

01

CRÍTICA MUSICAL NOS DOMÍNIOS DA LITERATURA: A REFLEXÃO SOBRE MÚSICA NA OBRA *KREISLERIANA*, DE E.T.A. HOFFMANN¹

Beatriz Terreri Stervid

Recebido em 04 set 2021.

Aprovado em 09 mai 2022.

Beatriz T. Stervid

Mestra em Língua e Literatura alemã pela Universidade de São Paulo, 2020.

E-mail: beatrizstervid@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5660437904280961>

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-6105-3988>

Resumo: Este artigo tem por objetivo apresentar uma análise da coletânea *Kreisleriana* n.º. 1-6 (1814), do escritor alemão E.T.A. Hoffmann (1776-1822), com base nos resultados da pesquisa de mestrado (STERVID, 2020) em que foi produzida uma tradução que busca colocar em relevo a discussão sobre música nela desenvolvida. Em primeiro lugar, tratamos da trajetória de Hoffmann no campo da crítica musical e, em seguida, analisamos o quarto texto da coletânea, “A música instrumental de Beethoven”. A partir dos aspectos de crítica musical localizados neste texto, que julgamos ocupar posição central na obra, são analisados os demais textos da *Kreisleriana*, buscando compreender a reflexão sobre música presente neles e pontuando possíveis elementos de crítica musical, encontrados também nas resenhas e textos críticos do autor.

¹ Título em língua estrangeira: “Music criticism in the domains of literature: the reflection on music in E.T.A. Hoffmann’s *Kreisleriana*”.

Palavras-chave: E.T.A. Hoffmann. Crítica musical. Romantismo alemão. Literatura alemã. Estética musical romântica.

Abstract: This article aims to present an analysis of the cycle of text *Kreisleriana no. 1-6* (1814), by the German writer E.T.A. Hoffmann (1776-1822), based on the results of a master's research (STERVID, 2020) in which a translation was produced, which aims to highlight the discussion on music developed in it. First, we deal with Hoffmann's trajectory in the field of music criticism and then we analyze the fourth text of the collection, "Beethoven's Instrumental Music". From the aspects of music criticism found in this text, which is believed to occupy a central position in the work, the other texts of the *Kreisleriana* are analyzed, seeking to understand the reflection on music present in them and pointing out possible elements of music criticism, also found in Hoffmann's reviews and critical texts.

Keywords: E.T.A. Hoffmann. Music criticism. German romanticism. German literature. Romantic musical aesthetics.

INTRODUÇÃO

A intensa ligação de E.T.A. Hoffmann com a música não passa despercebida ao leitor de seus contos e romances, muitos deles permeados por personagens afeitos à música, sejam eles músicos e compositores, como Gluck (no conto "O Cavaleiro Gluck") e Johannes Kreisler (nos textos que compõem a coletânea *Kreisleriana* e no romance *Reflexões do Gato Murr*), sejam diletantes, como o conselheiro Krespel (no conto "Conselheiro Krespel"). Em algumas obras, como em *O Pequeno Zacarias chamado Cinábrio*, esses personagens são secundários e a música não configura como ponto central da narrativa. Em outros, como "O Cavaleiro Gluck",

a narrativa gira em torno desses personagens, responsáveis por suscitar diversas questões próprias da crítica musical de seu tempo.

Assim, tão relevante quanto o elemento fantástico, comumente ressaltado na recepção de sua obra e, em parte, responsável pela projeção do autor para além dos países de língua alemã, a reflexão sobre música na obra literária de Hoffmann tem sido abordada e investigada sistematicamente pela fortuna crítica do autor (CHARLTON, 1989; KREMER, 2009; GESS, 2011, LUBKOHL, 2015).

Tendo atuado como compositor e crítico musical paralelamente à carreira literária, Hoffmann desenvolveu em seus escritos críticos, entre eles ensaios e resenhas a obras musicais, seu pensamento em matéria de estética musical. Essas mesmas ideias, colocadas nas resenhas de forma objetiva e permeadas por análises e exemplos musicais, estão também presentes em muitos de seus textos literários, alguns deles publicados pela primeira vez ao lado das resenhas no periódico musical *Allgemeine Musikalische Zeitung*, portanto elaborados com vistas ao público que acompanhava as discussões que eram postas pela crítica musical.

Entre suas obras em que a inserção na fronteira entre crítica musical e literatura encontra-se mais evidente, está a *Kreisleriana* (1814-1815), coletânea composta de textos que têm em comum a reflexão sobre música, muitos deles publicados originalmente no periódico musical mencionado.

Na pesquisa de mestrado desenvolvida entre 2018 e 2020, nos ocupamos com a tradução dos textos que compõem a primeira parte da *Kreisleriana* – publicada em 1814 no primeiro volume da coletânea *Peças Fantásticas à maneira de Callot (Fantasiestücke*

in Callots Manier) – tendo como base um estudo panorâmico das questões de crítica musical presentes na obra (STERVID, 2020). Com o intuito de divulgar a tradução e os resultados desse estudo, gostaríamos de apresentar aqui uma breve análise desses textos², de forma a evidenciar a reflexão sobre música neles presente.

A CRÍTICA MUSICAL DE HOFFMANN E A *KREISLERIANA* N.º. 1-6

“Minha música – minha pintura – minha escrita” (“Meine Musik – mein Malen – meine Autorschaft”), escreve Hoffmann em 1796, então com vinte anos de idade, a seu amigo de infância Theodor Gottlieb von Hippel (apud STEINECKE, 2009, p. 3). Nessa época, Hoffmann cursava direito em sua cidade natal, Königsberg, porém eram pelas artes que ele nutria verdadeiro interesse, dedicando-se a elas ao longo da vida (em especial, à música e à literatura), paralelamente ao seu trabalho como jurista.

Essa tríade, desde cedo percebida por Hoffmann, forma uma unidade que se faria presente em toda a sua produção artística: em seus textos literários, ao trazer para eles a discussão sobre música e também ao dialogar com as artes visuais, por exemplo com as gravuras de Jacques Callot nos contos das *Peças Fantásticas à maneira de Callot*; em suas composições, mais notadamente em suas óperas, nas quais a unidade entre as artes é mais patente; ou em seus escritos de crítica musical, para os quais o autor traz não apenas a sua escrita literária, mas também dialoga com a reflexão estética desenvolvida no âmbito do romantismo alemão, por escritores como Wackenroder, Friedrich Schlegel e Novalis.

2 Optamos por não abordar, na análise, o sexto e último texto da coletânea, “O maquinista perfeito” (“Der vollkommene Machinist”), pois nele são tratados assuntos específicos concernentes à ópera e ao teatro, que não estão no centro das reflexões da *Kreisleriana*.

Em um período de sua vida, após perder seu emprego no tribunal devido à invasão das tropas napoleônicas em 1806, Hoffmann pôde dedicar-se exclusivamente às artes, mais particularmente à música: ao assumir o cargo de diretor musical de um teatro em Bamberg, em 1808, no qual não permaneceu por muito tempo devido a problemas com integrantes da orquestra, ele consegue se estabelecer no cenário musical da cidade, trabalhando como professor de piano e canto e realizando trabalhos de composição para o teatro, entre eles melodramas, óperas, peças instrumentais e peças vocais menores.

É também neste mesmo período que Hoffmann se estabelece como escritor e crítico musical, após publicar no periódico *Allgemeine Musikalische Zeitung* o conto “O Cavaleiro Gluck”, em 1809. A partir de então, Hoffmann começa a trabalhar para o mesmo periódico, publicando apenas resenhas, em um primeiro momento. Após ter-se firmado como crítico musical, ele volta a publicar também outros textos literários, como “Don Juan” e os textos da *Kreisleriana*, nos quais podemos perceber a influência de sua experiência no teatro como regente e compositor, inicialmente em Bamberg e, entre 1813 e 1814, em Dresden e Leipzig.

Portanto, podemos dizer que sua carreira literária tem início a partir de sua carreira musical e, do mesmo modo, seu trabalho como crítico musical se deu a partir de sua escrita literária. Além disso, vale ressaltar que, ao publicar seus contos (como “O Cavaleiro Gluck”, em 1809, e “Don Juan”, em 1813), bem como ensaios críticos de caráter ficcional (como “O poeta e o compositor”, em 1813), em um periódico especializado em música, Hoffmann trouxe sua escrita literária para o domínio da crítica musical. De forma semelhante, ao

publicá-los mais tarde em coletâneas de textos literários – na *Peças Fantásticas à maneira de Callot* (1814) e em *Os irmãos Serapião (Die Serapions brüder, 1819)*, respectivamente – trouxe para o domínio da literatura a reflexão sobre questões pertinentes para a crítica musical da época.

Entre 1809 e 1814, Hoffmann escreveu cerca de trinta resenhas a obras musicais. Trata-se do período em que sua atuação como crítico musical foi mais intensa, já que em 1815 ele voltaria às atividades no tribunal e passaria a dedicar-se mais à literatura, deixando o trabalho de crítico em segundo plano, apesar de publicar até o final da vida outras mais vinte resenhas, aproximadamente. Foi justamente nessa época de maior ocupação com questões de estética musical (não somente devido às resenhas e ensaios críticos, mas também ao trabalho como regente e compositor) que os seis textos da primeira parte da *Kreisleriana* (nomeada *Kreisleriana n.º. 1-6*) foram escritos.

Na introdução à obra, esses textos são apresentados como anotações feitas atrás de folhas de partitura pelo mestre de capela Johannes Kreisler, encontradas entre seu espólio após seu sumiço repentino. Assim, o título da coletânea foi dado em referência a Kreisler, que é ao mesmo tempo personagem e autor ficcional dos textos. Entretanto, essa atribuição só é feita posteriormente à escrita e publicação original dos textos, já que foram publicados de forma independente, entre 1810 e 1814 (diferentemente dos textos da segunda parte, que foram concebidos já tendo em vista à publicação nas *Peças Fantásticas* em 1815).

Além da atribuição da autoria ao mestre de capela Kreisler (que não aparece de forma direta como personagem em todos os textos,

mas é antes uma figura subentendida em toda a obra), os textos da primeira parte da *Kreisleriana* têm em comum a reflexão sobre música e a defesa de ideias também presentes nas resenhas do autor. Dois dos textos foram, inclusive, publicados no *Allgemeine Musikalische Zeitung*: “Sofrimentos musicais do Mestre de capela Johannes Kreisler” (“Johannes Kreislers, des Kapellmeisters, musikalische Leiden”) e “Reflexões sobre o elevado valor da música” (“Gedanken über den hohen Wert der Musik”). Já o texto “A música instrumental de Beethoven” (“Beethovens Instrumental musik”) foi elaborado diretamente a partir da união de duas resenhas a obras de Beethoven, contendo o que podemos chamar de cerne do pensamento de Hoffmann acerca da música.

Apesar de tratar mais particularmente da música instrumental, remetendo ao debate acerca desse gênero, as ideias presentes nesse texto podem ser encontradas em vários outros escritos críticos do autor. Na *Kreisleriana* nº. 1-6, ele pode ser considerado um ponto de convergência das reflexões realizadas nos outros textos da coletânea. A seguir, trataremos de suas principais questões, para então analisarmos como elas são abordadas nos demais textos.

A CRÍTICA EM “A MÚSICA INSTRUMENTAL DE BEETHOVEN”

O periódico *Allgemeine Musikalische Zeitung* (1798-1848) – no qual, como vimos, Hoffmann publicou boa parte de suas resenhas e textos literários de início de carreira (entre eles, textos da *Kreisleriana*) – é considerado o mais importante periódico musical do final do século XVIII e início do XIX, devido não apenas ao fato de ter colaborado na “elevação do nível da discussão musical” (VERMES, 2007, p. 39), como também na divulgação de novas

ideias sobre música, a partir, em especial, da recepção das obras instrumentais de Beethoven, que concentrava o que existia de mais ousado e inovador na época.

Segundo Charlton, a “aceitação do gênio de Beethoven como algo a ser considerado para além de critérios normais” (1989, p. 14) foi a tônica da primeira década do *Allgemeine Musikalische Zeitung*. Se em um primeiro momento sua música é atacada, por quebrar com os moldes convencionais de composição, aos poucos ela encontra defensores que enxergam nela um nível refinado de elaboração que se contrapõe fortemente à tendência crescente de simplificação da música na época. Esse processo de assimilação das inovações trazidas pela música de Beethoven pode ser considerado um importante impulso do romantismo musical, que começou a se articular a partir da discussão sobre ela (VERMES, 2007, p. 40-41).

Entre os principais defensores de Beethoven está Hoffmann, que, apesar de ter escrito ao todo apenas cinco resenhas dedicadas à sua obra, é tido hoje como um importante contribuidor para a recepção de Beethoven, principalmente pela sua resenha à *Quinta Sinfonia*, publicada em 1810 no *Allgemeine Musikalische Zeitung*. Essa resenha foi posteriormente unida à resenha aos *Trios Op. 70*, publicada em 1813, dando origem ao texto “A música instrumental de Beethoven”. Nele não foram incluídas as análises musicais “puras”, tornando acessível também ao público leigo as reflexões estéticas presentes nas resenhas.

Na resenha à *Quinta Sinfonia*, Hoffmann justifica a genialidade de Beethoven através de uma análise acurada que transcende as particularidades dessa sinfonia e alcança a discussão mais

ampla sobre música instrumental, como também expõe sobre a necessidade de reflexão e elaboração consciente na composição musical. No trecho a seguir, boa parte acrescentada na elaboração de “A Música instrumental de Beethoven”, vemos a defesa da música de Beethoven a partir do reconhecimento de sua “elevada reflexão” e da “estrutura profunda” de suas composições:

O imponente gênio de Beethoven oprime a plebe musical. Em vão ela se insurge contra ele. Mas os sábios juízes, entreolhando-se com nobres fisionomias, asseguram que, como homens de grande razão e profundo entendimento que são, eles são dignos de que se confie na sua palavra de que ao bom Beethoven não falta nem um pouco de uma rica e viva fantasia, mas ele não sabe como contê-la. Pois não se trataria ali nem um pouco de seleção e configuração dos pensamentos, mas, ao contrário, a partir do tal método genial, ele lançaria tudo do mesmo modo como a fantasia incandescente lhe inspira naquele momento. Mas, e se for apenas às *vossas* fracas visões que escapa a íntima estrutura profunda de toda composição de Beethoven? [...] é apenas por meio de um mergulho muito profundo na Música instrumental de Beethoven que se revela sua elevada reflexão, inseparável do verdadeiro Gênio e nutrida pelo estudo da Arte. (HOFFMANN, 2020, p.170)³

Da mesma forma que o compositor deve ter uma postura reflexiva ao criar sua obra, é necessário que o ouvinte reflita sobre aquilo que ouve para que possa apreciar a complexidade da composição, já que ela não segue fórmulas pré-estabelecidas.

³ As traduções da *Kreisleriana* usadas neste artigo foram elaboradas na pesquisa de mestrado realizada entre 2018 e 2020, no programa de pós-graduação em Língua e Literatura Alemã da Universidade de São Paulo.

O que para alguns pode parecer aleatório e confuso, para aquele que se dispõe a analisar atentamente é coeso e completo, pois enxerga uma unidade profunda por detrás da heterogeneidade de suas partes.

A organização interna dos movimentos, seu desenvolvimento, orquestração, a forma como eles se sucedem uns aos outros, tudo segue para um único ponto. Mas em especial a íntima relação entre os temas é o que cria aquela unidade que sozinha é capaz de manter o ouvinte em *uma* disposição. Frequentemente, essa relação fica clara para o ouvinte quando ele a escuta a partir da ligação entre dois trechos ou descobre um baixo em comum nos dois diferentes trechos. Mas uma relação mais profunda, que não pode ser demonstrada dessa forma, é comunicada apenas de espírito a espírito e é justamente isso o que predomina entre as passagens dos dois *Allegros* e do *Minueto* e o que anuncia majestosamente a genialidade reflexiva do Mestre. (HOFFMANN, 2020, p. 172-173)

Assim, na análise da *Quinta Sinfonia*, Hoffmann aponta para o trabalho minucioso de elaboração do tema central, que, embora formado por apenas dois compassos, foi utilizado por Beethoven no desenvolvimento de toda a sinfonia. Ao tratar do primeiro movimento, o autor enfatiza o caráter fragmentário da “organização do todo”, devido à alternância de frases curtas realizada por toda a orquestra:

Todas as frases são curtas, quase compostas somente de dois ou três compassos, e são ainda divididas em uma incessante troca entre os instrumentos de sopro e de cordas. Era de se

esperar que de tais elementos pudesse surgir apenas algo fragmentário e inapreensível. Mas, ao invés disso, é justamente essa organização do todo, assim como a constante repetição de frases e acordes isolados, uma atrás da outra, que intensifica o sentimento de um anseio inefável até o mais alto grau. (HOFFMANN, 2020, p. 171)

Também na parte proveniente da resenha aos *Trios* é feita a mesma observação acerca da unidade da composição, em que todos os temas estão ligados à “ideia central”, presente em toda a obra:

Um tema *cantabile* e simples, porém fértil, que pode ser aproveitado nas mais variadas estruturas contrapontísticas, abreviações etc., está na base de todos os movimentos. Todos os temas secundários e todas as figuras estão intimamente relacionados com a ideia central, fazendo com que tudo se entrelace e se ordene em direção à mais elevada unidade entre todos os instrumentos. Assim é a estrutura do todo. (HOFFMANN, 2020, p. 174)

Para que haja a percepção da unidade profunda da obra de arte faz-se necessário, portanto, um ouvinte que reflete sobre o material sonoro e busca entender o funcionamento interno da composição a partir dos recursos que ela própria apresenta. Essa defesa da reflexão ou lucidez (*Besonnenheit*) na recepção e na criação de música – que deveria acompanhar a inspiração (*Begeisterung*), no caso do processo criativo⁴ – pode ser mais bem entendida a partir da consideração da situação da música e da crítica musical no final

4 Podemos verificar na concepção de gênio defendida por Hoffmann como aquele que é capaz de unir inspiração (*Begeisterung*) e reflexão (*Besonnenheit*) a base da ironia romântica, como teorizada por Friedrich Schlegel (VERMES, 2007, p. 59) e (STERVID, 2020, p. 28-29).

do século XVIII e início do XIX, em que se verificava um crescente interesse do público e da crítica por obras de fácil apreensão, ou seja, de obras que não demandavam muita elaboração intelectual por parte do compositor e muito menos do ouvinte.

Ao longo do século XVIII, seguindo as mudanças sociais ligadas à consolidação da classe burguesa, a produção de música saiu dos domínios do Estado (corte) ou da Igreja, nos quais estava sujeita às funções específicas que exercia, e passou a estar subordinada às leis de mercado e, portanto, ao gosto da burguesia, consumidora de música. Se por um lado a reflexão estética havia, com Kant, chegado ao postulado de autonomia da arte, por outro a música (e arte, em geral) continuava sujeita ao gosto do público, que buscava uma música que “mobiliza pelos sentidos” (VERMES, 2007, p. 33) e que pouco acrescenta em termos estéticos.

Tendo em vista que também a crítica musical seguia essa mesma tendência de simplificação, buscando atender ao gosto do público, surge a iniciativa por parte de alguns críticos (em especial do *Allgemeine Musikalische Zeitung*) de elevar a discussão sobre música (VERMES, 2007, p. 39-40). Assim, vemos nos escritos críticos de Hoffmann, incluindo a *Kreisleriana*, a crítica constante e veemente à simplificação e banalização da música na performance e na apreciação musical.

Em “A música instrumental de Beethoven”, além de defender a necessidade de reflexão na criação e recepção musical (postura oposta daquele que enxerga a música como “divertimento” ou “passatempo em horas vazias”), o autor coloca-se contra a ênfase no virtuosismo, que retira o foco da música em si e o traz para a

habilidade técnica do intérprete, que se serve da música para a “própria ostentação”:

No que tange a essa dificuldade, a execução correta e cômoda das composições de Beethoven exige nada menos que ele seja compreendido, que se adentre profundamente em seu ser, que na consciência da própria grandeza se tenha a ousadia de pisar no círculo das aparições mágicas conjuradas pela sua poderosa magia. Quem não sente essa grandeza dentro de si, quem não enxerga a sagrada Música senão como divertimento, como passatempo em horas vazias, útil para o estímulo momentâneo de ouvidos obtusos ou para a própria ostentação, que permaneça longe disso. (HOFFMANN, 2020, p. 175)

Ao contrário do que se verificava com os chamados *virtuosi*, populares entre o grande público, o “verdadeiro artista” seria para Hoffmann aquele que busca compreender a obra para então transmiti-la ao ouvinte segundo a “intenção” do compositor, sem se sobrepôr à música:

O verdadeiro artista vive apenas na obra que ele apreendeu e que agora apresenta segundo a intenção do Mestre. Ele recusa que sua personalidade de alguma forma se faça presente; todos os seus esforços são empregados para trazer à vida, brilhando em mil cores, todas as imagens e aparições grandiosas e graciosas que o Mestre encerrou com força mágica em sua obra, fazendo com que elas envolvam o ser humano em círculos luminosos e rutilantes e – inflamando sua fantasia, seu ânimo mais íntimo – o leve em rápidos voos ao longínquo Reino espiritual dos Sons. (HOFFMANN, 2020, p. 175)

Assim, Hoffmann sugere nesse texto (bem também em outros da *Kreisleriana*, como veremos) uma postura ideal frente à música, tanto por parte do artista quanto do ouvinte. Para ele, a música seria como um meio de transcendência, pois ligaria o ser humano a um “reino espiritual”, acessível através da experiência estética proporcionada por ela. Isso seria mais facilmente verificável em seu estado “puro”, ou seja, na música instrumental, cujo caráter vago e impreciso lhe conferiria o *status* de arte mais autônoma (ou mais “romântica”), visto não estar subordinada às “limitações” da poesia (as palavras, na música vocal). Deste modo, por não nos limitar a “sentimentos determinados”, ela seria capaz de nos revelar um “reino desconhecido”, superior ao “mundo exterior sensível”:

Quando se fala da Música como uma arte autônoma, não deveria sempre se referir apenas à Música instrumental? Desprezando toda ajuda, toda mescla com outra arte (a poesia), ela exprime de forma pura sua essência característica, somente reconhecível nela. Ela é a mais romântica de todas as artes, quase se poderia dizer, a única verdadeiramente romântica, pois sua única ocupação é o Infinito. A lira de Orfeu abriu os portões do Orco. A Música abre ao ser humano um reino desconhecido, um mundo que nada tem em comum com o mundo exterior sensível que o circunda e no qual ele deixa para trás todos os sentimentos *determinados* para se entregar a um anseio inexprimível. (HOFFMANN, 2020, p. 168)

Um dos principais pontos presentes na reflexão realizada nesse texto, que o fez ser considerado, inclusive, um texto basilar para se compreender a estética musical romântica, é a defesa da autonomia estética da música. Até o final do século XVIII, a música

instrumental era em geral considerada uma arte inferior às outras, por ser incapaz de imitar a natureza (como a pintura) ou transmitir conceitos (como a poesia), ideia que mudou paulatinamente ao longo do século XVIII, em um processo de legitimação estética da música (VIDEIRA, 2009). No trecho acima, Hoffmann defende que, justamente por não ser capaz de expressar “sentimentos determinados” devido ao seu caráter impreciso, a música deveria ser considerada uma arte elevada e até mesmo superior, já que sua imprecisão é o que a torna a arte mais autônoma e, logo, mais próxima do “reino desconhecido” e mais propícia a levar o ser humano à experiência de transcendência.

Portanto, o que era antes visto como desvantagem da música instrumental (a impossibilidade de tratar de conceitos e objetos) é declarado como qualidade essencial da arte musical. Segundo Dahlhaus, trata-se de uma mudança de paradigma no pensamento sobre música, que representou “não uma mera mudança de estilo ou de formas musicais e técnicas, mas sim uma mudança fundamental daquilo que a música é e significa ou de como ela é apreendida” (DAHLHAUS, 1994, p. 7 – tradução nossa). Já que a música deveria ser então apreciada a partir dela mesma, de sua estrutura, e não a partir de elementos externos a ela, coloca-se a necessidade, de um ouvinte ativo, que analisa aquilo que ouve, como Hoffmann defende em “A música instrumental de Beethoven”.

A legitimação estética da música instrumental foi possível graças às novas ideias acerca da arte, principalmente a partir do pensamento de Kant sobre a autonomia da arte e da valorização da interioridade subjetiva na reflexão filosófica romântica. Apesar de não ter sido o primeiro a defender a música instrumental como

arte autônoma – visto que autores como Wackenroder e Tieck abordaram também essa questão – Hoffmann traz exemplos musicais concretos, estabelecendo “um elo entre a crítica romântica – que não encontrara inicialmente um repertório romântico musical equivalente – e uma música na qual tal abordagem é plenamente pertinente” (VERMES, 2007, p. 41). É assim que vemos Hoffmann utilizar reiteradamente o adjetivo “romântico”, remetendo à reflexão sobre arte realizada no primeiro romantismo alemão, em especial por Schelling, Novalis e Friedrich Schlegel:

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. Não seria, então, por esse motivo que ele tem menos êxito com a música vocal, que não proporciona o caráter do anseio indeterminado, mas apresenta apenas afetos que, sentidos no Reino do Infinito, são determinados por meio de palavras? (HOFFMANN, 2020, p. 170)

A busca pelo Infinito (*das Unendliche*) por meio da obra de arte remete igualmente ao pensamento romântico, mais particularmente a filosofia da natureza de Schelling⁵, que coloca a unidade, a união com o Absoluto, próprio de uma esfera ideal (o “Reino do Infinito”, em Hoffmann), como algo a ser buscado na obra de arte. Entretanto, essa união não é de fato concretizada, permanecendo o sentimento de nostalgia ou anseio (*Sehnsucht*) pela esfera ideal, o que marca a busca romântica por transcendência.

5 Segundo Bornheim, as ideias sobre arte desenvolvidas por Schelling podem ser consideradas a “doutrina oficial do Romantismo em matéria de estética” (BORNHEIM, 2013, p. 105).

Ao usar o termo “romântico” para caracterizar a música, Hoffmann se refere ao seu caráter espiritual e transcendente, que deveria ser tido como algo essencial a ela, determinando a postura a ser assumida na criação e recepção musical. Deste modo, não se trata de uma referência a um estilo ou programa estético específico, mas sim de uma qualidade estética que pode ser encontrada em qualquer época (PIKULIK, 2000, p. 78), tanto em Beethoven, quanto em Haydn e Mozart, já que teriam a “mesma compreensão íntima da essência característica da arte” (VIDEIRA, 2009, p. 149), embora em grau progressivo.

Assim, em “A música instrumental de Beethoven”, Hoffmann defende o que considera como a postura ideal do artista e do público (ouvinte) frente à música. Para ele, sendo ela um meio de transcendência espiritual, e não um entretenimento em “horas vazias”, tanto intérprete quanto ouvinte deveriam se esforçar por compreender a obra (como concebida pelo compositor) quase como em espírito de devoção religiosa. Essa defesa está no centro da *Kreiseriana* e encontra-se nos demais textos com diferentes enfoques, como veremos a seguir.

A DEFESA DA MÚSICA COMO ARTE “ROMÂNTICA” NA *KREISLERIANA*

Nos seis textos que compõem a *Kreiseriana*, vemos o uso dos mesmos termos que remetem à reflexão filosófica-literária do romantismo alemão, em especial nos trechos em que há a caracterização da música como meio de transcendência espiritual. Em “Ombra Adorata”, segundo texto da coletânea, a música é descrita como a língua do “reino espiritual romântico

e desconhecido” [die Sprache jenes unbekanntes romantischen Geisterreichs], que faz como que o ser humano seja preenchido de um “anseio infinito e inefável” [mit unendlicher, unnennbarer Sehnsucht erfüllen]:

Que maravilha suprema é a Música! Como o ser humano é pouco capaz de perscrutar seus segredos profundos! – Mas, afinal, não mora a Música em seu peito e preenche seu íntimo com visões graciosas, de tal forma que toda a sua mente se volta a elas e já neste mundo uma nova e iluminada vida retira-lhe a impetuosidade, o deprimente tormento terreno? – Sim, ele é tomado por um poder divino e, entregando-se àquilo que o Espírito lhe excita com ânimo ingênuo e devoto, ele é capaz de falar a língua daquele reino espiritual romântico e desconhecido. Inconsciente, como o aprendiz que leu em voz alta algo do livro de magia de seu mestre, ele chama todas as visões sublimes de dentro de seu ser e então elas voam através da vida em círculos de dança resplandecentes. Aquele que é capaz de vê-las é preenchido por um anseio infinito e inefável. (HOFFMANN, 2020, p. 158)

Neste texto, é estabelecido um contraste entre o caráter elevado, sublime da música e o “deprimente tormento terreno”: sentindo-se abatido, o Mestre de Capela Kreisler encontrava-se incapaz de reger a orquestra, mas seu estado de ânimo muda subitamente ao escutar uma ária, cujas notas o “consolavam, como se descessem de outro mundo”. Assim, a música é tida como o meio de se atingir, na terra, esse mundo superior:

A pausa deve ter durado muito, quando finalmente começou o ritornelo de uma ária delicadamente conduzida. Em sons simples, mas que penetravam

no fundo da alma, parecia falar sobre o anseio com o qual a alma devota se eleva ao céu e reencontra tudo aquilo que lhe é caro e que lhe foi tirado na Terra. Então, como uma luz celestial, a voz límpida de uma mulher brilhou, destacando-se da orquestra. [...] Quem é capaz de descrever a emoção de que fui tomado! – Como a dor que corroía meu íntimo se dissolveu num anseio melancólico, derramando bálsamo celestial em todas as feridas! Tudo havia sido esquecido e eu escutava, simplesmente enlevado, os sons que me envolviam e me consolavam, como se descessem de outro mundo. (HOFFMANN, 2020, p. 159)

A partir da narração dessa experiência de audição – em que Kreisler, tendo consciência do caráter espiritual e autônomo da música, pôde apreciá-la e usufruir dos efeitos do que poderíamos chamar de “prazer estético” – é abordada a importância de um tratamento melódico adequado: já que a ornamentação exagerada leva à ênfase no virtuosismo do intérprete, deixando a música em segundo plano, Hoffmann defende a simplicidade da melodia como aspecto importante para a experiência de transcendência.

Tudo nessa simples composição segue de forma tão singela e natural! As frases se movimentam apenas na tônica e na dominante; nenhuma modulação gritante; nenhuma figura forçada; o canto flui como uma correnteza prateada entre flores luminosas. Mas não é justamente isso a magia secreta que esteve à disposição do Mestre para que ele pudesse dar à melodia mais simples, à estrutura mais singela, o poder indescritível do efeito mais irresistível sobre todo ânimo sensível? Nos melismas maravilhosamente claros e precisos a alma voa com asas céleres por entre as nuvens reluzentes – é o júbilo exaltado de

espíritos iluminados. A composição exige, como toda aquela que foi sentida pelo Mestre no fundo de seu íntimo, que seja também compreendida profundamente e apresentada com o ânimo, eu diria, com a ideia nítida de transcendência que a melodia contém em si. (HOFFMANN, 2020, p. 160)

Assim como em *Ombra adorata*, essa questão pode ser também encontrada em outros escritos do autor, como nas resenhas das óperas *Iphigénie en Aulide* de Gluck (1810) e *Sofonisba* de Paer (1811) e no ensaio *Über einen Ausspruch Sacchini's, und über den sogenannten Effekt in der Musik* (“Sobre uma afirmação de Sacchini e sobre o denominado efeito na música”, 1814). Nelas vemos a crítica ao tratamento melódico na música italiana da época, que, para Hoffmann, faria uso excessivo de ornamentos a fim de exibir a habilidade técnica do cantor.

Também no quinto texto, “Höchst zerstreute Gedanken” (“Reflexões extremamente dispersas”) – que, semelhante à própria estrutura da *Kreiseriana*, é composto de pequenos fragmentos que dialogam entre si e com os outros textos da coletânea – encontramos a ideia da música como arte elevada, que nos liga a algo superior. No fragmento a seguir, ela é descrita como o “Sânscrito da Natureza articulado em sons”, capaz de suscitar um “horror profundo”, causado pela percepção de seu caráter misterioso e místico, como em “A música instrumental de Beethoven”:

Há momentos – principalmente quando imerso nas obras do grande Sebastian Bach – em que as proporções numéricas musicais, as regras místicas do contraponto suscitam em mim um horror profundo. – Música! – com misterioso

arrepio, com pavor eu pronuncio o teu nome! – Sânscrito da Natureza articulado em sons! – O não-iniciado o repete balbuciando em sons infantis – o macaqueador herege afunda-se em seu próprio escárnio. (HOFFMANN, 2020, p. 178)

Aquele que não consegue apreciar as “proporções numéricas musicais” ou “as regras místicas do contraponto”, ou seja, que não busca analisar a música em uma postura reflexiva, não seria capaz de compreender a sua essência. A necessidade de reflexão na audição e criação musical, defendida em “A música instrumental de Beethoven”, é também abordada no fragmento das “Reflexões extremamente dispersas” em que é contada e criticada uma anedota da composição de *Don Giovanni*, segundo a qual Mozart teria composto a abertura dessa ópera na noite anterior de sua apresentação. Tendo em vista a complexidade da composição, em que há a alusão aos principais temas desenvolvidos ao longo da ópera, ela deveria ter sido concebida já há muito tempo por Mozart e aprimorada em seu “íntimo”, num processo de reflexão⁶:

Então, será que o Mestre não teria levado o *Don Giovanni* há muito tempo em sua alma – sua obra mais profunda, composta para seus amigos, ou seja, para aqueles que o compreendiam em sua intimidade? E será que em seu espírito ele não teria organizado e aprimorado o Todo, com todas as suas expressões majestosas cheias de personalidade, fazendo com que ele já estivesse ali como em uma fundição sem defeitos? Então, será que a abertura de todas as aberturas, na qual todos os motivos da ópera já estão indicados tão majestosa e vivamente,

6 Coloca-se aqui também a questão da unidade da obra musical (abordada também na análise da *Quinta Sinfonia* de Beethoven). Segundo Charlton, a antecipação dos temas da ópera em sua abertura era um novo recurso que apenas há pouco tempo havia sido aceito (CHARLTON, 1989, p. 171).

já não estaria tão pronta quanto o resto da obra no momento em que Mozart apanhou a pena para escrever? Se tal anedota fosse verdadeira, então, com o atraso da escrita, Mozart provavelmente pregou uma peça em seus amigos, que teriam falado sempre da composição da abertura. Pois lhe deve ter parecido patética a preocupação de que ele poderia não encontrar a hora propícia para a atividade que era agora mecânica, a saber, a escrita da obra recebida no instante da consagração e apreendida no íntimo. (HOFFMANN, 2020, p. 178)

Em oposição à visão do artista sobre a arte, que a entende como algo elevado, transcendente e digno de elaboração intelectual, é feita a crítica à postura oposta, ou seja, a sua banalização. No primeiro texto da *Kreiseriana*, “Johannes Kreislers, des Kapellmeisters, musikalische Leiden” (“Os sofrimentos musicais do mestre de capela Johannes Kreisler”), critica-se a apropriação da música como entretenimento e símbolo de status pela sociedade burguesa, a partir da narração de um encontro festivo, em que ao lado da mesa de carteadado e do ponche, toca-se um pouco de música para a exibição dos talentos e para a diversão dos convidados:

O Conselheiro Röderlein é um homem rico; em seus *dinés* quadrimestrais ele serve os melhores vinhos, os mais finos pratos, tudo é ordenado da forma mais elegante e aqueles que não se divertem divinamente em seus chás não têm nenhuma compostura, nenhum espírito e, principalmente, nenhum gosto pela Arte. Isso porque também ela é tida em conta. Ao lado do chá, ponche, vinho, aperitivos etc. sempre é apresentado um pouco de música, que – assim como os comes e bebes – é consumida muito confortavelmente pela sociedade elegante. (HOFFMANN, 2020, p. 152)

A cena é narrada em primeira pessoa por Kreisler, que, por ser o professor de música dos anfitriões, acompanha ao piano as apresentações vocais. No trecho a seguir, uma das participantes da festa não aceita as sugestões feitas por Kreisler de que cantasse uma ária tecnicamente mais fácil, e escolhe a famosa ária da Rainha da Noite, da ópera *A flauta mágica*, de Mozart, ária conhecida pela sua dificuldade técnica.

Durante a apresentação, a Conselheira de Finanças Eberstein deu a entender pigarreando e acompanhando com um canto baixinho: ‘também sei cantar’. Senhorita Nanette diz: ‘Mas, querida Conselheira, agora a senhora também precisa nos deixar ouvir sua divina voz’. Surge um novo tumulto. Está com pigarro, não sabe nada de cor! Gottlieb chega vergado sob o peso das partituras: folheia-se e folheia-se. Primeiro ela quer cantar ‘Der Hölle Rache’ etc., depois ‘Hebe, sieh’ etc., depois ‘Ach ich liebte’ etc. Apavorado, sugiro ‘Ein Veilchen auf der Wiese’. Mas ela gosta do gênero elevado, quer se mostrar e escolhe a ária da Constanze. – Oh, grite, pie, grunha, mie, gargareje, gema, tremule, trine à vontade; chego no fortíssimo e toco com tal força a ponto de me ensurdecer. – Oh Satã, Satã! Qual de seus espíritos infernais entrou nesta garganta e agora aperta, espreme e puxa todas as notas? (HOFFMANN, 2020, p. 152)

Assim, vemos que as apresentações musicais nesse contexto têm como pano de fundo a exibição e afirmação do status social, e pouco têm a ver com a apreciação musical em si. A crítica ao modo como a música era apropriada pela sociedade está relacionada não somente às simplificações e banalizações então notadas por Hoffmann e outros críticos (na recepção e discussão

sobre música), mas também à questão da música como arte autônoma: se por um lado há a consciência, por parte do artista, de que ela não deveria servir a um propósito que não esteja nela mesma, por outro ela é usada como meio de ostentação ou como forma de entretenimento.

Diante dessa situação, Kreisler sofre silenciosamente, pois seria o único que compreenderia a essência da música. Ele pode ser considerado, portanto, a figura idealizada do artista romântico, incompreendido pela sociedade, da mesma forma que ele não consegue compreendê-la:

Deve-se, pois, torturar com música o músico honesto como fui hoje torturado e sou tantas vezes? De fato, contra nenhuma arte são feitos tantos malditos abusos quanto contra a sublime e santa Música, tão facilmente profanada em sua delicada essência! Tendes verdadeiro talento, verdadeira sensibilidade artística: bom, então aprendei Música, realizai algo de digno à Arte e entregai vosso talento ao Sagrado, na medida certa. Quereis, ao contrário, cacarejar: bem, então fazei isso para vós e entre vós e não torturem com isso o Mestre de Capela Kreisler ou outros. (HOFFMANN, 2020, p. 155)

No terceiro texto “Gedanken über den hohen Wert der Musik” (“Reflexões sobre o elevado valor da música”), encontramos igualmente a crítica às concepções sobre a música e a arte em geral, bem como sobre o artista, presentes no discurso do típico burguês ou “filisteu”, que, em conformidade com o pensamento iluminista, busca na arte uma utilidade para a sociedade. O “elevado valor” da música estaria em sua finalidade de servir

à instrução geral ou à distração nos momentos de lazer e seria inferior às atividades mais “úteis”, discurso que é ridicularizado por meio do tom irônico do texto:

A finalidade da arte em geral não é outra senão proporcionar ao ser humano um divertimento agradável e distraí-lo aprazivelmente dos afazeres sérios, ou antes, dos únicos decentes, ou seja, aqueles que lhe conferem pão e honra na sociedade. Desse modo, ele pode depois retornar com o dobro de atenção e esforço à verdadeira finalidade de sua existência, isto é, ser um eficiente trabalhador no moinho da sociedade e (permanece na metáfora) rodar e se deixar girar. E nenhuma arte está mais apta a atingir essa finalidade do que a música. (HOFFMANN, 2020, p. 162)

Ao longo do texto são descritas as várias formas como a música pode servir à finalidade de ser um “divertimento agradável”, desde o descanso das atividades “sérias” e a instrução das crianças, até as festas e os concertos, que são tidos como oportunidade de socialização e não de apreciação de música:

O que devo dizer, por fim, dos grandes concertos públicos, que oferecem uma maravilhosa oportunidade de conversar com esse ou aquele amigo com acompanhamento musical? Ou, no caso daqueles que ainda estão nos anos de exuberância, uma oportunidade de trocar palavras doces com essa ou aquela dama – para isso até a música pode dar ainda um assunto apropriado. Esses concertos são o verdadeiro lugar de distração para o homem de negócios e deve-se dar muito mais preferência a eles do que ao teatro, pois este oferece, de vez em quando, representações que fixam o espírito ilicitamente em coisas irreais e sem valor, correndo-se o risco

de se cair na poesia, da qual deve se resguardar todo aquele que preze por sua honra civil! (HOFFMANN, 2020, p. 164)

A ideia de que a arte deveria ser útil e ao mesmo tempo agradável – ideia contida no “prodesse et delectare” (ser útil e agradar), proveniente da poética horaciana – contrapõe-se à concepção de “autonomia” da arte, ou seja, de sua liberdade em relação a todo propósito externo a ela. É também abordada nesse texto a defesa da música instrumental (que, como vimos na análise da “Música instrumental de Beethoven”, pode ser entendida como consequência da busca por pensar a música como arte autônoma), porém por meio de um discurso “às avessas”. A música instrumental seria superior não por ser mais “autônoma” e, deste modo, nos transpor ao “reino do infinito”, como diria o artista, mas sim por não conter nenhum pensamento imoral, contido na poesia:

Seguramente outra bela vantagem da música sobre qualquer outra arte é que ela, em sua pureza (sem interferência da poesia), é completamente moral e, portanto, de forma alguma exerce influência prejudicial à tenra juventude. Confiante, certo chefe de polícia atestou ao criador de um novo instrumento que ali não havia nada contrário à sociedade, à religião e aos bons costumes; com a mesma confiança, todo mestre de música pode assegurar de antemão ao papai e à mamãe de que a nova sonata não contém um pensamento imoral sequer. (HOFFMANN, 2020, p. 164)

Portanto, as ideias sobre música defendidas por Hoffmann na *Kreisleriana* são desenvolvidas neste texto a partir da exposição irônica do pensamento do burguês. Nele podemos ainda encontrar a suposta visão da sociedade sobre o artista,

que o consideraria um indivíduo propenso à loucura, devido à excentricidade de suas ideias: “Alguns desses infelizes parasitas despertam muito tarde de seu equívoco e assim chegam realmente à loucura, o que se pode verificar facilmente nas suas declarações sobre a arte” (HOFFMANN, 2020, p.164). A concepção de arte tida pelo artista, considerada na coletânea como superior à visão estreita e mesquinha da sociedade, é exposta de forma pejorativa no discurso do burguês, que emprega os mesmos termos utilizados ao longo da obra, no tratamento da música como meio de transcendência:

Eles dizem, pois, que a arte permitiria ao ser humano vislumbrar seu princípio mais elevado e levá-lo-ia de suas tolas atividades e ações da vida comum até o templo de Isis, onde a natureza falaria com ele em sons sagrados, nunca antes ouvidos, mas ainda assim compreensíveis. Estes loucos nutrem ainda opiniões estranhísimas sobre a música: chamam-na de a mais romântica das artes, já que sua única ocupação seria o infinito, o misterioso sânscrito da natureza articulado em sons, que preencheria o peito do ser humano com um anseio infinito, e apenas nela ele entenderia a sublime canção das árvores, das flores, dos animais, das pedras, das águas! (HOFFMANN, 2020, p. 165)

A ligação do artista com a loucura pode ser entendida como consequência da perspectiva distorcida do “filisteu”, que não compreenderia a visão “mais profunda” do artista acerca da arte. Segundo Pikulik, os românticos enxergavam o filisteu como a “encarnação da normalidade” (1979, p. 141), por seguirem irrefletidamente as convenções sociais. Sua postura frente à

arte teria levado à sua “profanação”, enquanto o artista, embora pareça louco para a sociedade, teria uma postura mais adequada, fruto de uma visão mais lúcida sobre arte. Logo, é em oposição à caricatura do típico burguês que a figura do artista ideal é estabelecida, apesar da possibilidade de também a considerarmos como uma caricatura.

Como vimos, no texto “Os sofrimentos musicais do mestre de capela Johannes Kreisler”, vemos claramente o contraste entre a postura do burguês, que utiliza a música como simples divertimento, e do artista, que busca vivenciá-la com consciência e devotamento. Assim, através do personagem Kreisler – apesar de nem sempre apresentado como uma figura positiva –, Hoffmann expõe tanto suas ideias relacionadas à crítica musical (como a defesa da música instrumental), quanto o que julgava ser a postura ideal em relação à música. Ao tocar as *Variações Goldberg* de J.S. Bach, após o término da festa, Kreisler vivencia a experiência de transcendência, descrita como uma espécie de distanciamento do mundo real e entrada no reino da fantasia, possível graças ao entendimento da essência da música:

De repente, as pequenas folhas expandiram-se e se tornaram páginas gigantes em que estavam escritas mil imitações e execuções daquele tema, que eu devia tocar à primeira vista. As notas tornavam-se vivas e cintilavam e saltavam ao meu redor. Fogo eletrizante seguia das pontas dos dedos para as teclas. O espírito de que provinha excede os pensamentos – tomado por um forte aroma, todo o salão estava suspenso. As velas queimavam cada vez mais tênues – ora aparecia um nariz, ora um par de olhos; mas eles desapareciam

logo em seguida. Então, por fim, fiquei sentado sozinho com meu Sebastian Bach e fui servido por Gottlieb como por um *spiritu familiari!* (HOFFMANN, 2020, p. 154-155)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo sido reunidos por tratarem das mesmas questões relacionadas à música, os textos da primeira parte da *Kreisleriana* formam uma unidade. Embora alguns contenham reflexões específicas – como é o caso de “Ombra adorata” e “O maquinista perfeito”, em que vemos a discussão sobre a ornamentação na música vocal e sobre a ilusão (ou “efeito total”) na ópera, respectivamente – eles trazem como ponto central a defesa da música como arte “romântica”, que, como foi visto, está relacionada à necessidade, sentida por Hoffmann e outros críticos contemporâneos, de criar, ouvir e refletir sobre música de forma lúcida e consciente de seu caráter autônomo.

A afinidade desses textos com a crítica musical do autor pode nos levar a questionar se com *Kreisleriana* estaríamos diante de uma literatura que trata de questões musicais ou uma crítica musical que é expressa em forma de literatura. A nosso ver, não seria possível enquadrá-los em um gênero específico, pois isso significaria colocar uma dimensão acima da outra e, assim, separar o Hoffmann poeta do Hoffmann compositor-crítico. Além disso, podemos entender a *Kreisleriana* dentro da proposta romântica de dissolução da fronteira entre os gêneros, em especial entre literatura e filosofia ou entre literatura e crítica (STERVID, 2020, p. 34).

A crítica musical de Hoffmann colaborou para o desenvolvimento de um novo discurso sobre música, não apenas

pela sua reflexão estética, mas também pela forma em que foi realizada, influenciando compositores e críticos, como, por exemplo, Robert Schumann, que buscou igualmente escrever seus textos críticos por meio da linguagem literária. Sua crítica, portanto, releva a tentativa de elevar o nível da discussão no âmbito musical, da mesma forma que se coloca, na *Kreisleriana*, a busca por elevar a compreensão sobre música.

REFERÊNCIAS

- BORNHEIM, Gerd. Filosofia do romantismo. In: Guinsburg, J. *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 75-111.
- CHARLTON, David (Ed.). *E.T.A. Hoffmann's Musical Writings: Kreisleriana, The Poet and the Composer, Music Criticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- DAHLHAUS, Carl. *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel: Bärenreiter, 1994.
- GESS, Nicola. *Gewalt der Musik. Literatur und Musikkritik um 1800*. Freiburg i.Br.: Rombach Verlag, 2011.
- HOFFMANN, E.T.A. *Schriften zur Musik. Nachlese*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967.
- HOFFMANN, E.T.A. Kreisleriana Nro. 1-6. In: HOFFMANN, E.T.A. *Fantasiestücke in Callot's Manier, Werke 1814*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2006.
- HOFFMANN, E.T.A. Kreisleriana Nro. 1-6. In: STERVID, B.T. *Entre ficção e crítica musical: tradução comentada da Kreisleriana, de E.T.A. Hoffmann*. FFLCH-USP, p. 148-192, 2020.
- KREMER, Detlef (Org.). *E.T.A. Hoffmann. Leben, Werk, Wirkung*. Berlin: De Gruyter, 2009.
- LUBKOLL, Christine; NEUMEYER, Herold. (Org.). *E.T.A. HoffmannHandbuch: Leben, Werk, Wirkung*. J.B. Metzler, 2015.
- PIKULIK, Lothar. *Romantik als Ungenügen an der Normalität. Am Beispiel Tiecks, Hoffmanns, Eichendorffs*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979.

PIKULIK, Lothar. *Frühromantik. Epoche – Werke – Wirkung*. München: C. H. Beck, 2000.

STEINECKE, Hartmut. Hoffmanns Leben. In: KREMER, Dietlef (Org.). *E.T.A. Hoffmann: Leben, Werk, Wirkung*. Berlin: De Gryuter, p. 1-17, 2019.

STERVID, B.T. *Entre ficção e crítica musical: tradução comentada da Kreisleriana, de E.T.A. Hoffmann*. 2020. Dissertação de mestrado. FFLCH-USP, 2020.

STOCKINGER, Claudia. Fantasiestücke in Callot's Manier (1814/15). In: KREMER, Detlef (Org.). *E.T.A. Hoffmann: Leben, Werk, Wirkung*. Berlin: De Grynter, p. 87–100, 2009.

VERMES, Mónica. *Crítica e criação: um estudo da Kreisleriana Op. 16 de Robert Schumann*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

VIDEIRA, Mário. *A linguagem do inefável: música e autonomia estética no Romantismo Alemão*. 2009. Tese de doutorado. FFLCH-USP, 2009.