios de canto – que, no entanto, parecem intransponíveis, depois que o Junker "perdeu" sua isenção, portanto, não é elegível para participar da competição. Wagner, sem dúvida, encontrou uma solução engenhosa para esse dilema, que, porém – ao contrário da convencional dramaturgia final de Buffa – não acelera o ritmo da ação. Nesse sentido, a crítica de Hanslick é compreensível, embora mostre uma flagrante falta de compreensão pela dramaturgia de uma obra que não se submete às regras da intrigante comédia.

Hanslick também zombou dos conteúdos musicais introduzido na obra como: a manipulação obsessiva de Wagner de motivos individuais por meio de repetições; variações e modulações contínuas; acordes dissonantes e desenvolvimentos melódicos:

A 'melodia infinita' é o poder dominante, musicalmente minado em *Die Meistersinger*, como em *Tristão e Isolda*. Um pequeno motivo começa e, antes que possa se desenvolver em uma melodia ou tema real, ele é torcido, comprimido, ajustado para cima ou para baixo por modulação e harmonização contínuas, ampliado e reduzido, repetido ou ecoado, ora por este instrumento, ora por outro omitindo ansiosamente cada cadência

---

de classe média e freqüentemente artesãos em suas profissões principais. Um dos personagens principais é Hans Sachs, baseado na figura histórica de Hans Sachs (1494-1576), um dos mestres cantores mais famosos da história. A filha de um ourives e um cavaleiro se apaixona, mas só poderão se casar após obter a aprovação do mundo burlesco dos mestres-cantores de Nuremberg. Esta ópera é dominada pela figura do adorável sapateiro Hans Sachs, poeta inspirado e sábio mestre-cantor.

conclusiva, esse molusco tonal desossado flutua em direção ao imensurável, renovando-se a partir de sua própria substância. Com medo da 'profanía' das cadências perfeitas ou enganosas, Wagner cai presa de outro pedantismo, certamente não superior: torna-se monótono pelo uso contínuo de acordes dissonantes quando o ouvido espera uma tríade conclusiva. (Pleasants, 1950, p. 127)

**FIGURA 17** – Caricatura de André Gil sobre a música de Wagner



Figura 17: Caricatura de André Gil mostrando quantos contemporâneos achavam que a música de Wagner afetava o ouvido do público.

Fonte: Arquivo Bettman

Embora Hanslick tenha introduzido em suas críticas imperfeições, ele eleva o dueto da cena do segundo ato<sup>143</sup> “o dueto (se é que se pode chamar este

<sup>143</sup>A cena do segundo ato é uma rua de Nuremberg; em primeiro plano, à direita, está a casa arrumada de Pogner; à esquerda está a loja de sapateiro de Hans Sachs. Entre eles, em perspectiva clara, avista-se toda a extensão da rua, cravejada de cenários móveis de plástico e oferecendo uma vista pitoresca à luz da lua cheia. O ato começa com os aprendizes cantando e se divertindo em antecipação à festa de São João e provocando seu companheiro, David, que está apaixonado por Madalena. Pogner e Eva aparecem, cantando uma conversa muito desinteressante, após a qual Eva, sozinha, vai até Sachs para descobrir como seu cavaleiro se saiu em sua audição. Sachs relata o resultado desfavorável.

interminável diálogo de dueto) tem um tom caloroso e encantador aqui e ali e tem alguns detalhes bonitos” (Ibidem, p.120), mas como um todo, ele determina como “uma dor totalmente monótona e desajeitada” (Ibidem).

No terceiro ato na cena em que precede a canção premiada de Walther, Hanslick fica admirado pelos dois acordes de dó maior:

Que efeito surpreendentemente agradável é criado pelos dois acordes de dó maior totalmente ressoante... mesmo porque o ouvinte anseia por três horas por uma tríade tão simples e saudável! Se examinarmos partes maiores da ópera, observaremos em toda parte a mesma monotonia, junto com uma inquietação nervosa contínua e interrupção nos detalhes. Somente naqueles poucos pontos em que o texto oferece um lugar de descanso lírico (canções de Walther, monólogo em segundo ato de Hans Sachs), é que se canta. se concentrando por um tempo em uma melodia independente (Ibidem, p.128).

Apesar do elogio desses dois acordes, Hanslick permanece com a sua opinião sobre a monotonia presente nesse trecho.

A interação entre Wagner e a imprensa musical de seu tempo, como representado por Hanslick, fornece maior ressonância com a trama de *Meistersinger*. De muitas maneiras, o desdém de Wagner pelas regras e as críticas de seu próprio tempo são justificados; certamente os ataques jornalísticos de Hanslick à sua obra contêm um pouco da animosidade pessoal que caracteriza as críticas de Beckmesser a Walther, e os métodos de composição e princípios teóricos enunciados por grande parte da teoria musical do século XIX têm pouca relação com a prática de compositores mestres.

## O COMPLEXO DE MEISTERSINGER

O mais tardar desde que os wagnerianos denegriram Hanslick como Beckmesser, sua identificação com essa figura crítica do *Die Meistersinger von Nürnberg* tornou-se um topos de recepção até hoje. Na verdade, porém, não é uma invenção dos discípulos de Wagner, mas de seu mestre, que nos rascunhos dramáticos para esta ópera chamou o personagem de "Veit Hanslich" ou "Hans

Lick".<sup>144</sup> O personagem do “*Merker*” concebido da mesma maneira ainda não podia ser conectado com Hanslick nos primeiros rascunhos em prosa. Parece ter sido uma ideia passageira de Wagner se vingar de Hanslick identificando-se com o *Merker* pelas críticas agressivas. Mas no final ele permaneceu enraizado na formação de mitos históricos quando relata sobre a leitura do libreto de *Meistersinger* na presença de Hanslick que o perigoso revisor ficou cada vez mais descontente e pálido, e foi surpreendente que após a conclusão do mesmo ele não se comprometeu a demorar mais, mas logo se despediu em um tom inconfundivelmente irritado: “Meus amigos concordaram que Hanslick via toda essa poesia como um Pasquill dirigido contra ele e que nosso convite para lê-la fora considerado um insulto a ele”. (Wagner, *Mein Leben*, p. 720) Hanslick mais tarde contradisse publicamente esse retrato e afirmou exatamente o contrário, que ficou positivamente impressionado com a escolha afortunada do assunto.

Em suas memórias, ele descarta qualquer semelhança com Beckmesser:

O funcionário da cidade Beckmesser em *Die Meistersinger* é o tipo de pedante apegado a nada além de mesquinhas e coisas triviais, um filisteu sem senso de beleza e horizonte intelectual, um gravador de sílabas tacanho que atribui cada entonação errada, cada nota que se desvia da regra como um crime contra a arte e acrescentando esses erros individuais nunca ataquei Wagner por ninharias, nunca detectei irregularidades individuais em suas obras - minhas resenhas de música, que estão disponíveis há quarenta anos, provam suficientemente que não tenho nada a ver com raposa escolar desse tipo correto e abordar com crítica ortográfica e gramatical está longe de minha mente. Contra os dramas musicais de Wagner, sempre defendi apenas grandes pontos de vista, apenas exigências fundamentais da arte musical. (HANSLICK, *Aus meinen Leben*, p. 357)

---

<sup>144</sup> O personagem Beckmesser é descrito como o mestre exigente das regras formais, teimoso defensor da tradição, pedante, arrogante e, na verdade, mau cantor, é frequentemente visto como uma caricatura do crítico Eduard Hanslick, defensor brahmsiano e detrator amargo de Wagner e seus seguidores, de Viena *Neue Freie Presse*. No entanto, os primeiros esboços datam de 1845, antes de Hanslick escrever seu primeiro artigo sobre Wagner em 1846 – aliás, em um tom bastante positivo - e o personagem é mais uma sátira da crítica musical em geral. No entanto, as profundas diferenças e animosidade que se desenvolveram entre brahmsianos e wagnerianos levaram Wagner a nomear o marcador Veit Hanslich ou Hans Lick em seu segundo esboço em prosa em outubro de 1861. Wagner relatou em sua autobiografia *Mein Leben*, a reação de Hanslick foi ruim em uma leitura privada do libreto *Meistersinger*, o que o crítico não menciona em suas próprias memórias, nas quais ele até elogia a qualidade do libreto.

Se alguém ler a obra de maneira autobiográfica, também poderá ver Pogner e Eva como uma representação de Liszt e Cosima; e Wagner falando alternadamente por meio de Walther e Sachs. Os mestres usados por Wagner trazem nomes de verdadeiros chantagistas, a começar por Hans Sachs, um dos mestres mais famosos da história da canção alemã; Wagner chega a citar o nome do décimo segundo mestre, Nikolaus Vogel, cuja ausência se explica por uma doença. No entanto, essas informações não constituem uma reconstrução histórica, e muito pouca informação chegaram até nós, exceto no que diz respeito a Hans Sachs.

**FIGURA 18** – Caricatura de Wagner retratado como judeu



Figura 18: Wagner que acusava os judeus de serem estéreis para a vida cultural, foi retratado como judeu nessa caricatura.

Fonte: Arquivo Bettman



## PARSIFAL (1882)

Após seis anos da inauguração do primeiro Festival de Bayreuth com a estreia de *Der Ring des Nibelungen* de Richard Wagner, o seu último trabalho completo, *Parsifal*,<sup>145</sup> foi influente e controverso. Como *Parsifal* inicialmente só podia ser visto em *Bayreuth Festspielhaus* (Teatro do Festival de Bayreuth),<sup>146</sup> sua primeira apresentação ocorreu no segundo festival sob a batuta do maestro Hermann Levi (1839-1900). Apesar de Hanslick registrar em sua crítica a estréia de Parsifal no dia 25 de julho, o cartaz publicado (Figura 2) consta como 26 de julho de 1882.

### FIGURA 19 – Cartaz de ópera Parsifal, 1882

---

<sup>145</sup> Parsifal é uma ópera em três atos com libreto do próprio compositor vagamente baseado no poema épico do século XIII Parzival de Wolfram von Eschenbach, contando a história do cavaleiro arturiano Parzival e sua busca pelo Santo Graal. Wagner descreveu Parsifal não como uma ópera, mas como *Ein Bühnenweihfestspiel* ("Uma peça de festival para a consagração do palco"). Apesar de conceber a obra em abril de 1857, Wagner não a terminou até 25 anos depois. Ao compô-la, o compositor aproveitou a acústica particular de seu Bayreuth Festspielhaus.

<sup>146</sup>Nos primeiros vinte anos de sua existência, as únicas apresentações encenadas de Parsifal ocorreram no Bayreuth Festspielhaus, o local para o qual Wagner concebeu a obra (exceto oito apresentações privadas para Ludwig II em Munique em 1884 e 1885). Wagner tinha duas razões para querer manter Parsifal exclusivamente para seu teatro. Em primeiro lugar, Wagner queria evitar que isso se transformasse em 'mera diversão' para um público freqüentador de ópera. Somente em Bayreuth sua última obra poderia ser apresentada da maneira por ele imaginada – uma tradição mantida por sua esposa, Cosima, muito depois de sua morte. Em segundo lugar, ele achava que a ópera proporcionaria uma renda para sua família após sua morte se Bayreuth tivesse o monopólio de sua apresentação.

As autoridades de Bayreuth permitiram que apresentações não encenadas ocorressem em vários países após a morte de Wagner (Londres em 1884, Nova York em 1886 e Amsterdã em 1894), mas mantiveram um embargo às apresentações de palco fora de Bayreuth. Em 24 de dezembro de 1903, depois de receber uma decisão judicial de que as apresentações nos Estados Unidos não poderiam ser impedidas por Bayreuth, o Metropolitan Opera de Nova York encenou a ópera completa, usando muitos cantores treinados em Bayreuth. Cosima proibiu qualquer pessoa envolvida na produção de Nova York de trabalhar em Bayreuth em apresentações futuras. Espectáculos de palco não autorizados também foram realizados em Amsterdã em 1905, 1906 e 1908. Houve uma apresentação em Buenos Aires, no Teatro Coliseo, em 20 de junho de 1913 sob Gino Marinuzzi.

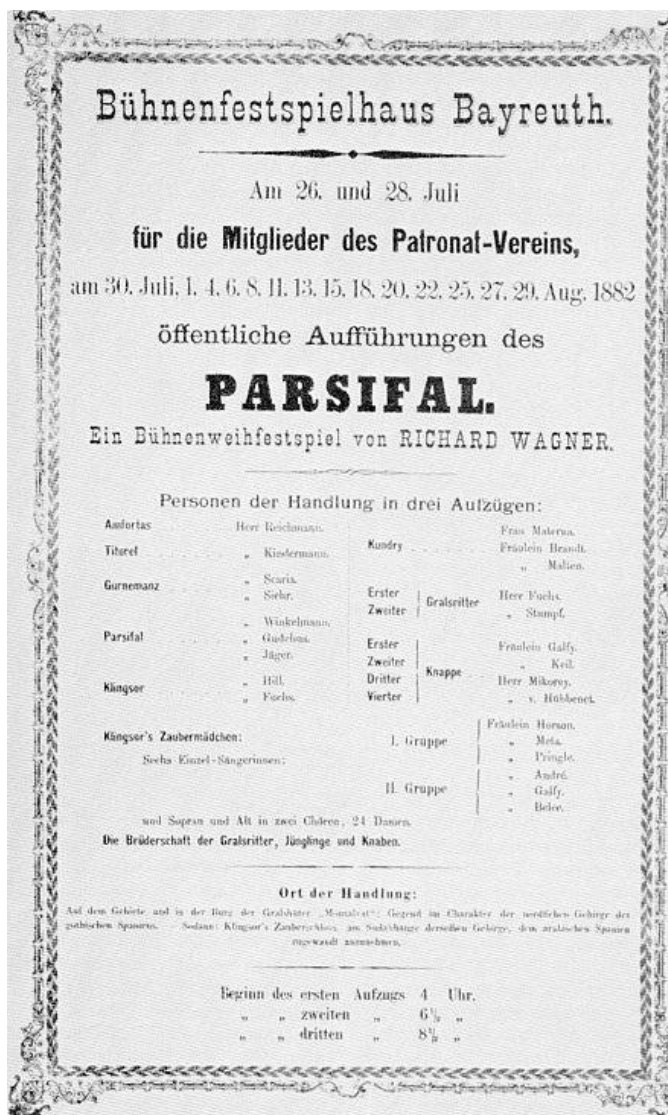


Figura 19: Cartaz da produção de estreia de *Parsifal*, 1882  
Fonte: Eigenscan

A estreia contou com a presença de muitas figuras notáveis, reagindo e opinando de formas diversas. Alguns acharam *Parsifal* marco de um enfraquecimento das habilidades composicionais de Wagner, outros, viam a obra como uma conquista culminante. Dentre as figuras presentes, estava o compositor, maestro e pianista Felix Weingartner (1863-1942) expressando sobre os figurinos das damas das flores nessa pequena passagem:

“Os figurinos das damas de flores mostravam uma extraordinária falta de gosto, mas o canto era incomparável... palavras de Goethe 'e você pode dizer que esteve presente'. As apresentações de *Parsifal* de 1882 foram eventos artísticos de supremo interesse e é meu orgulho e alegria ter participado delas.” (Hartford (1980, p. 131)

O compositor Hugo Wolf (1860-1903) na época em que ainda era estudante conseguiu dinheiro para os ingressos da estreia de *Parsifal* duas vezes. Em um cartão postal deste mesmo ano, Wolf afirmou de forma impressionada sobre a significância da obra:

“colossal - a criação mais inspirada e sublime de Wagner. *Parsifal* é, sem dúvida, a obra mais bela e sublime em todo o campo da Arte” (Hartford, 1980, p. 176).

Outra figura ilustre presente foi o compositor Gustav Mahler. Em uma carta escrita para um amigo, Mahler expressa a sua reação de forma estarrecida. Mahler afirma assim:

"Difícilmente posso descrever meu estado atual para você. Quando saí do *Festspielhaus*, completamente fascinado, compreendi que a maior e mais dolorosa revelação acabara de ser feita para mim, e que eu a levaria intacto pelo resto da minha vida" (Ibidem, p. 178).

O compositor Max Reger (1873-1916) simplesmente observou que "quando ouvi *Parsifal* pela primeira vez em Bayreuth, eu tinha quinze anos. Chorei por duas semanas e depois me tornei músico". (Ibidem)

No entanto, as tentativas de analisar as falhas de *Parsifal* por aqueles que não gostaram, e as tentativas de explicar seus esplendores por aqueles que o fizeram, logo se multiplicaram. Entre os dois extremos não há um ponto central, mas um sortimento de avaliações e análises em diferentes níveis, elaboradas a partir de diferentes pré-conceitos, opiniões que foram mantidas, e da natureza dos julgamentos feitos pelas mentes mais interessantes que se dedicaram ao assunto.

Os despachos de Hanslick de 1882 fornecem um bom ponto de partida, não só por sua merecida proeminência entre os críticos presentes, mas porque sua bem fundamentada suspeita de todo o empreendimento wagneriano e particularmente das dúbias exaltações que encontrou em *Parsifal* são representativas de uma forte escola de pensamento. Que a tradição musical fosse contaminada por um conteúdo específico de um tipo tão questionável era, na visão de Hanslick, uma ameaça a ser resistida. Quando Stravinsky em 1911, em plena reação contra Wagner, saiu de *Parsifal*, seu protesto foi essencialmente o mesmo que o de Hanslick, e o caso musical contra Wagner não mudaram desde a

formulação original de Hanslick. Ela está subjacente tanto aos seus mal-entendidos superficiais quanto aos profundos de *Parsifal*.

Como bem indica a amplitude das fontes, *Parsifal* representa uma interpenetração de ideias e credos: cristãos e pagãos, budistas e schopenhauerianos. Apesar de que o simbolismo cristão seja, com maior frequência, associado à ópera, foi o budismo a mais importante influência exercida sobre Wagner á época da gênese de *Parsifal*.<sup>147</sup> A renúncia é outro conceito budista com o qual Wagner já se familiarizava por intermédio da filosofia de Schopenhauer. A existência humana para Schopenhauer era um insensato ciclo de sofrimento e luta; a única saída estava na negação da vontade, na extinção no Nirvana (a cessação da existência individual). A aparente renúncia da sexualidade em *Parsifal* deve ser vista dentro deste contexto filosófico. Não se afirma que a sexualidade deva ser abolida, porém que a auto-iluminação, ou “redenção” é um processo de libertação do egocentrismo. A renúncia, ou a autonegação, não pode, portanto, ser encarada como uma questão de castidade, senão como uma aceitação da responsabilidade moral.

O primeiro ensaio de Hanslick sobre *Parsifal* expõe seu argumento contra o texto do drama no qual está presente o elemento místico-cristão no poema de Wagner, como apresentado nesse trecho:

O ouvinte suficientemente ingênuo para conceber o Parsifal wagneriano como uma espécie de ópera mágica superior, como um jogo livre de fantasia que se deleita com o maravilhoso, captará o melhor aspecto dele e salvará o prazer menos perturbado. Ele terá que se defender apenas contra a falsa noção de que por trás de tudo isso está um significado insondavelmente profundo, sagrado, uma revelação filosófica e religiosa. Infelizmente, é sobre esse suposto significado moral profundo, sobre o elemento místico-cristão do poema de Wagner, que se coloca o maior peso. E sobre este aspecto do novo Bühnenweihfestspiel e sua dramática fisionomia tenho sérias reservas. Assim como na maioria das obras wagnerianas o cerne dramático, vestido de trajes brilhantes, é doentio e escasso, pois os personagens se comportam menos por vontade própria do que de acordo com a vontade de poderes sobrenaturais, assim é em Parsifal, e mais ainda do que em qualquer um dos trabalhos anteriores de

---

<sup>147</sup> Em abril de 1855, Wagner relatou a sua admiradora, Mathilde Wesendonck, que estava lendo o *Indische Sagen (As lendas da Índia)* de Adolf Holtzmann. Pouco depois, a *Introduction à l'histoire du bouddhisme indien*, inspirou-o a esboçar um drama baseado na lenda budista de paixão e renúncia: *Die Sieger (Os Vitoriosos)* nunca foi terminado, mas as suas preocupações foram absorvidas em *Parsifal*.

O conceito budista do sofrimento partilhado é especificamente relacionado à Parsifal numa importante carta a Mathilde Wesendonck, datada de 1º de outubro de 1858. Ali ele descreve o seu horror pelo cruel tratamento dado por um comerciante de aves a uma galinha viva e sugere que tal sofrimento deve servir “para despertar um sentido de sofrimento compartilhado no homem”. Wagner prossegue informando que este tema terá tratado na cena da Sexta-feira da Paixão, no terceiro ato de *Parsifal*.

Wagner. Em todos os envolvidos há uma carência precisamente daquilo que torna o caráter dramático: a livre autodeterminação no bem ou no mal... (Pleasants, 1950, p.216)

...o Santo Graal é tudo, significa tudo e estabelece tudo. O que é o Graal para nós? Uma curiosidade lendária, uma superstição há muito esquecida, estranha tanto à consciência popular quanto à esclarecida. A exaltação histórica incessantemente associada ao Santo Graal, à Lança Sagrada e ao Sangue Sagrado no Parsifal de Wagner não encontra resposta hoje nas mentes e corações alemães, e nunca encontrará... (Ibidem, pp 221-222)

Quase podemos sentir uma mentalidade decadente quando um artista moderno vê na relíquia do Graal e nos milagres sagrados a missão da arte alemã, e propõe com isso efetuar a regeneração da humanidade. Os próprios enunciados de Wagner, e ainda mais os de seus associados e discípulos, falam por tal generalização de seu mais novo ideal, assim como toda a teoria de Wagner reivindica como fundamento universal e exclusivo da arte apenas aquilo que convém ao seu próprio talento. Apesar dos esforços de uma centena de associações wagnerianas para ver a salvação da arte no misticismo cristão, dificilmente a geração atual achará necessário retomar a campanha de Goethe contra a 'nova arte religioso-patriótica alemã'. (Ibidem, p. 223)

Na alongada exposição da obra, da qual muita coisa foi cortada no libreto definitivo, foram elaborados alguns elementos cristãos meramente aludidos no texto em si: a santidade do Graal <sup>148</sup> e do sangue do Salvador, nele contido, o apelo do Salvador para que o cálice seja salvo de mãos impuras. Wagner estava longe de ser um cristão convencional, mesmo em seus últimos anos, mas ele acreditava que a função da arte era salvar a essência da religião: “aprendendo o valor simbólico dos seus símbolos místicos” (WAGNER, 1880, p. 211); por meio de tal representação, as verdades que se ocultavam na observância literal da religião poderiam ser reveladas. Daí, toda a imagística cristã de *Parsifal*, desde o cálice, passando pela lança que transpassou o Cristo, a Sexta-Feira Santa, o batismo e a Eucaristia. Como podemos perceber, Hanslick afirma que o Santo Graal presente nesse drama, é um símbolo de extrema importância, pois ele significa tudo e estabelece tudo, mas na vida real, este símbolo é apenas utópico. Hanslick prefere continuar a viver e trabalhar no espírito de Goethe, 'despreocupado com o absurdo bárbaro da mitologia nórdica semi compreendida, que estava sendo imposta como um novo evangelismo'. (Ibidem, p. 223)

A segunda parte do ensaio, Hanslick discute sobre os elementos inclusos na partitura. Segundo Hanslick, Wagner utiliza o mesmo método composicional em *Parsifal* como: a melodia orquestral sem fim que Wagner realizou pela primeira vez

---

<sup>148</sup>Na acepção cristã, o Santo Graal significa tanto a manifestação do perdão pelo sangue do Cristo, tal qual celebrado na Última Ceia, como também a promessa da vida eterna e da presença de Deus entre os homens e as mulheres.

estritamente em *Tristão e Isolda*; as canções melódicas e de múltiplas vozes em *Die Meistersinger*; e a rígida conformidade que ele impôs no *Anel dos Nibelungos*. Os materiais com os quais a orquestra tece sua teia infinita e está em constante mudança são os leitmotives. Cada personagem de Parsifal contém o seu leitmotiv musical especial. Apesar de Hanslick colocar como “especiais”, muitos não os encanta com sua particularidade de caracterização.

Outra característica essencial do estilo posterior de Wagner citado por Hanslick é a menor liberdade de modulação. Em Parsifal não há mais nenhuma modulação real, mas uma ondulação incessante, em que o ouvinte perde todo o sentido de uma tonalidade definida. Sentimo-nos como se estivéssemos em alto mar, sem nada firme sob os pés. Wagner se meteu em um modo de pensar cromático-enarmônico bastante próprio, girando continuamente dentro e fora das teclas mais remotas. (Pleasants, 1950, p. 226) Para Hanslick, os movimentos individuais de Parsifal têm um equilíbrio tonal, mas, adominação tirânica dos leitmotives na orquestra e a licença das modulações parecem ser graves deficiências na música de ópera.

Hanslick preferiu o segundo ato a qualquer um dos outros, pois ele o considera como o mais unificado e o mais atmosférico, mas não é o mais rico musicalmente:

E os poderes criativos de Wagner? Para um homem de sua idade e de seu método, eles são surpreendentes. Aquele que consegue criar uma música tão encantadora quanto os gambols das flores e tão vívida quanto a cena final possui poderes que nossos compositores mais jovens podem invejar. Parsifal, por outro lado, não consiste apenas em tais intervalos lúcidos. Seria 'pura tolice' declarar que a fantasia de Wagner, e particularmente sua invenção especificamente musical, manteve o frescor e a facilidade de outrora. Uma vez não pode deixar de discernir a esterilidade e o prosaísmo, juntamente com a crescente lentidão. As tentativas de sedução do irresistível Kundry não são bastante rígidas e frias em comparação com a cena semelhante em Tannhäuser? E o Prelúdio de Parsifal não é da mesma origem e intenção do Prelúdio de Lohengrin? É a mesma árvore, mas num caso em plena floração e no outro outonal, desfolhada e fria. Ou compare a canção de Gurnemanz no Feitiço da Sexta-Feira Santa à descrição melodicamente relacionada da Festa de São João em Die Meistersinger... Onde está a força interior, a alma cantante do modelo? Mesmo os episódios mais poderosos do Anel, considerados individualmente e à parte, não têm equivalentes em Parsifal, sempre com exceção do coro das Donzelas das Flores, que fica sozinho. Quando se considera que esses grandes momentos no Anel se distribuem ao longo de quatro noites inteiras, a comparação pode, com certeza, mostrar um equilíbrio favorável. E Parsifal tem a vantagem de um libreto mais eficaz (Ibidem, pp. 234-235).

Embora seja totalmente inadequado como um 'poema dramático', é um texto de ópera melhor. Hanslick afirma que se considerarmos *Parsifal* uma ópera festiva e mágica, e ignorarmos suas impossibilidades lógicas e psicológicas e suas falsas pretensões religioso-filosóficas, podemos encontrar na obra, momentos de estímulo artístico e brilhante eficácia (Ibidem, p. 235).

No ensaio final, Hanslick não viu nenhuma razão para que *Parsifal* não fosse apresentado como qualquer outra ópera “interpretada por cantores profissionais fantasiados com o mais brilhante aparato operístico concebível, e, para um público pagante e em constante mudança” em demais teatros. Hanslick se questiona e afirma nesse seguinte trecho:

Por que uma apresentação de *Parsifal* ofenderia as sensibilidades religiosas em todos os lugares, menos em Bayreuth? Não duvidamos da determinação sincera de Wagner de proibi-lo na Europa; ele pode ter segundas intenções para reservá-lo para Bayreuth. Mas no que diz respeito aos motivos internos, derivados da própria obra, não consigo apreender a impossibilidade de realizá-la em outros palcos. E eu deveria sinceramente lamentar esta última proibição. Assim como seria uma pena por todo o custo e esforço do Anel, que também deveria ter sido gasto exclusivamente para Bayreuth', também seria uma pena - e ainda mais pena - para *Parsifal*. É mais fácil de produzir que a tetralogia, mais compacto e mais eficaz. Sua música (com a única exceção da cena Kundry) tem mais repouso e nobreza. Supondo que os cortes de expediente sejam indispensáveis, pode ser mais valioso e bem-sucedido para os palcos do mundo. Durante o último quarto de século, nós, na Europa Central, estivemos mal para novas óperas capazes de sobreviver, e parece que estamos ficando mais pobres a esse respeito de ano para ano. Não é preciso ser wagnerita para reclamar com toda a sinceridade dessa ameaça de retenção de *Parsifal*. Eu sei muito bem que Wagner é o maior compositor da era vivo e o único na Alemanha que vale a pena falar em um sentido histórico. Ele é o único compositor alemão desde Weber e Meyerbeer que não se pode desconsiderar na história da música dramática. Mesmo Mendelssohn e Schumann – para não falar de Rubinstein e dos mais recentes – podem ser ignorados sem deixar uma lacuna na história da ópera. Mas entre essa admissão e a idolatria repulsiva que cresceu em conexão com Wagner e que ele encorajou, há um abismo infinito. (Ibidem, p. 237-238)

Nessa mesma crítica, Hanslick presta as suas condolências à morte súbita de Richard Wagner. Wagner morreu em 13 de fevereiro de 1883 após sofrer seu último e fatal ataque cardíaco. Segundo Hanslick, a notícia do falecimento foi uma surpresa dolorosa e chocante. Embora Wagner já estivesse com uma idade avançada e dificilmente pudesse estender a série de suas obras, o desaparecimento repentino de sua personalidade ainda seria uma perda. Hanslick considera Wagner uma pessoa extraordinária e fala sobre a sua influência no meio musical, seu legado e finalmente corrige a concepção freqüentemente mal interpretada de sua oposição

a Wagner. Esse trecho representado não é uma simples crítica, mas sim, uma homenagem ao compositor.

Onde quer que ele aparecesse, havia estímulo imediato, excitação e discussão animada, fluindo de um centro artístico em ondas cada vez maiores para todos os ramos da atividade cultural. Onde quer que a varinha de condão de seus atos ou de sua vontade apontasse, borbulhava algum problema até então oculto. E se é uma marca do artista pioneiro que ele provoca questões de princípio para além da impressão estética imediata, então Wagner está à frente das forças motrizes da arte moderna. Ele sacudiu a ópera e todas as questões teóricas e práticas associadas de um confortável estado de repouso beirando a estagnação.

Na verdade, Wagner não tinha inimigos no sentido de inimizade absoluta e unilateral; nunca conheci um músico tão obtuso, ou tão violentamente partidário, a ponto de negligenciar seu talento brilhante e sua arte surpreendente, ou subestimar sua enorme influência, ou negar a grandeza e genialidade de suas obras, mesmo concedendo antipatia pessoal. Wagner foi combatido, mas nunca foi negado. Aqueles que acreditam que, com os métodos excogitados e obstinadamente executados de seu último estilo, ele levou a ópera a um caminho traiçoeiro estão admiravelmente conscientes de que ele rompeu esse caminho com sua própria força e que criou um novo gênero, uma nova arte. Levantamos o chapéu à sua ousadia e consistência, sem, no entanto, dar-lhe a nossa fidelidade, e sem um momento de infidelidade à 'velha' arte de Mozart, Beethoven e Weber. Hoje desejo apenas corrigir a concepção freqüentemente mal interpretada de 'oposição', e afirmar, de uma vez por todas, que não há partidarismo exasperado contra Wagner, mas apenas contra os wagneritas.

Sim, Wagner morreu um homem feliz. Recentemente, teve o privilégio de dar vida à sua última grande obra em Bayreuth, alegrar-se com a sua preparação real e aproveitar a plena luz do sol de um sucesso que nenhum outro artista de qualquer época ou nação desfrutou. Sempre me lembrarei dele feliz como o vi pela última vez, na sacada de seu Teatro Festival - que em breve será apenas um monumento histórico - regozijando-se triunfante no poder conquistador de sua vontade. E se alguém quiser nos lembrar de suas fraquezas e paixões mortais, não podemos encontrar vestígios delas em nossa memória. Concordamos com Grillparzer que a morte "é como um relâmpago que transfigura aquilo que consome. (Pleasants, 1950, pp. 238-240)

## FIGURA 20 –Caricaturade Wagner diante de Hanslick





Figura 20: Caricatura contemporânea de Hanslick manifestando sobre Wagner.  
Fonte: Biblioteca Nacional de Viena

## VERDI: OTELLO

A sua crítica *Otello*<sup>149</sup> de Verdi escrita em 1 de fevereiro de 1887, retrata a ida de Hanslick a Milão assistir à vigésima apresentação da jovem obra pouco menos de dois meses depois de sua estréia no Teatro alla Scala di Milano.

É compreensível que toda a Itália prendesse a respiração. Como artista e como pessoa, Verdi foi o favorito de seu povo. Segundo Hanslick, por quarenta anos ele foi o maior compositor de todos os tempos (Pleasants, 1950, p. 288). Para a Itália, '*Otello*' significava um assunto nacional, pois as derrotas na Abissínia<sup>150</sup> foram esquecidas. Por outro lado, o fato de que os jornais mais importantes da França, Inglaterra, Alemanha e até da América enviaram seus próprios repórteres a Milão no meio do inverno para relatar o sucesso de '*Otello*', mesmo para telegrafar ato por ato, foi um sinal marcante dos tempos.

Naquela época, a ópera ainda era uma arte contemporânea que também despertava paixões, ainda não havia sido colocada em um museu e havia uma produção animada para uso.

Irritado, Hanslick pergunta o real motivo do desejo pelo novo trabalho de Verdi – quase ninguém viajou a Paris mesmo para assistir '*Guilherme Tell*'<sup>151</sup> de Rossini e '*Le Prophète*'<sup>152</sup> de Meyerbeer. O *Der Ring des Nibelungen* de Wagner

---

<sup>149</sup>Otello é uma ópera em quatro atos composto pelo compositor italiano Giuseppe Verdi, com libreto de Arrigo Boito, baseado na peça *Othello, the Moor of Venice* ("Otelo, o mouro de Veneza"), do dramaturgo inglês William Shakespeare. A história se passa em torno de Otello (comandante mouro e governador de Chipre), Desdêmona (esposa de Otello) e Iago (capitão das tropas de Otello). Otello é um homem poderoso que se vê atormentado pela perfídia satânica de Iago que lhe induz dúvidas acerca da fidelidade de Desdêmona. Otello, perdido de ciúme, mata Desdêmona e, ao descobrir a verdade, suicida-se cheio da culpa que o inundava e o sufocava de morte.

*Otello* foi a penúltima ópera de Verdi, é considerada por muitos a sua maior tragédia. Sua estreia se deu no Teatro alla Scala, de Milão, em 5 de fevereiro de 1887.

<sup>150</sup> A Crise da Abissínia foi uma crise internacional ocorrida durante o período entre - guerras originária do "incidente de Walwal". Este incidente resultou no conflito entre o Reino da Itália e o Império da Etiópia (então conhecido como "Abissínia" na Europa). Seus efeitos minaram a credibilidade da Liga das Nações e incentivaram a Itália fascista a aliar-se com a Alemanha nazista.

<sup>151</sup> *Guilherme Tell* é uma ópera em quatro atos que foi composta pelo compositor italiano Gioachino Rossini, com um libreto em francês de Etienne de Jouy e Hippolyte Bis feito a partir da peça *Wilhelm Tell*, do dramaturgo alemão Friedrich Schiller. Baseada na lenda de Guilherme Tell, esta ópera foi a última do compositor, embora ele tenha vivido quase mais quarenta anos depois de sua apresentação. A Abertura de *Guilherme Tell*, com seu célebre finale, é uma obra importante no repertório de concertos e gravações operísticas. Ela foi apresentada pela primeira vez em 3 de agosto de 1829 em Paris.

<sup>152</sup> *Le prophète* é uma ópera em cinco atos de Giacomo Meyerbeer. O libretto, em língua francesa foi de autoria de Eugène Scribe. Esta ópera foi estreada na Ópera de Paris na Salle Le Peletier em 16 de abril de 1849.

atraiu a atenção em toda a Europa, mas também foi preparado por anos de publicidade. Hanslick explica seu interesse em 'Otelo' com o mito de Verdi. Se este artista apresenta outro trabalho quatorze anos depois de 'Aida', simplesmente *Otello* tem que ser extraordinário.

Hanslick reconhece a importante contribuição de Arrigo Boito, o libretista, para toda a obra e elogia a adaptação adequada do original de Shakespeare. Ao contrário do letrista de Rossini - ele também tem um 'Otello' - o objetivo de Boito não é fornecer ao compositor ocasiões para peças musicais eficazes (o poder de persuasão de Rossini é baseado nessa receita de sucesso), mas sim fazer justiça dramática ao original. Hanslick admite que, em sua opinião, um drama de ciúme dificilmente pode ser musicalmente frutífero como um enredo operístico, pois o que é feito precisa ser retratado em detalhes.

Em sua análise da música de 'Otelo', Hanslick descarta brevemente a acusação de que é wagneriana e a relega ao reino das fábulas. Wagneriano, ou seja, inventado pelo próprio mestre de Bayreuth, é o método de composição e o estilo musical no *Meistersinger*, *Tristan e Isolda*, *Parsifal* e *Der Ring des Nibelungen*. Todo o restante do repertório de Wagner é uma música altamente dramática que segue uma tendência que muitos compositores têm, e certamente a aumenta, mas não a criou.

O 'Otelo', por outro lado, vive da primazia do canto e oferece um desenvolvimento sublimado do genuíno drama vérdico. Hanslick baseia essa percepção com impressionante clareza no simples reconhecimento da música: Depois de tocar a partitura, fiquei completamente satisfeito com 'Otelo' em termos do conto de fadas de Wagner. (Ibidem, p.

O canto, como deve ser enfatizado novamente, continua sendo o fator determinante e dominante em todos os lugares, mas segue a cadeia cambiante de pensamentos e sentimentos, as falas e palavras individuais, de maneira carinhosa presente Ato II no dueto de Otelo e Iago.

Apesar de tudo, no entanto, Hanslick não quer esconder sua decepção:

Quem coloca o *Wanderjahre* de Goethe acima de *Werther* também pode preferir *Otelo* às óperas anteriores de Verdi. 'Otelo' é uma obra totalmente nobre, altamente respeitável, e também biograficamente bastante estranha: um monumento de honra para o esclarecimento artístico e poder resumidor

de um favorito popular que chegou ao fim de sua carreira esplendida. (Ibidem, p. 298)

Sobre o dueto de amor entre Otelo e Desdêmona do Ato I, Hanslick escreve:

Difícilmente podemos comparar este dueto tão elogiado e certamente impecável com o último dueto entre Amneris e o condenado Radamés, com o dueto final em 'Aida' ou o andante do dueto de amor final em Un Ballo in Maschera. (Ibidem, p. 299)

No geral, não faltam “traços característicos”, mas: ouve-se toda a ópera com vivo interesse e espera-se apenas um pouco durante a noite por uma música que, como tal (Ibidem) Para a Alemanha, porém, Hanslick previa o sucesso da obra, as pessoas conheciam seu Shakespeare e também aprenderiam a apreciar a seriedade artística da ópera. A crítica ao todo, é um exame detalhado e bem fundamentado de uma produção de ópera contemporânea em treze páginas impressas. Posteriormente, Hanslick não poderia saber que a próxima geração colocaria *Otelo* acima de *Aida* e ainda veria isso como um desenvolvimento adicional da criatividade composicional.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A crítica musical em Viena foi por muito tempo dominado por Eduard Hanslick. Ele se destaca dos demais críticos de música por sua atenção constante aos direitos do público ouvinte e à eficácia da comunicação entre compositores, intérpretes e ouvintes na apresentação de música pública. Sua consciência sobre esses assuntos derivava de sua confiança no progresso do liberalismo depois de 1848.

Hanslick esperava que seus escritos críticos, modelados após a instituição iluminista da crítica, ajudassem a desenvolver uma cultura musical autoconsciente e participativa que transcendesse a sensualidade passiva e paralisante que ele associava ao gosto de Vormärz pela ópera italiana, virtuosismo e valsas. Ao fomentar e proteger a capacidade do público de formar um julgamento crítico independente, a crítica de Hanslick monitoraria a esfera pública burguesa que ele via emergir dificilmente na década de 1850. Como sua carreira durou tanto – começando em Vormärz e se estendendo até o fim de siècle – ele estava sintonizado com transformações de longo alcance na forma como a autoridade era exercida na vida pública e na vida musical. Especialmente nas décadas de 1850 e 1860, ele defendeu a instituição iluminista da crítica como defensora do julgamento público da intrusão do Estado, da censura, da corrupção e das táticas de intimidação da crítica hegeliana de esquerda. Com essas ameaças desaparecendo nas décadas de 1870 e 1880, ele usou a crítica para limitar o poder das novas autoridades no estabelecimento musical: polemistas wagnerianos e historiadores profissionais da música.

A lealdade inabalável de Hanslick a um modelo crítico organizado em torno de noções de consenso, razão, justiça e interesse geral pode parecer ingênua ou fora de alcance, especialmente no contexto de uma cidade que a partir da década de 1870 se modernizava rapidamente e onde a esfera pública foi cada vez mais marcada pela fragmentação e contestação. Ele certamente compartilhava até certo ponto da presunção, típica da burguesia liberal, de que sua visão de mundo particular era natural ou universalmente válida. Havia limites definidos para a persona “aberta” e familiar que ele cultivava em seu diálogo. No entanto, ele

simplesmente não ocultou as contradições do liberalismo e do modelo iluminista de crítica, ele lutou mais abertamente do que seus pares com a responsabilidade do crítico para com o público, em particular o problema de como exercer autoridade crítica de forma eficaz sem se tornar dominador. Ele se recusou a capitular ao cinismo moderno que apoiava o carisma ou a retórica agressiva como estratégias críticas legítimas, talvez até como necessidades “realistas” de sobrevivência. Em vez disso, ele favoreceu o caminho do argumento e a aspiração à imparcialidade. Tudo o que via lhe dizia que o ideal iluminista de autoridade personalizada, negociado por meio do discurso racional, era um ideal que valia a pena manter vivo.

Hanslick foi o mais destemido e temido crítico de música de sua época, e um dos mais justamente renomados de todos os tempos. Escrevendo nos últimos trinta anos de sua carreira no *Die Neue e Freie Presse*, teve temas contemporâneos dignos de seus talentos: Franz Liszt, Clara Schumann, Anton Rubinstein, Joseph Joachim, Richard Wagner e Johannes Brahms. Músico treinado e pianista respeitável, o crítico Hanslick às vezes era cáustico, mas sempre era cuidadoso. Sua alegação era que nunca criticava uma composição que não tivesse lido ou tocado, tanto antes quanto depois da apresentação.

A seleção das críticas de Hanslick apresentadas neste trabalho mostrou quão perto mesmo no calor da batalha, o crítico chegou ao alvo. Os principais pontos abordados em suas críticas foram aspectos técnicos, estilísticos, estéticos, abordagem crítica de composições e discussões de gênero, como por exemplo, a resenha de Clara Schumann como pianista. Embora admirasse Clara Schumann visto que sua execução era uma representação mais fiel de composições magníficas, ela foi identificada como homem por sua atuação masculina.

Um dos grandes artistas que recebeu críticas indesejáveis foi Franz Liszt. Liszt ao abandonar a sua carreira como pianista para compor, Hanslick criticou seus poemas sinfônicos bombásticos. Mas se Hanslick nunca tivesse escrito uma palavra sobre qualquer outro músico, seu lugar na história da música ainda estaria seguro como o espinho mais afiado na carne sensível de Richard Wagner.

Tão tarde quanto Tannhäuser, Hanslick considerava Wagner o maior talento dramático entre todos os compositores contemporâneos, mas suas óperas posteriores e o pronunciamento de Wagner sobre sua "música do futuro", Hanslick

ficou desiludido. Ele não podia tolerar a exclusão do fator puramente humano de Wagner em favor de deuses, gigantes, anões e suas várias artes mágicas. Para Hanslick, o drama deve nos apresentar personagens reais, pessoas de carne e osso, cujo destino era determinado por suas próprias paixões e decisões.

Um ponto de crítica que geralmente passa despercebida nas críticas a Wagner e, no entanto, ocorre com frequência surpreendente, diz respeito ao material mítico operístico, que Hanslick considera pouco dramático e ultrapassado. Muitas vezes os números são muito irrealistas para ele. Outros pontos que surgem repetidamente são a falta de melodia e forma. A falta de melodia está relacionada à concepção de drama musical de Wagner, que Hanslick considera delirante. O que Hanslick também sempre acusou Wagner foram os afogamentos dos cantores pela orquestração massiva, a monotonia e a duração paralisante das cenas e geralmente a linguagem artificial.

Ainda mais do que essas características artísticas, Hanslick parece ter se ofendido com a personalidade de Wagner, sua megalomania e sua auto-importância, bem como o culto de seus seguidores. E ainda, até o final, ele destaca o grande talento de Wagner e seu tratamento magistral da orquestra na descrição de situações. No final de sua vida, Hanslick teve que admitir que o futuro pudesse pertencer a Wagner e aos novos alemães; ele não conseguia parar o progresso musical. Apesar de suas críticas, a obra de Wagner e sua recepção se tornaram um dos maiores fenômenos culturais de todos os tempos e se irradiaram em amplitude e profundidade até o século XX. E a controvérsia teórica em torno dele ainda não terminou.

Por fim, cumpre dizer aqui que, este trabalho de pesquisa não almeja ter um fim em si mesmo; pelo contrário, o objeto de estudo apresentou, ao longo da pesquisa, outras possibilidades de desdobramento e abordagem que poderão concorrer para o complemento desta pesquisa, uma vez que, ao se considerar a importância de Eduard Hanslick e de suas críticas apresentada aqui, há ainda um volume grande de críticas a serem analisadas merecendo um trabalho de pesquisa específico que faça jus à representatividade de sua produção de crítica musical.

## REFERÊNCIAS

- ALEX, Ross, "Black Brown & Beige," *The Rest Is Noise* (26 de Out. de 2004). Disponível em: <http://www.therestisnoise.com/2004/10/index.html>. Acesso em 17 de set de 2021.
- APPLEGATE, Celia Bach in Berlin: Nation and Culture in Mendelssohn's Revival of the St. Matthew Passion. Cornell University Press, 2005, p. 90–113.
- BALLSTAEDT, Andreas. Johann Strauß. Zwischen Kunstanspruch und Volksvergnügen. Ed. L. Finscher e A. Riethmüller. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995.
- BARON, John H. Edvard Grieg Chamber Music: Nationalism, Universality, Individuality.* Oslo: Scandinavian University Press. New York: Oxford University Press, 1993.
- BAUMAM, Thomas, 'The Music Reviews in the Allgemeine deutsche Bibliothek', *Acta Musicologica*, 1977.
- BERNING, Cornelia. Vokabular des Nationalsozialismus. Berlim: Walter de Gruyter, 2000.
- BISCHOFF, Fernando. Steiermarkischen Musikverein Festchrift. Graz. 1890.
- BRODBECK, David. Dvořák's Reception in Liberal Vienna: Language Ordinances, National Property, and the Rhetoric of Deutschtum. University of California Press, 2007. Disponível em: [https://www.jstor.org/stable/10.1525/jams.2007.60.1.71?seq=1#metadata\\_info\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/10.1525/jams.2007.60.1.71?seq=1#metadata_info_tab_contents).
- BORNE, Ludwig. Kritische Schriften, ed. Edgar Schumacher. Zurich: Artemis Verlag, 1964, p. 55.
- CAI, Camilla & HAUGEN, Einar. Ole Bull: Norwegian romantic musician and cosmopolitan patriot. Madison: University of Wisconsin Press, 1993.
- CHARLTON, David (2003). "Hoffmann como um escritor na música", em Hoffmann, 2003.
- CALHOUN. Craig Calhoun. Introduction to Habermas and the Public Sphere. Ed. Cambridge. Press, 1992, p. 19.
- COOPER, Barry. The Beethoven Compendium: A Guide to Beethoven's Life and Music. 1996
- CORMAC, Joanne. Liszt and the Symphonic Poem. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.



CRITTENDEN, Camille, Johann Strauss and Vienna: Operetta and the Politics of Popular Culture. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

DEAN, Winton (1980). "Crítica", em *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (ed. Stanley Sadie) vol. 5, 36-50. Londres: Macmillan

DEAVILLE, James. *Nineteenth-Century Music: Selected Proceedings of the Tenth International Conference*, Ed. Jim Samson e Bennett, Reino Unido: Ashgate, 2002.

DELLABRA, Maria Teresa. "Pietro Nardine" (20 de jan. de 2001). Disponível em: [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com). Acesso em 7 de mar. 2021.

EAGLETON, Terry. *The Function of Criticism*. Ed. Verso, 2006, p. 49.

EHRMANN, Alfred e LATTIMER, Barbara. Johannes Brahms and Hugo Wolf: A Biographical Parallel *The Musical Quarterly*, Oct., 1943, Vol. 29, No. 4, Oct. Oxford University Press, 1943.

EVERIST, Mark Everist, "Offenbach: Music and Image" in *Music, Theater, and Cultural Transfer, Paris 1830–1914*, ed. Annegret Fauser and Mark Everist. Chicago: University of Chicago Press, 2009.

FLOTZINGER, Rudolf e GROBER, Gernot. *Musikgeschichte Österreichs*. Ed. Rudolf Flotzinger and Gernot Gruber (2nd rev. ed. Vienna: Böhlau, 1995), p. 77.

FRISCH, Walter. *Brahms and His World*. Princeton University Press, 1990.

GARTNER, Markus. *Hanslick versus Franz Liszt: Aspekte einer grundlegenden Kontroverse*. Hildesheim: Olms, 2006

GAY, Peter. *Pleasure Wars: The Bourgeois Experience*. New York: Norton, 1998.

GILESPIE, Susan. *Schumann and His World*. Ed. Larry Todd. Princeton: Princeton University Press, 1994, p. 303– 316

GIBBS, Christopher Howard. *The life Schubert*. New York: Cambridge University Press, 2000.

GOELLER, Margot. *Hüter der Kultur: Bildungsbürgerlichkeit in den Kulturzeitschriften Deutsche Rundschau und Neue Rundschau (1890-1914)* 2010.

GREY, Thomas. Hanslick, Eduard. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2<sup>a</sup> ed., 29 vols. London: Macmillan, 2001, 10: 830–32.

GREYS, Thomas. *New Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 2001.

GRIMES, Nicole. Siobhán Donovan, and Wolfgang Marx, eds. *Rethinking Hanslick: Music, Formalism, and Expression*. Vol. 97. Boydell & Brewer, 2013.

GROZ, Elizabeth. *Volatile Bodies: Toward a COIporal Feminism* (Bloomington: Indiana University Press, 1994.

HABERNAS, Junger. *The Structural Transformation of the Public Sphere*. Cambridge, 1991.

HALL, Robert W. "On Hanslick's Supposed Formalism in Music." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 25, no. 4, 1967.

HALL, Robert. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Summer, 1967, Vol. 25, No. 4 Summer, 1967.

HANSLICK, Eduard. *Brahms: Erste Symphonie, 168*; this translation from Vienna's Golden Years, 1980

HANSLICK, Eduard. *Do Belo Musical*. São Paulo: Unicamp, 1989.

\_\_\_\_\_, Eduard. *Geschichte des Konzertwesens in Wien*, 2 vol. Vienna 1869–70

\_\_\_\_\_, Eduard. *Am Ende des Jahrhunderts*. Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur, 1899. pp. 110–11. Cited in Crittenden, Johann Strauss and Vienna.

\_\_\_\_\_, Eduard. *Aus dem Concert-saal: Kritiken und Schilderungen (1852– 1853)* Ed. Vienna: Braumüller, 1897, p. 36.

\_\_\_\_\_, Eduard. *Aus meinem Leben*. Berlin: Erstdruck: 1894.

\_\_\_\_\_, Eduard. *Aus neuer und neuester Zeit: Musikalische Kritiken und Schilderungen*. Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur, 1900.

\_\_\_\_\_, Eduard. *Das Spitzentuch der Königin' und 'Der lustige Krieg*. Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur, 1889.

\_\_\_\_\_, Eduard. Dietmar Strauss, "Vom Davidsbund zum ästhetischen Manifest". *Sämtliche Schriften I*, 1894, 1:277.

\_\_\_\_\_, Eduard. *Geschichte des Concertwesens*, 1923, 1: xii

\_\_\_\_\_, Eduard. *Geschichte des Konzertwesens in Wien*, 2 vol. Vienna 1869–1870.

\_\_\_\_\_, Eduard. *Johann Strauss als Operncomponist, em Die moderne Oper: Kritiken und Studien*. Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur, 1885.

\_\_\_\_\_, Eduard. J. "Offenbach," in *Aus dem Opernleben der Gegenwart: Neue Kritiken und Studien*. Berlin: A. Hofmann, 1884.

\_\_\_\_\_, Eduard. *Johann Strauss I. Aus dem Concert-Saal: Kritiken und Schilderungen*. Vienna: Braumüller, 1897.

\_\_\_\_\_, Eduard. *Johann Strauss als Operncomponist, em Die moderne Oper: Kritiken und Studien*. Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur, 1877.

\_\_\_\_\_, Eduard. *Musikalisches Skizzenbuch: neue Kritiken und Schilderungen*. Berlin: Allgemeiner Verein für deutsche Litteratur, 1896, p. 70.

\_\_\_\_\_, Eduard. *On the Musically Beautiful: A Contribution Towards the Revision of the Aesthetics of Music*, trans. and ed. Geoffrey Payzant. Indianapolis: Hackett, 1986.

\_\_\_\_\_, Eduard. On this point, Hanslick follows Offenbach's own defense of the genre, "Concours pour une operette en un acte," in *Revue et gazette musicale de Paris* (Jul 20, 1856).

\_\_\_\_\_, Eduard. *Johann Strauss I (1849)*, repr. em *Aus dem Concert-Saal: Kritiken und Schilderungen*. Vienna: Braumüller, 1897.

\_\_\_\_\_, Eduard. "Ritter Pásmán," in *Fünf Jahre Musik*. Berlin: Allgemeine Bibliothek für Deutsche Litteratur, 1896.

ULLRICH, Hermann. "Alfred Julius Becher als Wienermusikritiker: Ein Beitrag zur Geschichte der Wiener Musikkritik". *Österreichische Musikzeitschrift* 27, no. 11.1972, p. 596–607.

\_\_\_\_\_, Eduard. *Vienna's Golden Years of Music 1850 – 1900*. Trad. e Ed. H. Pleasants. Londres: Victor Gollancz, 1950.

\_\_\_\_\_, Eduard. "Zum Strauss-Jubiläum," in *Musikalisches Skizzenbuch: Neue Kritiken und Schilderungen* (Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur, 1896).

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Ed. 70, 2008.

HOHENDAHL, Peter Uwe. *Literary Criticism. A History of German Literary Criticism*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1988, p. 195–98.

HOPPE, C von Goldbeck M & Kawabata M. *Exploring Virtuosity: Heinrich Wilhelm Ernst, Nineteenth-Century Musical Practices and Beyond*, Olms, 2018.

HUMPHREY, Searle. *The Orchestral Works em Alan Walker. Franz Liszt: The Man and His Music*. Nova Iorque: Taplinger Publishing Company, 1970.

ISENBERG, Arnold. *The Journal of Philosophy*. New York, 1944, p. 561-575.

JOHNSON, Victoria. *Backstage at the Revolution: How the Royal Paris Opera Survived the End of the Old Regime*. Chicago: University of Chicago Press, 2009.

JOSEPH, Joachim. *Ein Lebensbild, Andreas Moser. Author, Andreas Moser. Publisher, Verlag der Deutschen Brahms-Gesellschaft m.b.h., 1898*.

KARNES, Kevin. *Brahms and His World: Revised*. Princeton University Press, 2009.

KARNES, Kevin C. *Music, Criticism, and the Challenge of History: Shaping Modern Musical Thought in Late Nineteenth-Century Vienna*. Oxford University Press, 2008.

KLANCHER, Jon. *History of Literary Criticism, vol. 5, Romanticism*, ed. Marshall Brown Cambridge University Press. 1989, p. 296.

\_\_\_\_\_, Jon. The Vocation of Criticism and the Crisis in the Republic of Letters. *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. 5, Romanticism, ed. Marshall Brown. Cambridge University Press, 1989.

KLEIN, Hermann. *The Reign of Patti (1920)*. Ed. Kessinger Publishing, 2008

KRUGER, Eduard, "Betrachtungen über Kritik u. Philosophie der Kunst," *Neue Zeitschrift für Musik* (23 and 26 April 1841), p. 131–33 e 135–140.

KOCKA, Jürgen. "The European Pattern and the German Case," em *Bourgeois Society in Nineteenth-Century Europe*, ed. Jürgen Kocka and Allan Mitchell. Oxford: Berg Publishers, 1993.

LADVOCA, Lois. *Lettres sur l'Opéra à l'abbé Dubos, suivies de Description de la vie et moeurs, de l'exercice et l'état des filles de l'Opéra*, ed. Jérôme de La Gorce. Paris: Cicero, 1993.

LANGE, Susanne. *Sentimento e forma*. São Paulo, Perspectiva, 2019.

LATHAM, Alison. *The Oxford companion to music*. Oxford: Oxford University Press. Chicago, 2002.

LAYTON, Robert. *Grieg: Illustrated Lives Of The Great Composers*. London, Omnibus Press, 1998.

MCGRATH, William J. *Dionysian Art and Populist Politics in Austria*. New Haven: Yale University Press, 1974.

MASSIN, Jean & Brigitte. *História da Música Ocidental*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1997.

MAUS, Fred Everett. Hanslick's Animism, *Journal of Musicology* 10, no. 3 (1992): 273– 292.

MICZNIK, Vera. The Absolute Limits of Program Music: The Case of Liszt's "Die Ideale", *Music and Letters*, 80/2 (maio de 1999), 207–40: 210.

MITCHELL, Mark. *Moriz Rosenthal in word and music: A Legacy of the Nineteenth Century*. Indiana University Press, 2006.

MODOLELL, Jorge. Evaluating the reception of Liszt's symphonic and choral works em nineteenth-century America", *JALS: The journal of the American Liszt Society* 66 (s.l., United States: 2015), 34-50.

MORITZ, sáky. *Der soziale und kulturelle Kontext der Wiener Operette em Johann Strauß: Ludwig Finscher, Albrecht Riethmüller (Hg.), Johann Strauß. Zwischen Kunstanspruch und Volksvergnügen*, Darmstadt, 1995.

MORROW, Mary Sue, *German Music Criticism in the Late Eighteenth Century: Aesthetic Issues in Instrumental Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

\_\_\_\_\_, Mary Sue. Late Eighteenth-Century Instrumental Music from the Perspective of the Italian Press' em Patrizia Radicchi e Michael Burden (eds.), *Florilegium musicae: studi in onore di Carolyn Gianturco*, 2 vols. Pisa: ETS, 2004, vol. I , p. 717. 2004.

MOTTA, José Vianna. Franz Liszts Musikalische Werke, vol. IV. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1916.

NAEGELE, Philipp Otto. "August Wilhelm Ambros: His Historical and Critical Thought". Princeton University, 1954.

NATTIEZ, Jean- Jacques. La musique, la recherche et la vie. Montreal, Leméac Éditeur, 1999.

NICOLAI, Friedrich, Verlegerbriefe, ed. Bernhard Fabian and Marie-Luise Spieckermann Berlin: Nicolai, 1988.

NOTLEY, Margareth. Lateness and Brahms: Music and Culture in the Twilight of Vienense Liberalism (Oxford: Oxford University Press, 2007.

PEDERSON, Sanna. Music Theory in the Age of Romanticism, ed. Ian Bent (Cambridge: Cambridge University Press, 1996, p. 57–74.

REICH, Susmma. Clara Schumann: Piano Virtuoso. New York: Clarion Books, 1999.  
SADIE, Stanley. Dicionário Grove de Música. Rio de Janeiro, Zahar, 1994.

SCHWARZ, Boris. Great Masters of the Violin. London: Robert Hale, 1984.

SLONINSKY, Nicolas. *Lexicon of Musical Invective*. W.W. Norton & Company. New York, 2000.

STOLL, Barrett. "Joseph Joachim Violinist, Pedagogue, and Composer." University of Iowa, 1978.

STRUCK, Michael. Robert Schumann. Violinkonzert D-Moll. Meisterwerke der Musik, edited by Stephan Kunze. Munich: Wilhlem Fink, 1988.

STRUNK, Oliver. Liszt, 'Berlioz und seine Haroldsymphonie' Source Readings em Music History, edição revisada, ed. Leo Treitler e Ruth Solie. Nova York: Norton, 1998.

SUEUER, Agathe. Le Frein et l'Aiguillon. Eloquence musicale et nombre oratoire (XVIe-XVIIIe siècle) , Paris, Classiques Garnier, 2014. V.1, pp.3-36.

SWAFFORD, Jan. Beethoven: Angústia e triunfo. Amarilys Editora: Amarilys. 2017

\_\_\_\_\_, Já. Johannes Brahms: A Biography. Vintage; Vintage Books, 2012

ULRICH. Tadday. Die Anfänge des Musikfeuilletons: Der kommunikative Gebrauchswert musikalischer Bildung. Stuttgart: Metzler. 1993, p.67.

VOSS, Stephen. *Essays on the Philosophy and Science of René Descartes*. Oxford: Oxford University Press, 1993.

WELLEK, René. *Geschichte der Literaturkritik 1750–1950*, 2 vols. (Berlin: Walter de Gruyter, 1977, 2:179).

WALKER, Alan. *Franz Liszt: The Weimar Years, 1848- 1861*. Cornell University Press, 1993.

WEITZ, Morris. *Philosophy of the Arts* (Cambridge, 1950), p. 115; and his Editor's Introduction to Eduard Hanslick's *The Beautiful in Music*. New York, 1957.

YOSHIDA, Hiroshi. "Eduard Hanslick and the Idea of 'Public' in Musical Culture: Towards a Socio-political Context of Formalistic Aesthetics," *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, no. 2, 2001.

ZWEIG, Stefan. *Autobiografia: o mundo de ontem*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.