

Beethoven como referência estética na crítica musical de Robert Schumann

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Musicologia

Beatriz Terreri Stervid
Universidade de São Paulo
beatriz.stervid@usp.br

Resumo. O presente artigo investiga o papel de Beethoven como referência estética nos escritos críticos de Robert Schumann publicados no periódico *Neue Zeitschrift für Musik* entre 1834 e 1836. Partindo do ideal schumanniano de uma “nova era poética” na música, analisa-se como a figura de Beethoven é mobilizada como parâmetro crítico para a avaliação de obras musicais. Observa-se que o legado beethoveniano cumpre uma dupla função: por um lado, representa a culminação de uma tradição; por outro, funciona como impulso para sua superação, alinhando-se às demandas românticas de originalidade e expressão individual. A análise aponta, assim, para a centralidade de Beethoven na articulação entre memória histórica e projeto estético na crítica musical de Schumann.

Palavras-chave. Robert Schumann; Ludwig van Beethoven; Crítica musical.

Title. Beethoven as an Aesthetic Reference in Robert Schumann’s Music Criticism

Abstract. This article investigates the role of Beethoven as an aesthetic reference in Robert Schumann’s critical writings, published in the *Neue Zeitschrift für Musik* between 1834 and 1836. Drawing on Schumann’s ideal of a “new poetic era” in music, the study examines how the figure of Beethoven is employed as a critical standard for evaluating musical works. It is shown that Beethoven’s legacy serves a dual function: on the one hand, it represents the culmination of a tradition; on the other, it acts as a catalyst for its surpassing, in line with Romantic ideals of originality and individual expression. The analysis thus highlights Beethoven’s centrality in the interplay between historical memory and aesthetic project in Schumann’s music criticism.

Keywords. Robert Schumann; Ludwig van Beethoven; Music Criticism.

Introdução

Entre os diversos nomes do passado musical que Robert Schumann (1810–1856) mobiliza em seus escritos críticos, poucos aparecem com tanta frequência e com uma função tão decisiva quanto Ludwig van Beethoven (1770–1827). Embora a musicologia já tenha apontado de forma recorrente para o fato de que Beethoven assumiu um papel modelar



fundamental para o século XIX, redefinindo os parâmetros estéticos segundo os quais as obras musicais eram concebidas e julgadas (cf. Bonds, 1996; Goehr, 1992), resta-nos ainda investigar como essa percepção se concretiza de maneira específica na crítica de Schumann.

Assim, buscamos compreender neste artigo o modo como Schumann incorpora, interpreta e reelabora a figura de Beethoven em seus escritos críticos, revelando não apenas sua centralidade para a música do início do século XIX, mas principalmente a função dessa referência na construção do projeto romântico de uma “nova era poética” na música, nos termos de Schumann. A relevância deste estudo reside, portanto, em evidenciar como a crítica schumanniana articula a recepção de Beethoven e, ao mesmo tempo, participa do delineamento de um ideal estético no século XIX.

Este artigo constitui um recorte de uma investigação mais ampla sobre a presença de Beethoven na crítica musical de Schumann, desenvolvida no contexto de minha tese de doutorado¹. Com foco nos escritos publicados entre 1834 e 1836 na *Neue Zeitschrift für Musik* (“Nova revista de música”), reunidos posteriormente na coletânea *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* (“Escritos reunidos sobre música e músicos”) de 1854, analisamos as menções a Beethoven nesses textos a fim de compreender quais aspectos de sua figura são destacados e de que modo sua evocação opera na apreciação de compositores contemporâneos a Schumann. Neste artigo, nos detemos especificamente na figura de Beethoven como referência estética, um dos principais aspectos identificados ao longo da pesquisa.

A recepção de Beethoven no início do século XIX

Já nas primeiras décadas do século XIX, consolidou-se a imagem de Beethoven como um marco na história da música europeia. Embora sua obra tenha provocado, desde o início, reações ambíguas, oscilando entre entusiasmo e perplexidade, foi progressivamente reconhecida como expressão de um novo ideal estético. Os primeiros textos publicados na *Allgemeine musikalische Zeitung* (“Jornal musical geral”), principal periódico musical em língua alemã da época, revelam essa ambivalência: se por um lado elogiava-se sua habilidade criativa, por outro lado criticava-se a ruptura com formas, questionando a pertinência de tais

¹ O foco da tese reside no estudo da relação entre crítica musical e estética romântica nos escritos de Schumann. Como Beethoven é mencionado com frequência, sobretudo nos primeiros anos de sua atividade crítica, tornou-se necessária a análise dessas referências, a fim de compreender as implicações estéticas que a sua figura assume nesse contexto.



inovações (cf. Wallace, 1986, p. 5). Mesmo em meio a essa resistência inicial, Beethoven foi progressivamente investido de um papel simbólico, como observa Lydia Goehr: “mais do que qualquer outro compositor, foi ele quem deu o exemplo para os compositores futuros”, tornando-se o modelo do “gênio autônomo” por excelência (Goehr, 1992, p. 207–208).

Em seu célebre ensaio sobre a *Quinta Sinfonia* op. 67, publicado em 1810, E.T.A. Hoffmann defende o caráter transcendente da obra de Beethoven, afirmando que ela conteria uma “estrutura profunda” e uma expressão espiritual que, embora presente em Haydn e Mozart, teria alcançado com Beethoven um nível ainda mais elevado: “Mozart e Haydn, os criadores da música instrumental de hoje, foram os primeiros que nos mostraram a Arte em sua glória plena. Quem a contemplou com pleno amor e penetrou em sua íntima essência foi – Beethoven!” (Hoffmann, 2020, p. 169)². Na década seguinte, A.B. Marx reforçaria essa leitura ao propor que Beethoven inaugurava uma nova era na música, ao unir técnica musical pura e representação subjetiva, influenciando tanto a crítica quanto a teorização da forma musical. Burnham observa que tanto os escritos críticos quanto os teóricos de Marx exerceram um papel importante na canonização da obra de Beethoven (Burnham, 2008, p. 277).

Ao final da vida do compositor, em 1827, essa recepção já estava amplamente consolidada. Em homenagem publicada na *Allgemeine musikalische Zeitung*, em ocasião da morte do compositor, Rochlitz declarou que Beethoven havia sido “o mais grandioso, o mais fecundo, o mais original” entre os compositores de seu tempo, e que sua fama ainda aumentaria, “à medida que mais pessoas fossem capazes de compreendê-lo” (Rochlitz, 1827, p. 228). Assim, Beethoven passava a representar uma referência incontornável para os compositores do século XIX.

Para Rosen a morte de Beethoven teria dado aos compositores uma “sensação de liberdade” e “acelerado o rápido desenvolvimento de novas tendências estilísticas que já se faziam sentir e que, de fato, chegaram a influenciar sua própria música” (Rosen, 1998, p. ix).

² A crítica de Hoffmann à *Quinta Sinfonia* ficou conhecida especialmente por unir a reflexão filosófica romântica à análise musical. Deste modo, Hoffmann teria “romantizado” a figura de Beethoven, visão que é corroborada inclusive pelo vocabulário utilizado por ele, embora o termo “romântico” se referisse ao caráter espiritual da arte e não a uma corrente estética: “A Música de Beethoven move a alavanca do temor, do arrepio, do pavor, da dor e assim desperta aquele anseio infinito, essência do Romantismo. Ele é, portanto, um compositor puramente romântico” (HOFFMANN, 2020, p. 170). Dahlhaus critica essa visão, argumentando que Hoffmann teria partido de uma tradição histórico-ideológica, paralela ao romantismo e classicismo, que remonta ao século XVIII (Dahlhaus, 1981, p. 80).



Já para Bonds (1996), o prestígio de Beethoven era acompanhado de uma exigência inédita de originalidade, que marcaria profundamente o romantismo musical: os compositores da nova geração viam-se obrigados a posicionar-se diante do legado de Beethoven, o qual produzia uma ansiedade generalizada devido ao peso de tal tarefa.

É nesse contexto que se insere Robert Schumann, cuja crítica musical reflete não apenas a recepção de Beethoven como figura de autoridade estética, mas também os impasses que essa herança impunha aos músicos e compositores de seu tempo.

Robert Schumann e a *Neue Zeitschrift für Musik*

Em meio a um cenário musical que, na visão de muitos da geração do início do século XIX, havia se distanciado dos ideais mais elevados da arte, Robert Schumann emergiu não apenas como compositor, mas como um dos principais articuladores de uma renovação estética por meio da crítica musical. Ao fundar, em 1834, a *Neue Zeitschrift für Musik*, Schumann assumiu uma postura combativa contra o predomínio do virtuosismo de exibição e da música comercialmente orientada, buscando promover uma nova geração de compositores em diálogo com a tradição (cf. Plantinga, 1972, p. 168).

No prefácio à coletânea *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* (1854), Schumann recorda o espírito que animava a fundação da revista: “não permaneçamos ociosos, vamos agir para que tudo melhore, vamos agir para que a poesia da arte tenha seu valor novamente reconhecido. Assim surgiram as primeiras páginas de um novo periódico musical”³ (Schumann, 1954, p. 3[III]).⁴ A proposta era, portanto, construir, a partir da crítica, um espaço para defender os valores da música como forma de expressão “poética”.⁵

Já no editorial de 1835, Schumann explicita esse programa ao destacar três objetivos: recuperar o passado musical, combater o virtuosismo vazio do presente e preparar uma “nova era poética” (Schumann, 1954, vol. 1, p. 59).⁶ Como observa Bonds (1996, p. 11), essa postura

³ Todas as traduções dos trechos dos escritos de Schumann citados são de nossa autoria.

⁴ Texto original: “(...) laßt uns nicht müßig zusehen, greift an, daß es besser werde, greift an, daß die Poesie der Kunst wieder zu Ehren komme. So entstanden die ersten Blätter einer neuen Zeitschrift für Musik”.

⁵ Para Schumann, “poética” é toda música que expressa a interioridade e ativa a imaginação do ouvinte, o que, para ele, era oposto ao que chamava de “prosaico”: “Como afirma claramente a crítica musical de Schumann, a música, se for poética, cria oportunidades suficientes para dar asas à imaginação do ouvinte. Se não o faz, talvez porque se esgote em um virtuosismo vazio, como nas obras para piano de Kalkbrenner, Herz e Hüntten, por exemplo, então ela não é poética, mas sim prosaica” (Tadday, 2007, p. 45).

⁶ No original, “eine neue poetische Zeit”.



em relação ao passado foi característica da geração romântica nascente, que pela primeira vez via nele, sobretudo na obra de Beethoven, não um estágio superado, mas um ponto alto difícil de igualar, despertando reverência, mas sobretudo inquietação, tendo em vista a necessidade autoimposta de originalidade, como vimos mais acima. Na crítica de Schumann veremos que o passado não era visto como um modelo a ser imitado mecanicamente, mas como fonte de inspiração para a nova geração, que teria como desafio a sua superação, culminando numa “nova era poética”.

Mais do que julgar obras, o trabalho crítico de Schumann buscava orientar o gosto, legitimar novos talentos e, sobretudo, articular um ideal estético no qual Beethoven ocupava o lugar de referência maior. Nesta pesquisa, foram analisados 36 textos, publicados entre 1834 e 1836 e incluídos na coletânea de 1854⁷. Dentre esses textos, 28 possuem pelo menos uma menção a Beethoven, fato que por si só corrobora a importância que o compositor assume na crítica de Schumann. A seguir, analisamos como a figura de Beethoven é mobilizada em seus escritos, apresentando como exemplo os trechos em que o aspecto de Beethoven como referência estética se faz mais evidente.

Beethoven na crítica musical de Schumann

Em 1834, em *Aus Meisters Raro's, Florestan's und Eusebius' Denk- und Dicht-Büchlein* (“Do caderninho de pensamentos e poemas Mestre Raro, de Florestan e de Eusebius”), uma espécie de coletânea de aforismos e fragmentos, muitos deles escritos em diários, Schumann insere Beethoven em uma linhagem de mestres que representariam a síntese das qualidades estéticas da tradição: “Se há gênio, pouco importa em que forma ele se manifeste: seja na profundidade, como em Bach; na elevação, como em Mozart; ou unido em profundidade e elevação, como em Beethoven” (Schumann, 1954, p. 52).⁸ Assim como Hoffmann, Schumann o vê como figura culminante de um processo histórico, ainda que, segundo Bonds (1996, p. 22–23), essa trindade represente também um fechamento: a partir dela, não haveria espaço para continuidade. Schumann sugere uma ruptura que se dá justamente com Beethoven, cuja obra

⁷ Cabe acrescentar que alguns desses textos foram escritos antes da fundação da revista: a famosa resenha sobre o op. 2 de Chopin havia sido publicada na *Allgemeine Musikalische Zeitung* em 1831, mas incluída por Schumann na coletânea junto aos textos de 1834. Além disso, na coletânea, algumas resenhas foram aglomeradas em um mesmo texto com subdivisões. Aqui, a contagem de escritos leva em conta a divisão apresentada na coletânea.

⁸ “Ist Genius da, so verschlägt's ja wenig, in welcher Art er erscheint, ob in der Tiefe, wie bei Bach, ob in der Höhe, wie bei Mozart, oder ob in Tiefe und Höhe vereint, wie bei Beethoven”.



impõe à nova geração o desafio de instaurar algo radicalmente novo, o que chamava de “nova era”.

Essa tensão aparece, por exemplo, em um texto de 1835 sobre obras curtas para piano (*Kürzeres und Rhapsodisches für Pianoforte*), no qual Schumann comenta, inicialmente, sobre a evolução dos gêneros de dança. Usando o salão de dança como metáfora para o sistema musical vigente, ele descreve os minuetos de Mozart e Haydn como “corpos” já um pouco mais livres, em relação ao “domínio absoluto do contraponto” que vigorava anteriormente, movendo-se com “elasticidade e graça”. A partir da mesma metáfora, Beethoven, por sua vez, é retratado como um corpo “excêntrico”, contrário à compostura do salão:

Logo depois, entra o jovem Beethoven, ofegante, envergonhado e transtornado, com os cabelos caindo em desordem, o peito e a testa livres como Hamlet. E o excêntrico causou grande espanto. Mas o salão de baile lhe era estreito e enfadonho; ele preferia lançar-se na escuridão, por todos os caminhos difíceis, bufando contra a moda e o cerimonial, desviando-se das flores para não pisá-las — e aqueles a quem tal comportamento agradava chamavam isso de caprichos, ou do que mais se quisesse. (Schumann, 1854, vol. 2, p. 278)⁹

Assim, Beethoven teria trazido uma ruptura com as convenções formais e, com isso, iniciado uma “nova geração”. Porém, se, de um lado, ele seria o pioneiro de um novo caminho, de outro, esse caminho gera isolamento e incerteza:

Uma nova geração, no entanto, está crescendo: das crianças brincalhonas fizeram-se jovens e donzelas, tão sonhadores e tímidos que mal ousam se olhar. Ali ao piano está sentado alguém, de nome John [Field], e os raios de lua repousam sobre ele e beijam os sons; outro [Chopin] dorme sobre pedras e sonha com a pátria renascida; ninguém mais pensa em partilha, sociabilidade, vida em comum — cada um anda só e medita e age por si; nem faltam o espírito mordaz, a ironia e o egoísmo. No alegre buquê ainda ressoa jubilosa uma corda aguda e clara, mas as mais graves, tocadas pelo tempo, parecem apenas abafadas por um instante — como tudo isso terminará? E aonde isso me levará? (Schumann, 1854, p. 278-279)¹⁰

⁹ “Bald darauf tritt der junge Beethoven herein, athemlos, verlegen und verstört, mit unordentlich herumhängenden Haaren, Brust und Stirne frei wie Hamlet, und man verwunderte sich sehr über den Sonderling; aber im Ballsaal war es ihm zu eng und langweilig und er stürzte lieber in’s Dunkle hinaus durch Dick und Dünn und schnob gegen die Mode und das Ceremoniell und ging dabei der Blume aus dem Weg, um sie nicht zu zertreten — und die, denen solch Wesen gefiel, nannten es Capricen oder wie man sonst will”.

¹⁰ “Eine neue Generation wächst indeß heran; aus spielenden Kindern sind Jünglinge und Jungfrauen geworden, so schwärmerisch und scheu, daß sie sich kaum anzusehen wagen. Hier sitzt einer, mit Vornamen John, am Flügel und die Mondstrahlen liegen breit darauf und küssen die Töne: ein anderer schläft dort auf Steinen und träumt vom wiedererstandenen Vaterland: an Mittheilung, Geselligkeit, Zusammenleben denkt niemand mehr, jeder geht einzeln und sinnt und wirkt für sich: auch der Witz bleibt nicht aus und die Ironie und der Egoismus. Im lustigen



Em um texto de 1835 sobre os *Études* op. 15 de Ferdinand Hiller, Schumann apresenta o compositor como discípulo de uma nova escola, ainda em formação, cujas raízes estariam no “romantismo beethoveniano”, expressão que utiliza para descrever o caráter visionário de Beethoven:

Um traço do romantismo beethoveniano, que poderíamos chamar de provençal, foi desenvolvido até a virtuosidade, de forma profundamente pessoal, por Franz Schubert. Sobre essa base se apoia, consciente ou inconscientemente, uma nova escola ainda não plenamente desenvolvida, da qual se pode esperar que venha a marcar uma época particular na história da arte. (Schumann, 1854, p. 69)¹¹

Hiller seria parte de uma juventude que deveria romper com os “mil anéis” que ainda prendem a arte ao século anterior¹², orientando-se por uma força invisível, mas atuante: o “espírito profético de Beethoven” (“der prophetische Geist Beethovens”). Schumann descreve esse novo impulso como uma linguagem livre (“die freie ungebundene Rede”), já desvinculada da “linguagem suave da poesia” do passado (“die sanfte glatte Sprache des Gedichts”). Por fim, a fala dos “sábios antigos”, que dizem que “nenhuma cachoeira sobe morro acima”, é respondida pelos jovens com a afirmação: “Ora, temos asas!” A imagem final reforça o sentido de ruptura e expectativa: “Alguns entre o povo haviam escutado a jovem voz e exclamaram: ‘ouçam, ouçam!’ Este instante paira agora suspenso no tempo” (Schumann, 1854, p. 70).¹³

Schumann vê, assim, sua geração no limiar de um novo momento histórico, que ainda permanecia indefinido (“suspenso no tempo”). Essa indefinição é marcada, como vimos, por uma consciência histórica que, junto com a ideia de progresso, tão cara ao século XIX, constituíram os fatores que teriam contribuído para certa “inibição” dos compositores do início do século. Segundo Bonds, além de inspiração, a relação com o passado tornou-se também de competição:

Strauß jauchzt noch eine hohe helle Saite empor, aber die von der Zeit gegriffenen tiefern scheinen nur eine Minute lang übertäubt — wie wird alles enden und wo gerath’ ich hin?”

¹¹ “Einen Zug der Beethoven’schen Romantik, den man den provençalischen nennen könnte, bildete Franz Schubert im eigensten Geist zur Virtuosität aus. Auf diese Basis stützt sich, ob bewußt oder unbewußt, eine neue noch nicht völlig entwickelte Schule, von der sich erwarten läßt, daß sie eine besondere Epoche in der Kunstgeschichte bezeichnen wird.”

¹² “Mit ihm zugleich schildere ich eine ganze Jugend, deren Bestimmung zu sein scheint, ein Zeitalter loszuketten, das noch mit tausend Ringen am alten Jahrhundert hängt.”

¹³ “Die Altweisen lächelten sehr und meinten wie der Riese in Albano’s Traum: „Freunde, hier geht kein Wasserfall hinauf!” Die Jünglinge aber meinten: ei, wir haben Flügel! — Einzelne im Volke nun hatten die junge Stimme vernommen und sprachen „hört, hört!” Dieser Augenblick steht jetzt in der Welt still.”



Somente ao se diferenciar das obras consagradas é que uma nova composição podia conquistar aceitação. Paradoxalmente, a ênfase crescente na originalidade reforçava a autoconsciência histórica, pois, para ser considerada original, uma nova obra precisava ser avaliada em comparação com obras anteriores. O imperativo da originalidade fomentava uma consciência ainda mais aguda da própria tradição que buscava suplantar. (Bonds, 1996. p. 24)

É assim que nos escritos de Schumann analisados percebe-se que, frequentemente, as obras resenhadas são comparadas a obras do passado, especialmente as de Beethoven. Na resenha à sonata op. 47 de Carl Löwe, intitulada *Primavera: um poema sonoro em forma de sonata*, por exemplo, Schumann observa que, embora a obra busque evocar a natureza, como na *Sinfonia Pastoral* op. 68 de Beethoven, o resultado é superficial. Ao contrário da sinfonia de Beethoven, cuja simplicidade melódica resulta de um trabalho seletivo e refinado, Löwe teria composto de forma apressada e pouco exigente:

Beethoven canta em sua *Sinfonia Pastoral* temas tão simples quanto aqueles que qualquer espírito infantil poderia inventar; com certeza, porém, não escreveu tudo o que a primeira inspiração lhe ditava, mas escolheu entre muitas possibilidades. E é justamente isso o que censuramos a esta, como a várias outras composições de Löwe (...). (Schumann, 1854, p. 153)¹⁴

Percebe-se que o julgamento negativo da sonata de Löwe se deu a partir de critérios de avaliação baseados no confronto com o passado musical. O legado de Beethoven, tido como principal exemplo de maestria e domínio artístico, opera como parâmetro de exigência estética. Já em outros textos, Beethoven é evocado como inspiração e ponto de partida para os compositores da nova geração, que deveriam buscar diferenciar-se dele. Em um texto de 1835 sobre sonatas para piano de Mendelssohn e Schubert, compostas anos antes, mas então recentemente reeditadas, Schumann estabelece uma comparação com Beethoven, destacando, de um lado, a continuidade de seu legado e, de outro, o espaço singular alcançado por esses compositores mediante a superação do passado.

Schumann afirma que essas obras são “o que de mais belo surgiu desde Beethoven, Weber, Hummel e Moscheles” (Schumann, 1854, p. 202). Em seguida, compara Mendelssohn

¹⁴ “Beethoven singt in seiner Pastoralsymphonie so einfache Themas, wie sie irgend ein kindlicher Sinn erfinden kann; sicher aber schrieb er nicht alles auf, was ihm die erste Begeisterung eingab, sondern wählte unter vielem. Und das ist’s, was wir dieser, wie mehreren andern Compositionen von Löwe vorwerfen (...)”



a alguém que, com uma mão, se apoia em Beethoven e, com a outra, é guiado por Weber¹⁵. Porém, essa relação não é vista como dependência, mas como “parentesco espiritual” (“geistiges Verwandtsein”): “Ainda que nesta sonata¹⁶ ressoem muitas coisas — em especial o primeiro movimento, que remete ao pensativo e melancólico da última sonata em Lá maior de Beethoven¹⁷ — isso não é sinal de falta de autonomia, mas sim de um parentesco espiritual” (Schumann, 1854, p. 204).¹⁸ Deste modo, se deixa claro para o leitor que a obra de Mendelssohn não seria uma imitação e que o compositor teria conseguido afirmar sua própria individualidade, distinguindo-se de seus predecessores.

Ao comentar sobre as sonatas de Schubert, Schumann igualmente o compara a Beethoven, observando que, por lado, ele seria sucessor de seu legado e, por outro, o teria superado na escrita para piano ao explorar as possibilidades tímbricas do instrumento de forma mais orgânica e natural, sem recorrer à “orquestração pianística” típica de Beethoven:

Especialmente como compositor para piano, ele supera os demais – em certos aspectos, até mesmo Beethoven (por mais admiravelmente refinado que este tenha sido, ouvindo com a imaginação durante sua surdez). Schubert possui uma vantagem particular: ele sabe orquestrar de maneira mais adequada ao piano, isto é, tudo soa de forma natural, emergindo das profundezas do próprio piano. Enquanto, por exemplo, em Beethoven, precisamos frequentemente recorrer ao timbre da trompa, do oboé etc. para obter certas cores sonoras. (Schumann, 1854, vol. 1, p. 206)¹⁹

Logo em seguida, porém, Schumann reafirma enxergar em Schubert o maior sucessor do mestre, igualmente avesso à mediocridade do gosto burguês: “Ele foi o mais excelente depois de Beethoven, que, inimigo mortal de toda filistinagem²⁰, exerceu a música no mais alto

¹⁵ “Auch ist es nur ein Bild, wenn sie [die Davidsbündler] sich ihn oft mit der rechten Hand an Beethoven schmiegend, zu ihm wie zu einem Heiligen aufschauend, und an der andern von Carl Maria von Weber geführt denken (...)”.

¹⁶ Sonata para piano em Mi Maior op. 6 de Mendelssohn (1826).

¹⁷ Sonata para piano em Lá Maior op. 101 de Beethoven (1816).

¹⁸ “Klingt also in dieser Sonate auch Vieles an, so namentlich der erste Satz an den schwermüthig sinnenden der letzten A dur-Sonate von Beethoven, und der letzte im Allgemeinen an Webersche Weise, so ist dies nicht schwächliche Unselbständigkeit sondern geistiges Verwandtsein.”

¹⁹ “Namentlich hat er als Componist für das Clavier vor Andern, im Einzelnen selbst vor Beethoven, etwas voraus (so bewundernswürdig fein dieser übrigens in seiner Taubheit mit der Phantasie hörte), – darin nämlich, daß er Claviergemäßer zu instrumentiren weiß, das heißt, daß Alles klingt, so recht vom Grunde, aus der Tiefe des Claviers heraus, während wir z. B. bei Beethoven zur Farbe des Tones erst vom Horn, der Hoboe u. s. w. borgen müssen. – Wollten wir über das Innere dieser seiner Schöpfungen im Allgemeinen noch etwas sagen, so wär’ es dieses.”

²⁰ No original: *Philisterei*, termo usado pelos românticos para se referir à mentalidade burguesa limitada quanto à arte.



sentido da palavra” (Schumann, 1854, p. 206).²¹ Portanto, vemos que, tanto nos comentários sobre Mendelssohn quanto sobre Schubert, Schumann enfatiza simultaneamente a continuidade do legado de Beethoven e a sua superação, evidenciando que é a originalidade o fator que confere valor a esses compositores.

No caso de Chopin, numa resenha de 1836 dedicada ao seu primeiro concerto para piano, a herança de Beethoven é tratada justamente como transmissão do espírito inovador. Afirmando que Chopin teria “conduzido o espírito beethoveniano à sala de concertos”, Schumann atribui a Beethoven a transmissão da ousadia (“Kühnheit”), elemento distintivo de seu estilo visionário: “Suponhamos que o primeiro [Beethoven] tenha formado seu espírito na ousadia, o segundo [Schubert], seu coração na delicadeza, e o terceiro [Field], sua mão na destreza” (Schumann, 1854, p. 278).²²

A figura de Beethoven também está presente na recepção da *Sinfonia Fantástica* op. 14 de Berlioz, analisada por Schumann em 1835. Antes de comentar a obra, ele reflete sobre o esgotamento da forma sinfônica após a *Nona Sinfonia* op. 125 de Beethoven, “a maior obra instrumental existente em termos de forma” (Schumann, 1854, p. 119). Segundo ele, a partir de então, nenhum compositor teria ousado mudar significativamente as estruturas herdadas, embora compositores como Mendelssohn teriam buscado novos caminhos. Nesse contexto, a sinfonia de Berlioz aparece como tentativa ousada de inovação, “com nome antigo, mas forma nova” (“eine neue Form, die einen alten Namen trägt”). Schumann reconhece a estranheza da obra, mas defende que, assim como ocorrera com Beethoven, ela exige escuta atenta e análise cuidadosa:

Quanto mais estranha e engenhosa uma obra parece ser, mais cauteloso deve ser o julgamento. E não nos dá a experiência com Beethoven um exemplo disso? Suas últimas obras, em especial, foram inicialmente consideradas incompreensíveis, tanto por causa de suas construções e formas peculiares, nas quais ele foi inesgotavelmente inventivo, quanto pela força de seu espírito, que, é claro, ninguém podia negar. (Schumann, 1854, p. 124).²³

²¹ “Er war der ausgezeichnetste nach Beethoven, der, Todfeind aller Philisterei, Musik im höchsten Sinne des Wortes ausübte.”

²² “Seinen Unterricht aber hatte er bei den Ersten erhalten, bei Beethoven, Schubert, Field. Wollen wir annehmen, der erste bildete seinen Geist in Kühnheit, der andere sein Herz in Zartheit, der dritte seine Hand in Fertigkeit.”

²³ “Je sonderbarer und kunstreicher also ein Werk augenscheinlich aussieht, je vorsichtiger sollte man urtheilen. Und giebt uns nicht die Erfahrung an Beethoven ein Beispiel, dessen, namentlich letzte Werke, sicherlich eben



Portanto, a sinfonia de Berlioz é apreciada por Schumann por sua originalidade. Apesar de em várias partes da resenha serem apontadas semelhanças com obras de Beethoven, não se trata, em última instância, da imitação de suas obras, mas da incorporação do mesmo espírito inovador ou “ousado”.

Considerações finais

A crítica musical de Schumann foi concebida como instrumento de transformação estética, voltado à formação de uma nova geração. Nesse contexto, como vimos por meio da análise dos textos publicados entre 1834 e 1836, a obra de Beethoven ocupa posição central, já que constitui um importante ponto de orientação para a avaliação crítica de Schumann, servindo como parâmetro estético diante do qual as obras dos compositores da nova geração são examinadas.

Seu legado opera ora como paradigma estético que fundamenta os juízos críticos de Schumann, ora como síntese histórica que precisa ser superada. Neste último sentido, a própria figura de Beethoven como artista inovador e ousado deveria, para Schumann, ser tomada como modelo pelos novos compositores.

A presença de Beethoven nas resenhas e ensaios de Schumann não implica, portanto, apego ao passado, mas sim a tentativa de fundar uma continuidade crítica. A valorização de Beethoven na crítica schumanniana não é um fim em si mesma, mas um ponto de partida para a construção de novos caminhos composicionais pela nova geração.

Referências

BONDS, Mark Evan. *After Beethoven: The Imperative of Originality in the Symphony*. Cambridge: Harvard University Press, 1996. 212 páginas.

BURNHAM, Scott. The four ages of Beethoven: critical reception and the canonic composer. In: STANLEY, Glenn. *The Cambridge Companion to Beethoven*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008, p. 272-305.

DAHLHAUS, Carl. E. T. A. Hoffmanns Beethoven-Kritik und die Ästhetik des Erhabenen. *Archiv Für Musikwissenschaft*, vol. 38, no. 2, 1981, pp. 79-92.

so ihrer eigenthümlichen Constructionen und Formen, in denen er so unerschöpflich erfand, wie des Geistes halber, den freilich Niemand läugnen konnte, im Anfang unverständlich gefunden wurden?”



GOEHR, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Oxford University Press, 1992. 314 páginas.

HOFFMANN, E.T.A. Kreisleriana n. 1-6. In: STERVID, Beatriz. *Entre ficção e crítica musical: Tradução comentada da Kreisleriana, de E.T.A. Hoffmann*. 281 páginas. Dissertação de Mestrado. FFLCH – USP, São Paulo, 2020.

PLANTINGA, Leon. Schumann and the Neue Zeitschrift für Musik. In: WALKER, Alan (ed.). *Robert Schumann: The Man and his Music*. Londres: Barrie & Jenkins, 1972. 489 páginas.

ROCHLITZ, Friedrich. Beethoven ist nicht mehr unter uns. *Allgemeine musikalische Zeitung, Leipzig*, v. 29, n. 13, col. 227-228, 1827. Disponível em: https://archive.org/details/bub_gb_e-EqAAAYAAJ/page/n127/mode/2up Acesso em: 25 jul 2025.

ROSEN, Charles. *The Romantic Generation*. Cambridge: Harvard University Press, 1998. 724 páginas.

SCHUMANN, Robert. *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. Vol. 1. Leipzig: Georg Wigand's Verlag, 1854. 328 páginas.

TADDAY, Ulrich. Life and literature, poetry and philosophy: Robert Schumann's aesthetics of music. In: PERRY, Beate (ed.). *The Cambridge Companion to Schumann*. New York: Cambridge University Press, 2007, p. 38-47.

WALLACE, Robin. *Beethoven's Critics: Aesthetic Dilemmas and Resolutions during the Composer's Lifetime*. Cambridge, 1986. 184 páginas.

