

## “Resenha da *Quinta Sinfonia, op. 67, de Beethoven*” (excerto)

E. T. A. HOFFMANN

[...]¹

O primeiro *Allegro [con brio]*, em Dó menor e compasso 2/4, inicia-se com o motivo principal, que consiste de apenas dois compassos e que em seguida permanecerá sempre em foco, reaparecendo sob diversas formas. No segundo compasso, uma fermata; daí uma reiteração daquele motivo um tom abaixo, e de novo uma fermata; ambas as vezes, só cordas e clarinetes. Por ora, sequer a tonalidade está definida; o ouvinte presume Mi bemol maior. Os segundos violinos² retomam o motivo principal, no compasso seguinte [c. 7] define-se a tônica Dó – atacada pelos violoncelos e fagotes – e a tonalidade de Dó menor, quando violas e primeiros violinos entram em imitações, até que estes retomam por fim o motivo principal acrescido de dois compassos. Este é repetido três vezes (na última, com a entrada da orquestra inteira) e, terminando numa fermata na dominante, anuncia ao âmago do ouvinte o desconhecido, o misterioso. O caráter da peça como um todo é determinado pelo [trecho que vai do] início do *Allegro* até esse ponto de repouso, e é por isso que o rec.[ensor]³ o insere aqui para apreciação do leitor:

¹ Como contraponto e complemento ao ensaio incorporado à *Kreisleriana*, oferecemos, da resenha propriamente dita, apenas a tradução do trecho referente ao primeiro movimento da Sinfonia. A resenha começa com duas frases que resumem a dificuldade da empreitada – por nós reproduzidas no texto de apresentação às traduções – e segue-se em redação muito próxima à da *Kreisleriana*. O ponto de inserção do trecho aqui publicado está indicado na primeira tradução (nota 9).

² Optamos pelo uso mais convencional, hoje; aqui e noutras passagens, Hoffmann escreve no singular, “o segundo violino”.

³ Embora todas as demais ocorrências do “Rec.” no original também estejam grafadas deste modo, optamos por indicá-lo apenas nesta primeira.

[Ex. 1, compassos 1-21]

*Allegro con brio*

Due Violini

Viole

Flauti,  
Obói e  
Clarinetti

Fagotti

Corni in Es  
[Eb]

Clarinetti in C

Timpani

Bassi  
[e Violoncelli]

Celli

9

ff

ff

Clarineti soli

Fagotti

Corni in Es  
[Eb]

Clarinetti in C

Timpani

Bassi  
[e Violoncelli]

Celli

The image shows a musical score for measures 16 to 20. The score is written for a string quartet and two flutes. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The score begins with a fermata over the first measure. The flute part is labeled 'Flauti 8va'. The string parts (Violins I, Violins II, Violas, and Cellos/Double Basses) play a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with some rests. The flute part enters in measure 18 with a melodic line.

Depois dessa fermata, violinos e violas imitam o motivo principal sem abandonar a tonalidade da tônica, ao passo que o baixo<sup>4</sup> de tanto em tanto ataca uma figura que lembra tal motivo, até um episódio intermediário [*Zwischensatz*], sempre ascendente, que volta a excitar mais forte e mais penetrante aquele presságio, conduzindo a um *tutti* cujo tema ainda conserva a configuração rítmica do motivo principal e está internamente ligado a ele:

[Ex. 2, compassos 44-48]

The image shows a single line of musical notation for Example 2, measures 44-48. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The notation shows a melodic line starting with a quarter note, followed by eighth notes, and ending with a quarter note. The rhythm is consistent with the main motif described in the text.

O acorde em primeira inversão com baixo em Ré<sup>5</sup> prepara a tonalidade relativa de Mi bemol maior, na qual as trompas imitam novamente o motivo principal. Os

<sup>4</sup> Ou seja, a voz baixo (aqui constituída por contrabaixos e violoncelos).

<sup>5</sup> O acorde de Si bemol em sua primeira inversão, Bb/D (Si bemol com baixo em Ré). O termo empregado é *Sexten-Akkord* – “acorde de sexta”, que soará ambíguo ao leitor contemporâneo não especializado. Aqui e em casos análogos, a notação de Hoffmann é acompanhada de outra, explicativa, entre colchetes – redução harmônica que preserva todas as vozes presentes na grade, como por exemplo as dobras de oitava entre violoncelos e contrabaixos.

primeiros violinos atacam então um segundo tema,<sup>6</sup> por sinal melodioso, mas que permanece fiel ao caráter daquele anseio apavorante e irrequieto expresso pelo movimento como um todo. Tal tema é levado alternadamente pelos violinos e clarinetes, e toda vez em seu terceiro compasso o baixo ataca aquela já mencionada imitação do motivo principal,<sup>7</sup> por cujo intermédio também esse tema se entrelaça por completo no engenhoso trançado do conjunto. Na continuação desse tema, os primeiros violinos e os violoncelos repetem cinco vezes uma figura de dois compassos na tonalidade de Mi bemol menor, enquanto os baixos<sup>8</sup> sobem cromaticamente, até que enfim um novo episódio conduz ao final [desta primeira seção do movimento], com os sopros retomando o primeiro *tutti* em Mi bemol maior, e por fim a orquestra inteira [a] conclui em Mi bemol maior, com a muito utilizada imitação do tema principal no baixo.

A segunda seção [cc. 125 ss.] retoma mais uma vez o tema principal em sua primeira forma, só que transposto uma terça acima e apresentado pelos clarinetes e trompas. Seguem-se as frases da primeira seção em Fá menor, Dó menor, Sol menor, porém expostas e orquestradas de outra maneira, até que – após um episódio também ele composto de dois compassos apenas, levado em alternância pelos violinos e pelos sopros, ao passo que os violoncelos [e violas] tocam uma figura de movimento contrário e os baixos<sup>9</sup> sobem – finalmente surgem os seguintes acordes da orquestra inteira:

[Ex. 3, cc. 168-179]

<sup>6</sup> [Exemplo extra A, compassos 63-66]

<sup>7</sup> [Exemplo extra B, compassos 69-70, 73-74 etc.]

<sup>8</sup> Sic: *die Bässe* – o movimento cromático ascendente é realizado por contrabaixos, violas e fagotes, estes últimos em notas cheias e não na característica célula rítmica dos demais.

<sup>9</sup> De novo, o movimento ascendente é realizado não apenas por contrabaixos, como a denominação um tanto ambígua *Bässe* daria a entender, mas também pelo segundo fagote.

São sons que fazem o peito, pressionado e assustado pelos presságios do terror, buscar violentamente se aliviar; e então, tal qual uma figura amigável que surge brilhando por entre as nuvens e ilumina a noite profunda, comparece um novo tema, que no compasso 58<sup>10</sup> da primeira seção fora somente tangido pelas trompas em Mi bemol maior. Esse tema é exposto pelos violinos *alla ottava* primeiramente em Sol maior, depois em Dó maior, enquanto os contrabaixos [com violoncelos e violas] levam uma frase descendente, que até certo ponto lembra o motivo do *tutti* do compasso 44 da primeira seção.

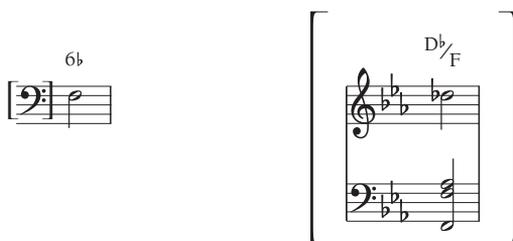
[Ex. 4, cc. 179-186]



Os sopros dão início a esse tema em Fá menor, *Fortissimo*, mas após três compassos as cordas retomam-lhe os dois últimos e então cordas e sopros se alternam mais cinco vezes imitando-os, e atacam em seguida acordes individuais, mais uma vez em alternância e sempre *Diminuendo*.

No desenrolar da cadência que se segue ao acorde de Re bemol na primeira inversão

[Ex. 5 c. 214]



o recensor teria esperado Sol bemol, que, se modulasse para Sol maior, de acordo com o procedimento aqui empregado, poderia ser substituído enarmonicamente por Fá sustenido menor. Os sopros<sup>11</sup> atacam o acorde que se segue àquele [*Sexte*], notado porém da seguinte maneira:

<sup>10</sup> Sic: na realidade, compassos 59 e seguintes. Provavelmente, a troca deve-se ao fato de as primeiras cópias da partitura terem sido impressas com um compasso a menos em relação à edição definitiva. Hoffmann presumivelmente utilizara, para a sua resenha, uma daquelas.

<sup>11</sup> A rigor, daqui até o Ex. 8, trata-se das madeiras apenas.

[Ex. 6 c. 215]

Flautas  
Clarinetes  
Fagotes {

Logo em seguida as cordas entram com o acorde de Fá sustenido menor

[Ex. 7 c. 216]

que é repetido quatro vezes alternadamente entre estas e os sopros, sempre estendendo-se por um compasso. A notação dos acordes dos sopros é sempre como a indicada acima; o recensor não consegue encontrar um motivo para tanto. Também é esse o caso do acorde em primeira inversão [*Sextenakkord*] que se segue:

[Ex. 8 c. 221]

com intensidade decrescente. O efeito, mais uma vez, é sinistro e assustador!

Aqui, a orquestra inteira irrompe num tema em Sol maior, em uníssonos (apenas flautas e trompetes sustentam a dominante Re), o qual é quase idêntico àquele apresentado 41 compassos antes. Mas logo no quarto compasso o tema se esvai e o acorde de sétima diminuta [*verminderten Septimen-Accord*]

[Ex. 9 c. 234]

é tocado *Pianissimo* sete vezes em alternância entre cordas mais trompas e o restante dos sopros. Então, os contrabaixos [com violoncelos, trompas e fagotes]

atacam o primeiro motivo principal, repetido no compasso seguinte pelos demais instrumentos em uníssono; assim, as vozes baixo e superior imitam-se ao longo de cinco compassos, unindo-se por mais três, e no quarto a orquestra inteira, com tímpanos e trompetes, reintroduz o tema principal na sua conformação original.

Repete-se então a primeira seção, com algumas poucas variações; o tema que lá começava em Mi bemol maior aqui inicia-se em Dó maior e termina *Rejubilante* nessa mesma tonalidade, com tímpanos e trompetes. Mas na própria finalização o trecho se encaminha para a tonalidade de Fá menor. Por cinco compassos, a orquestra inteira toca o acorde em primeira inversão.

[Ex. 10, cc. 382-386]

Então clarinetes, fagotes e trompas expõem uma imitação do motivo principal, *piano*. Uma pausa geral de um compasso, seguida de seis compassos

[Ex. 11, cc. 390-395]

em que todos os sopros repetem o que já haviam tocado; e aí violas, violoncelos e fagotes atacam um tema<sup>12</sup> que já havia comparecido (em Sol maior) na segunda seção, ao passo que violinos, entrando em uníssono no terceiro compasso, levam um novo contramotivo [*Gegensatz*]. Este trecho permanece em Dó menor e, com

<sup>12</sup> [Exemplo extra C, cc. 398ss]



algumas variantes, repete-se o tema<sup>13</sup> que se iniciava no compasso 71 da primeira seção, primeiramente por violinos apenas, em seguida alternadamente entre estes e os sopros. A alternância é cada vez mais veloz, primeiro a cada compasso,<sup>14</sup> depois a cada meio compasso; é um ímpeto avassalador – uma correnteza que se avoluma com ondas rebentando cada vez mais alto – até que enfim se repete, a 24 compassos do final, o início do *Allegro*. Segue-se um pedal, sobre o qual imita-se o tema principal, e por fim vem a conclusão geral, enérgica e vigorosa.

Não poderia ser mais simples o motivo com o qual o mestre edificou todo o *Allegro*:

[Ex. 12, cc. 1-2]



e admiramo-nos ao perceber como ele soube conectar – por correlação rítmica àquele tema singelo – cada motivo secundário, cada episódio, de forma que sua única finalidade é desdobrar progressivamente o caráter do conjunto, que aquele tema só era capaz de indicar. Todas as frases são curtas, consistindo de dois ou três compassos, ainda por cima subdivididas em constante alternância entre cordas e sopros. Seria de acreditar que tais elementos só pudessem dar origem a algo fragmentado, dificilmente apreensível; ao contrário, é justamente este encaminhamento do todo, assim como a seguida repetição, uma após a outra, de frases curtas e acordes isolados que aferram o ânimo num anseio inominável. Sem nem falar do tratamento contrapontístico, que revela um profundo estudo da arte. Analogamente, são os episódios e as frequentes variações do tema principal a evidenciar como o mestre não apenas foi capaz de apreender, em seu espírito, o conjunto e todos os seus traços característicos, mas também de perfazê-los pela reflexão.

Tradução e notas de Bruno Berlendis de Carvalho.

<sup>13</sup> [Exemplo extra D, c. 423]



<sup>14</sup> Sic: a alternância entre cordas (e não apenas violinos, aqui) e sopros se dá de início a cada dois compassos [cc. 440-51], depois um [cc. 456-458], enfim meio compasso [cc. 459-460].