



Instituto Politécnico  
de Castelo Branco  
Escola Superior  
de Artes Aplicadas

# **O estilo tardio de Robert Schumann a exemplo dos *Gesänge der Frühe* op. 133**

**Subsídios para uma interpretação informada**

Luiz Guilherme Pereira dos Santos Euzébio de Godoy

## **Orientador**

Prof. Paulo Sérgio Guimarães Álvares

Dissertação apresentada à Escola Superior de Artes Aplicadas para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Paulo Sérgio Guimarães Álvares, do Instituto Politécnico de Castelo Branco.

**Setembro de 2015**



## Composição do júri

Presidente do júri

Doutor, José Francisco Bastos Dias de Pinho

Professor adjunto do Instituto Politécnico de Castelo Branco

Vogais

Mestre, Paulo Sérgio Guimarães Álvares

Professor coordenador do Instituto Politécnico de Castelo Branco

Doutor, Mauro Dilema

Professor auxiliar convidado da Universidade de Évora



## Agradecimentos

Ao Deus de bondade infinita.

À minha mãe, Lidia Pereira dos Santos, fonte de amor que sempre me alimenta, minha primeira e maior amiga.

Ao meu pai, Rosalvo Euzébio de Godoy (*in memoriam*), do qual tenho tanta saudade.

Ao meu irmão, Raphael Augusto de Godoy, meu primeiro ícone musical, exemplo constante em minha vida.

Ao Oliver de Godoy, companheiro que tanto me entende e estimula, fortalecendo-me a cada sorriso.

Ao Renato Figueiredo, anjo de Deus sem o qual eu não saberia caminhar neste planeta.

Ao professor Paulo Álvares, por cuja bondade e competência superlativas pude tanto aprender em solo europeu.

À Tatiana Figueiredo, Antonio Ribeiro e Ricardo Ballestero, tão bons amigos que me apoiam e inspiram.

Ao Georg Pielen, que me presenteou com meu primeiro livro sobre Schumann e com sua disposição e curiosidade pela música.

Aos professores que tive ao longo de minha formação musical, verdadeiros baluartes da arte.

Aos amigos que fiz nas cidades de Castelo Branco, Colônia e Boudersath, onde fui tão calorosamente acolhido. Em especial à Susana Saraiva, Márcia Ferreira, Maria Shykyrinska, Nicolas Berge e Jure Goručan.

A todos os meus amigos, em especial à Michele Tomaz pelo companheirismo inabalável, ao Rafael Sakamoto pela valiosa ajuda na revisão deste trabalho, ao Lawrence Longhi pela prontidão em colaborar.

Aos funcionários da Escola Superior de Artes Aplicadas, do Instituto Politécnico de Castelo Branco e da Hochschule für Musik und Tanz Köln, pela competência e amabilidade.

Aos meus colegas de trabalho, especialmente à Elisabeth Ziegler, pelas horas de dedicação compartilhadas e pela compreensão mútua.

Aos meus alunos, coralistas, músicos de orquestra, ao lado dos quais a música faz sentido.

A todas as pessoas de meu convívio que, junto da música, são a razão de minha felicidade.



## Resumo

O presente trabalho destina-se à análise da obra de Robert Schumann pela perspectiva de seu estilo tardio.

Ao reunirmos subsídios teóricos relativos à questão do tardio em arte, observamos a ressignificação da importância do contexto psicossocial em que o artista se insere nesta fase da produção, posto que tais circunstâncias frequentemente determinam a própria temática da obra tardia. Além disso, pode-se perceber alterações na linguagem do artista, manifestadas também através da modificação dos recursos técnicos empregados no processo criativo, o que se justifica pelo próprio fato de o artista buscar, nessa fase de sua produção, um tipo de expressividade diferente, caracterizando-se dessa forma um outro estilo. Isso posto, propomo-nos a analisar a obra de Schumann de maneira a considerar tanto o produto musical quanto o contexto em que se insere seu produtor no momento da criação, de modo a compreendermos melhor os mecanismos pelos quais a linguagem pessoal do compositor assume tais características associáveis aos conceitos de obra tardia.

Para tal, partimos da coleta de dados biográficos usualmente difundidos, confrontando-os com a vasta quantidade de fontes primárias disponíveis. Através desse cotejamento fomenta-se uma compreensão mais acurada do contexto em que a obra tardia de Schumann se insere, possibilitando constatações que complementam e até mesmo contrastam com a imagem do compositor estabelecida pelo senso-comum.

A partir do arcabouço teórico e biográfico construído, exemplificamos características do estilo tardio schumanniano através da análise dos *Gesänge der Frühe* op. 133. A investigação em torno dos elementos que podem ter desencadeado o processo criativo dessa composição nos possibilita o estabelecimento de diversas conexões entre a obra e temáticas psicológicas surgidas nas experiências pessoais do compositor, o que é claramente perceptível na música graças à abordagem manifestamente poética de Schumann em relação à escrita instrumental.

No que tange à análise musical, chama a atenção a valorização de procedimentos composicionais de significação ambígua, posto que apontam, ao mesmo tempo, para escolhas estéticas arcaicas e inovadoras. Essa e outras características marcantes nas obras do último período de produção de Schumann são reveladas através da análise musical de seu op. 133, a qual, à luz dos dados biográficos e dos conceitos de estilo tardio, contribui para a compreensão de sua complexa obra tardia.

## Palavras chave

Schumann; Estilo tardio; *Gesänge der Frühe*; Análise





## Abstract

In this dissertation we aim to analyze Robert Schumann's oeuvre from the perspective of its lateness.

By presenting a theoretical background based on late style studies, we observe an increased importance of the psycho-social context in which the late works are conceived, as it frequently affects the very subject the artwork is concerned about. Therewithal, we usually notice alterations on the artist's style that can be shown by means of modification of their technical features or creative methods. Since the late artist is seeking a different kind of expressivity, new solutions are needed, leading to what we may categorize as a new "style". Thus, we proceed a bilateral analysis of Schuman's work, considering both the musical aspects and valuable information about the composer's personal background, in order to enable a better understanding of the evolution of the artist's style towards the peculiarities associated to lateness.

For doing so, we gather commonly spread biographical data, which we confront with many accessible primary sources. Thereby we stimulate a more accurate comprehension of the composer's life and the connections of it and his work, outlining some contradictions to the established common sense concerning Schumann's personality and creation.

Applying the theoretical and biographical framework we have gathered, we exemplify the stylistic features of Schumann's late works by analyzing his *Gesänge der Frühe* op. 133. Through the investigation of some factors which might have contributed to the general thematic of this work, we notice a series of links between the music and some psychological subjects that are grounded on the composers personal experiences. This can be clearly seen in music due to Schumann's poetic approach to instrumental pieces.

Regarding the musical analysis itself, some ambiguous compositional choices are remarkable, as they indicate both anachronism and innovation at one time. These and many other distinguishing attributes of Schumann's late works are exemplified through our analysis of his op. 133. Along with the biographical data and the theoretical concepts of lateness, this is an effort to grasp some of the complexities of Schumann's late style.

## Keywords

Schumann; Late style; Lateness; *Gesänge der Frühe*; Analysis



# Índice geral

Introdução	1
<b>1. Subsídios para a compreensão da terminologia e de sua abrangência</b>	<b>2</b>
1.1. O que é “estilo”; o que é “ <i>lateness</i> ”	2
1.2. <i>Spätstil</i> . <i>Late Style</i> . Estilo tardio.	4
1.3. <i>Spätstile</i> . <i>Late Styles</i> . Estilos tardios.	9
<b>2. Schumann em interação com o mundo e seu tempo: subsídios biográficos para a compreensão da fase tardia</b>	<b>11</b>
2.1. De Düsseldorf a Endenich	28
<b>3. Cantos do alvorecer - <i>Gesänge der Frühe</i>: a obra tardia</b>	<b>37</b>
3.1. Hipóteses sobre uma temática poético-psicológica	40
3.1.1. Clara Wieck	40
3.1.2. Johannes Brahms	44
3.1.3. Robert Schumann: consciência e controle	47
3.2. <i>Gesänge der Frühe</i> - Diotima - Bettina von Arnim	53
3.3. Análise musical	59
3.3.1. Melodia	60
3.3.2. Ritmo	66
3.3.3. Harmonia	69
3.3.4. Forma	80

3.3.5. Interpretações analíticas	85
<b>4. Conclusões</b>	<b>93</b>
<b>Referências bibliográficas</b>	<b>99</b>
Anexo A: <i>Gesänge der Frühe</i> Opus 133 (Partitura)	105
Anexo B: <i>Menons Klagen um Diotima</i>	123
Anexo C: Cópia fac-similar da página de rosto do manuscrito do copista	129
Anexo D: Cópia fac-similar da primeira página do único manuscrito autógrafo do op. 133	133

## Índice de figuras

<b>Figura 1</b> – Robert und Clara Schumann (geb. Wieck)	19
<b>Figura 2</b> – <i>Porträt von Clara Schumann</i>	43
<b>Figura 3</b> – <i>Porträt von Johannes Brahms</i>	46
<b>Figura 4</b> – esq.: <i>Maniaque</i> ; dir.: <i>Aliéné enchaîné à Bedlam</i>	48
<b>Figura 5</b> – <i>Porträt von Robert Schumann</i>	51
<b>Figura 6</b> – Motivo inicial	56
<b>Figura 7</b> – <i>Bettina von Arnim mit Goethedenkmal</i>	58
<b>Figura 8</b> – Divisão do motivo	60
<b>Figura 9</b> – Sequência gerada a partir dos elementos motivicos 1 e 2	60
<b>Figura 10</b> – Contralto e baixo apresentam o tema, gerado por variação rítmica e melódica	61
<b>Figura 11</b> – Citação antecipada, no final do op. 133/1, do Elemento 2 em sua versão modificada e com caráter temático, como em op. 133/2	61
<b>Figura 12</b> – Escalas descendentes ornamentadas por variações do elemento 2	62
<b>Figura 13</b> – Saltos de quarta e quinta justas no baixo	62
<b>Figura 14</b> – Antecipação da utilização melódica do cromatismo na coda da segunda peça	63
<b>Figura 15</b> – Tema a partir do motivo invertido	63
<b>Figura 16</b> – Repetição introduzida como ideia secundária estrutural; repetição com caráter temático	64
<b>Figura 17</b> – Repetição estabelecida como elemento expressivo e temático	64
<b>Figura 18</b> – Semelhanças no acompanhamento figurado das peças de número dois e quatro	65
<b>Figura 19</b> – Ênfase ao ritmo iâmbico	66
<b>Figura 20</b> – Camada rítmica homofônica - ritmo iâmbico; acompanhamento de ritmo constante	67
<b>Figura 21</b> – Alternância e complementaridade rítmica	67

<b>Figura 22</b> – Episódio contrastante da segunda peça (“canção folclórica”)	68
<b>Figura 23</b> – Constantes rítmicas ao longo do op. 133	68
<b>Figura 24</b> – Dissonâncias ocasionadas pela defasagem entre as vozes.	72
<b>Figura 25</b> – Joseph Haydn: <i>Die Schöpfung</i> , n. 12	73
<b>Figura 26</b> – N. 3, c. 53-63	74
<b>Figura 27</b> – N. 2, c. 19-24	75
<b>Figura 28</b> – N. 4, c. 43-52 (coda)	76
<b>Figura 29</b> – N. 5, c. 1-8 - Relações de mediante em ré maior	77
<b>Figura 30</b> – representação gráfica da análise do op.133, número 5	78
<b>Figura 31</b> – tratamento da sétima maior (sensível)	80
<b>Figura 32</b> – Representação gráfica dos principais recursos de coesão formal	81
<b>Figura 33</b> – Seccionamento formal no op.133 n. 2	83
<b>Figura 34</b> – análise do tema do op. 133 n. 5	85
<b>Figura 35</b> – final do <i>Requiem</i> op. 148	86
<b>Figura 36</b> – op. 90, n. 7: <i>Requiem</i> , final	87
<b>Figura 37</b> – <i>Gesänge der Frühe</i> , n. 5, final	87
<b>Figura 38</b> – Coro final das <i>Szenen aus Goethes Faust</i> WoO. 3, c. 1-3	88
<b>Figura 39</b> – exemplo de aplicação simbólica do motivo “Clara” nas <i>Cenas Infantis (Träumerei, c. <sup>+</sup>5-6)</i>	90
<b>Figura 40</b> – exemplo de aplicação simbólica do motivo “Chiara” no <i>Concerto para piano e orquestra</i> op. 54	90
<b>Figura 41</b> – motivo “Chiara” embutido no motivo inicial invertido e variado, op. 133 n. 4	91

## Lista de abreviaturas, siglas e acrónimos

+	Considere-se a anacruse
c.	compasso
F.	Figura
n.	número
B.N.F.	<i>Briefe Neue Folge</i>
Bw.	<i>Briefwechsel</i>
Jb.	<i>Jugendbriefe</i>
G.S.	<i>Gesammelte Schriften über Musik und Musiker</i>
S. Be.	<i>Schumann Briefedition</i>
NZfM	<i>Neue Zeitschrift für Musik</i>
Tb.	<i>Tagebücher</i>





## Introdução

Até o século 19, a classificação de um estilo como tardio remetia, mormente, ao momento de declínio de uma prática em favor da ascensão de outra, tendo portanto um sentido mais historiográfico do que filosófico e remetendo não à produção de um indivíduo, mas a todos os envolvidos com a prática em questão<sup>1</sup>.

O artista romântico, ocupando-se das questões relacionadas ao declínio da vida, conferindo à morte uma posição central no seu próprio produto artístico, é quem primeiro concebe um estilo tardio autoral<sup>2</sup>. No que tange especificamente à música, ao passo que a geração anterior fundara o ideal do gênio precoce – sendo comum a muitos compositores o histórico de *Wunderkind* – ao longo do século 19 deu-se uma “reavaliação do estilo tardio” conduzindo a um “afastamento do foco no gênio da juventude”<sup>3</sup> (PAINTER: 2006, 2), em direção a um crescente interesse e valorização do produto da maturidade.

A musicologia, refletindo a defasagem intrínseca à observação histórica, passou a ocupar-se consistentemente das questões relativas a “estilo tardio” apenas no século 20<sup>4</sup>. Contudo, apesar da abundante discussão acerca da matéria, um conceito para o termo nunca chegou a existir enquanto ponto pacífico.

Por carecermos de uma definição absoluta para a compreensão dessa expressão – e, portanto, do objeto de interesse da presente investigação – passaremos, a seguir, a explorar as diversas acepções do termo.

---

<sup>1</sup> ex.: Gótico tardio; Barroco tardio.

<sup>2</sup> Goethe, enquanto arquétipo do romantismo, também serve como principal modelo para o estabelecimento dos primeiros conceitos de estilo tardio no século 19.

<sup>3</sup> “*This widespread reevaluation of late style, ranging from popular marketing to scholarly tomes, led to a turn away from the focus on the genius of youth.*”

<sup>4</sup> Entre as primeiras iniciativas que inseriram a reflexão acerca de estilos tardios na pauta das discussões em filosofia e estética, a mais impactante foi o texto de Adorno, de 1934, sobre o estilo tardio de Beethoven. ADORNO, Theodor W. - Spätstil Beethovens. *Musikalische Schriften IV. Moments musicaux. Improptus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2003. 2. Ed. pp. 13-17. ISBN 3518293176

# 1. Subsídios para a compreensão da terminologia e de sua abrangência

## 1.1. O que é “estilo”; o que é “*lateness*”<sup>5</sup>

Dada a amplitude das significações do termo “estilo”, cabe observar os possíveis empregos deste no que tange à música. Em seu artigo para o *Grove Music Online*, Robert Pascall aponta que:

“No debate musical, que é orientado na direção dos relacionamentos mais do que dos significados, o termo apresenta dificuldades especiais; ele pode ser usado para denotar a música característica de um compositor [de maneira] individual, de um período, de uma localidade ou centro geográfico, ou de uma sociedade ou função social.”<sup>6</sup>

Para o intelectual palestino Edward Said (2007, 134) “qualquer estilo envolve primeiramente as conexões do artista com o seu próprio tempo, ou período histórico, sociedade, e antecessores”<sup>7</sup>. Dessa forma, a premissa de um “estilo”, para o autor, reside no que há de individual na produção do artista, a partir de sua maneira particular de relacionar-se com o exterior. Noutra ocasião Said reitera seu ponto de vista, manifestando uma intenção estrategicamente didática de restrição do conceito de estilo:

“Novamente, devo excluir arbitrariamente uma série de complexidades interessantes a fim de insistir em estilo como, do ponto de vista do produtor e do receptor, o sinal reconhecível, reprisável e preservável de um autor que pressupõe uma audiência. Mesmo sendo o público restrito a si mesmo ou tão abrangente quanto o mundo todo, o estilo do autor é parcialmente um fenômeno de repetição e recepção.”<sup>8</sup> (SAID, cit. por ROSENTHAL: 2007, 120)

Interessa-nos ressaltar o fato de o autor primeiramente declarar sua intenção de parcialidade, deixando de abordar “uma série de complexidades interessantes”, do que podemos conjecturar que este não acredite na praticabilidade de uma definição de

---

<sup>5</sup> A terminologia vigente nas reflexões sobre estilo tardio mostra-se bastante inflexível em língua portuguesa. Poder-se-ia traduzir a expressão inglesa “*lateness*”, literalmente, como “adiantamento”, enquanto estado da coisa que se encontra avançada, adiantada no tempo. Ainda assim, o vocábulo não apresenta a exatidão de seu correspondente na língua inglesa. Para evitar o emprego impreciso da terminologia, sem para isso abusar dos termos em língua estrangeira, não nos esquivaremos de repetir a expressão “estilo tardio”. Advertimos, porém, para a incômoda invariabilidade da expressão portuguesa. Como a maior parte da produção crítica no ramo encontra-se nos idiomas alemão e inglês, empregaremos, quando se fizer necessário, o vocábulo germânico “*Spät*” e suas variantes (“*Spätstil*”, “*Spätphase*”, “*Spätwerk*”), bem como a palavra inglesa “*late*” e seu substantivo derivado “*lateness*”.

<sup>6</sup> “*In the discussion of music, which is orientated towards relationships rather than meanings, the term raises special difficulties; it may be used to denote music characteristic of an individual composer, of a period, of a geographical area or centre, or of a society or social function.*” PASCALL, Robert - “Style.” In *Grove Music Online* - Oxford Music Online. Oxford University Press. [Consult. 13 Dez. 2014].

<sup>7</sup> “*Any style involves first of all the artist’s connection to his or her own time, or historical period, society, and antecedents.*”

<sup>8</sup> “*Once again I shall arbitrarily exclude a whole series of interesting complexities in order to insist on style as, from the standpoint of producer and receiver, the recognizable, repeatable, preservable sign of an author who reckons with an audience. Even if the audience is as restricted as oneself and as wide as the whole world, the author’s style is partially a phenomenon of repetition and reception.*”

estilo integralmente abrangente. Ao mesmo tempo, a necessidade exposta por Said de “insistir” numa concepção específica e reducionista do termo denota a legítima coexistência de definições divergentes.

A problemática da abrangência conceitual em questão é resumida na sentença de Friedrich Schleiermacher, escolhida por Michael Spitzer como epígrafe de seu livro sobre os escritos de Adorno acerca do estilo tardio beethoveniano: “*There can be no concept of a style.*” (cit. por SPITZER: 2006, 369). Na resenha de Lydia Goehr (2007, 68) à referida obra de Spitzer, a filósofa inglesa interpreta e ilustra a afirmação de Schleiermacher dizendo que estilos “recusam-se a serem fixados por definição ou conceitualização” da mesma maneira que “obras musicais recusam sua articulação em palavras”.

Quando buscamos uma definição de “tardio”, novamente percebemos haver uma grande flutuação circunstancial em relação à compreensão do termo.

No âmbito da estética, os conceitos relacionados a *lateness* costumam partir do pressuposto de algo próximo ao seu próprio fim, geralmente, a partir de duas perspectivas: do indivíduo ou do coletivo<sup>9</sup>. Para a identificação de um “estado tardio” no âmbito individual, a proximidade da morte ou a interrupção da atividade artística por qualquer outro motivo servem de referência. No âmbito coletivo, são sinais para a caracterização de uma época tardia os momentos de transformação radical da sociedade (guerras, mudanças no sistema político).

Uma terceira perspectiva, que não se subordina imediatamente à premissa do fim (imminente), entende o descompasso entre o momento de criação de uma obra e as convenções vigentes – em geral percebido enquanto anacronismo histórico ou estagnação – como um dos indicadores característicos de *lateness*. De acordo com Painter (2006, 9), o “senso de uma era passando e a tentativa de mantê-la” é crucial para o entendimento de “*lateness* como uma metáfora”<sup>10</sup>. Josef Straus (2008, 4-5) aponta que:

“para alguns compositores, estilo tardio é associado com um senso de atraso autoral, uma sensação de ter nascido tarde demais (...) de ser antiquado, deixado para trás pelas mudanças no estilo musical às quais eles são inaptos ou não desejam se adaptar”<sup>11</sup>.

Wiesenfeldt (2010, 3) propõe uma “tríade dos estilos tardios” formada por “artista (ser humano) – obra de arte – época”, cuja interpretação, dada a complexidade e

---

<sup>9</sup> O germanista Werner Kohlschmidt cunhou nos anos 1960 a expressão “*Endbewusstsein*”, em tradução livre, “consciência do fim”, ao abordar o tardio enquanto fenômeno histórico, observando que também o final de uma época (“*epochale Spätphasen*”) caracteriza-se como uma forma de *lateness*. Cf. KOHLSCHMIDT, Werner - *Spätzeiten und Spätzeitlichkeit: Vorträge*. Bern: Francke, 1962.

<sup>10</sup> “Crucial to *lateness* as a metaphor applied to history is the sense of an era passing and the attempt to sustain it.”

<sup>11</sup> “For some composers, late style is associated with a sense of authorial belatedness, a feeling of having been born too late (...) of being old-fashioned, left behind by changes in musical style to which they are unable or unwilling to adapt.”

casualidade dessas interações, “(...) carece até os dias de hoje de uma teoria terminológica fixamente definida.”<sup>12</sup>

Entre as possibilidades de reconhecimento do “tardio” em contextos diversos, a conotação primitiva do termo, vinculada à maturidade do autor (enquanto artista em idade avançada) é apenas uma delas. Straus (2008, 3) nos lembra dos casos de Mozart, que contava 33 anos quando da composição das sinfonias de 1788, comumente identificadas como marco inicial de sua fase tardia, e Schubert, que concebeu as últimas sonatas para piano e o *Quinteto de Cordas* aos 29 anos. Wiesenfeldt (2010, 3) questiona se a compositores como Palestrina, Schütz, Verdi, Strauss ou Sibelius deve-se invariavelmente atribuir um estilo tardio, “apenas porque eles todos ultrapassaram mais ou menos nitidamente os 80 [anos]”, e lembra que “Bach, Beethoven e Brahms, por sua vez, não alcançaram a velhice nem tampouco morreram jovens”<sup>13</sup>, fato que não impede o reconhecimento, nesses autores (essa tríade mostra-se especialmente exemplar), de uma produção tardia.

Na introdução ao *opus ultimum* de Edward Said – “*On Late Style*”<sup>14</sup> obra singularmente referencial desde sua publicação, em 2006 – Michael Wood sintetiza um conceito ao mesmo tempo amplo e acurado pelo qual “*lateness* não nomeia uma relação única para com o tempo, mas traz sempre o tempo em seu encaixe. É uma maneira de relembrar o tempo, quer ele falte ou seja atingido ou tenha passado.” (WOOD: 2007, xi)<sup>15</sup>

Ao expandirmos nosso olhar para a amplitude das possibilidades de interação do indivíduo/sociedade com o tempo, situando esta relação no centro de nossa perspectiva, faz-se mais nítida a totalidade compreendida por “tardio” na discussão do processo de reconhecimento de um estilo.

## 1.2. *Spätstil. Late Style. Estilo tardio.*

Ao artista consciente da proximidade do esgotamento de sua produção, quer tal encerramento se dê de maneira deliberada<sup>16</sup>, quer pela ação inexorável do envelhecimento ou do adoecimento – esse último, podendo manifestar-se em

---

<sup>12</sup> “Die Spätphasen-Trias Künstler (Mensch) - Kunstwerk - Epoche (...) ist komplex, fallabhängig und ermangelt entsprechend bis heute einer begriffstheoretischen Fixierung.”

<sup>13</sup> “Wieso haben Palestrina, Schütz, Verdi, Richard Strauss, Pfitzner oder Sibelius zwangsläufig eines [Spätwerk], nur weil sie alle die 80 mehr oder weniger deutlich überschritten? Bach, Beethoven und Brahms hingegen erreichten weder ein Greisenalter, noch verstarben sie jung (...).”

<sup>14</sup> SAID, Edward - *On Late Style*. London: Bloomsbury Publishing, 2007. ISBN 13-9780747585602.

<sup>15</sup> “*Lateness* doesn't name a single relation to time, but it always brings time in its wake. It is a way of remembering time, wheter it is missed or met or gone.”

<sup>16</sup> O exemplo mais recorrente deste tipo de ruptura deliberada com a prática do processo de criação - circunstância bastante invulgar - é o ocorrido com Glenn Gould, que “criou sua própria forma de estado tardio ao remover-se do mundo da performance ao vivo, intransigentemente tornando-se póstumo, por assim dizer, enquanto ainda intensamente ativo”. *Op. cit.*, p. xiii.

quaisquer fases da vida – costumou-se atribuir prontamente um estilo tardio. Dessa forma, considerando-se que mesmo o autor ainda jovem pode ter sua obra influenciada pela iminência da finitude da mesma, a fase da vida em que o artista se encontra não seria condição imediata para o reconhecimento de características inerentes a um estilo tardio, como tampouco a averiguação mesma da existência de um estilo irrefutavelmente distinto daquele das fases anteriores<sup>17</sup>.

Por conseguinte constatou-se que, consideradas as recorrentes tentativas de determinação da abrangência do conceito e a discussão sobre as premissas teóricas de *latestyle*, uma definição de “tardio” irrefletidamente relacionada à última fase da produção artística revela-se pouco específica. Lydia Goehr (2007, 68) aponta que “*late style* está (paradoxalmente, dado seu próprio impulso) prestes a perder seu sentido completo, quanto mais o termo é usado para indicar tudo ou qualquer coisa que se faça próximo ao fim da vida como autor.”<sup>18</sup>

A observação de Goehr reflete a tendência, estabelecida a partir de Adorno, de distinguir a noção pós-romântica de estilo tardio do ideal de obra tardia vigente anteriormente. Painter (2006, 2) lembra que:

“Antes do período romântico, quando foi assegurado um lugar na estética ao conceito de estilo tardio, o maior louvor que se poderia render à produção de um artista mais velho era constatar nenhuma mudança – quer dizer, nenhum *declínio* – na qualidade em relação a obras anteriores. Isso correlacionava-se com a noção iluminista de perfeição artística como um ideal a ser atingido, mais do que uma trajetória na direção da profundidade e expressividade.”<sup>19</sup>

À vista da multiplicidade de possibilidades de reação do artista à sua fase tardia e da flexibilidade dos conceitos de “estilo tardio”, tornou-se praxe em toda investigação voltada aos estilos tardios o estabelecimento prévio da perspectiva pela qual aquela investigação abordaria o tema. De fato, a problemática da normatização terminológica e conceitual é, nessa matéria, de tal forma insolúvel, que na absoluta maioria das fontes confrontadas nota-se um empenho em elucidar, especificar e justificar a perspectiva particular aplicada na abordagem de *latestyle* (note-se o próprio esforço ora despendido).

Para um aguçamento da compreensão de estilo tardio, a transferência do foco onde se deve encontrar o fator diferencial entre este e outros estilos pode conferir mais clareza à questão. Dessa forma, gostaríamos de ressaltar uma perspectiva amplamente

---

<sup>17</sup> Observa-se uma tendência entre os autores de língua alemã a diferenciar estilo tardio enquanto fenômeno independente da velhice e aquele imediatamente relacionado a ela. Esse último é abordado muitas vezes em termos como “*Alterswerk*”, e “*Altersstil*”.

<sup>18</sup> “(...) *late style* is (paradoxically, given its own impulse) about to lose its meaning altogether, the more it is used to signify everything or any-thing one does toward the end of one’s life as a writer.”

<sup>19</sup> “Before the romantic period, when the concept of late style gained a foothold in aesthetics, the greatest praise one could bestow on an older artist’s output was to report no change - which is to say, no decline - in quality from earlier works. This correlated with the Enlightenment notion of artistic perfection as an ideal to be achieved, rather than a path toward profundity and expressivity.”

aceita, que insubordina o conceito de estilo tardio daquele de *Endbewusstsein*<sup>20</sup>, não mais sendo diretamente o final da vida, da produção artística, ou de uma era em si o elemento determinante para a legitimação de um estilo tardio, mas a própria condição da vida no momento da produção artística e aqueles fatores pelos quais este momento se diferencia das fases de produção anteriores do ponto de vista das sensações experimentadas pelo próprio autor.

Straus (2008, 6) analisa que o ponto nevrálgico donde se origina um estilo tardio pode, principalmente, ser a experiência, pelo autor, de um estado de debilitação física ou psicológica, em cujo contexto se dá a produção de sua obra:

“(…) pode bem ser que a experiência de viver com uma debilitação seja um ímpeto mais potente para a composição num estilo tardio do que a idade, conhecimento prévio da morte, descompasso autoral, ou um senso de momento histórico tardio”<sup>21</sup>.

Perspectiva semelhante é observada em Said (2007, 6), assumidamente influenciado pela razão óbvia de sua própria condição física<sup>22</sup>. Ao correlacionar o período tardio da vida com uma invariável “decadência do corpo” e “acesso de problemas de saúde”, o autor sugere seu viés interpretativo, quando declara o objetivo de sua pesquisa em estilo tardio: “(…) concentrar-se em grandes artistas e [em] como, próximo ao fim de suas vidas, sua obra e pensamentos adquirem um novo idioma” (grifo nosso). É a esta linguagem inerente à obra do fim da vida do grande artista que o autor confere a alcunha de *late style*.

Nesse caso, percebemos uma nova distinção no recorte conceitual de estilo tardio. Como proposto por Said, este tem como cerne não exatamente a citada decadência intrínseca ao fim da vida, em detrimento do próprio fim, mas antes o estilo em si, a alteração na linguagem, observada em grandes artistas. Disso, depreende-se a ideia de que, para Said, *lateness* não é um fenômeno vivenciado por qualquer criador que atinja a maturidade, ao passo que mesmo artistas extraordinários podem concluir sua obra sem necessariamente modificar sua linguagem quando próximos do fim, não tendo, portanto, um estilo tardio.<sup>23</sup>

A concepção de Said, bem como a maior parte das soluções propostas após Adorno, deriva da própria compreensão adorniana de *Spätwerk*, brilhantemente sintetizada na abertura de seu célebre estudo sobre o Beethoven tardio:

---

<sup>20</sup> Trad. livre: consciência do fim.

<sup>21</sup> “(…) it may well be that the experience of living with a disability is a more potent impetus for late-style composition than age, foreknowledge of death, authorial belatedness, or a sense of historical lateness.”

<sup>22</sup> De acordo com Mariam Said, viúva do intelectual, as considerações sobre estilo tardio já eram frequentes nos discursos de Edward Said desde os anos 1980. A partir de uma série de preleções ocorridas em 1990 na *University of Columbia*, o autor passou a ocupar-se do assunto mais profunda e permanentemente. Já próximo ao fenececer de sua vida, Said concentrou-se na feitura de sua última obra, “*On Late Style*”, falecendo durante o processo de finalização desta, após 12 anos de convivência com a leucemia.

<sup>23</sup> O incômodo generalizado provocado pela tentativa de conceitualização de “estilo tardio” conduz ao extremo da própria negação do significado axiomático da palavra. Straus (2008, p. 6) argumenta que “afinal, *pode não haver nada de tardio sobre estilo tardio* no sentido de idade cronológica”.

“A maturidade das obras tardias de artistas de relevância não se assemelha àquela das frutas. Elas [as obras tardias] normalmente não são perfeitas, mas cheias de sulcos, até mesmo dilaceradas; elas cuidam de dispensar a doçura e se recusam, amargas, espinhosas, à mera degustação.”<sup>24</sup> (ADORNO: 2003, 13)<sup>25</sup>

Assim, Adorno estabelece claramente que, em sua perspectiva, a resultante da maturidade enquanto produto ideal(izado) da depuração técnica e expressividade do artista não se insere no escopo de estilo tardio (pelo menos, naquele que é relevante).

Como observado anteriormente, o entendimento da “perfeição” como paradigma inerente à obra da maturidade é uma característica do modelo de pensamento do Iluminismo. Todavia, a própria força da afirmação de Adorno nos lembra que tal perspectiva ainda vige e, se não no meio especializado, mostra-se nocivamente reducionista pelo menos no campo das expectativas do grande público e, mais gravemente, do próprio intérprete<sup>26</sup>.

Se Adorno oferece uma definição diversamente terminante de estilo tardio, advinda da necessidade, à época da elaboração de seu texto (1934), de excluir do escopo de “estilo tardio” aquela obra “demasiadamente perfeita”, representativa de uma inatingível plenitude, Said abarca, mais ambígua e permissivamente, a possibilidade excluída por Adorno em seu conceito de *late style*. O autor menciona a “noção aceita de idade e sabedoria” que se faz presente “em algumas obras finais<sup>27</sup> que refletem uma maturidade especial, um novo espírito de reconciliação e serenidade (...)”, e completa:

“Cada um de nós pode prontamente oferecer evidências da maneira como obras tardias coroam uma vida inteira de cometimento estético. Rembrandt e Matisse, Bach e Wagner. Mas o que dizer sobre o *lateness* artístico não como harmonia e resolução, mas como intransigência, dificuldade, e contradições irresolutas?”<sup>28</sup> (SAID: 2007, 7)

Tratando-se da proposta adorniana, o interesse em estilo tardio volta-se integralmente do domínio absoluto da fatura artística para a aceitação irrestrita do

---

<sup>24</sup> “*Die Reife der Spätwerke bedeutender Künstler gleicht nicht der von Früchten. Sie sind gemeinhin nicht rund, sondern durchfurcht, gar zerrissen; sie pflegen der Süße zu entraten und weigern sich herb, stachlig dem bloßen Schmecken*”

<sup>25</sup> Adorno escreveu seu famoso ensaio sobre o estilo tardio de Beethoven em 1934 e o publicou pela primeira vez em 1937. Para este trabalho utilizamos a reedição moderna da obra integral adorniana.

<sup>26</sup> Na esfera da recepção de obras tardias, o conceito atual de “estilo tardio” pouco se diferencia daquele dos períodos anteriores, baseados nos paradigmas mais primitivos de divisão da produtividade humana ao longo das fases da vida (início, desenvolvimento, ápice, declínio e fim), observados já na antiguidade grega. Dessa forma, tanto a pré-concepção de que se possa ou se deva sobrepujar o curso biológico através de uma produção artística qualitativamente ascendente até o final da vida, quanto uma ideia fixada na inexorabilidade da decadência desta, são perspectivas orientadas por este paradigma. Para uma interessante revisão do emprego da divisão das fases da vida humana à análise da produção artística, remontando à *História da arte da antiguidade* de Winckelmann (1764), ver a introdução do estudo de Bryan Gilliam sobre a obra tardia de Richard Strauss. GILLIAM, Bryan - *Between Resignation and Hope: The Late Works of Richard Strauss*. In CROW, Thomas; PAINTER, Karen (ed.) - *Late Thoughts: Reflections on Artists and Composers at Work*. ISBN 978-0-89236-813-6. Los Angeles: Getty Publications, 2006. pp. 167-180.

<sup>27</sup> Note-se que o autor se esquivava da utilização da palavra “late”, referindo-se a essas obras como “*last works*”, de maneira excepcional.

<sup>28</sup> “*Each of us can readily supply evidence of how it is that late works crown a lifetime of aesthetic endeavor. Rembrandt and Matisse, Bach and Wagner. But what of artistic lateness not as harmony and resolution but as intransigence, difficulty, and unresolved contradiction?*”

inalcançável, o impossível enquanto finalidade desvinculada das expectativas convencionais, configurando um estilo próprio, distinto, em contraposição à mera depuração pela maturidade de um estilo autoral pré-existente.

Nesse mesmo sentido de entendimento de *lateness* como algo especialmente atípico, Said acrescenta: “Eu gostaria de explorar a experiência de *late style* que envolve uma tensão desarmônica, inquieta, e acima de tudo, um tipo deliberado de produtividade improdutiva que vai *contra*...”<sup>29</sup>, aproximando-se, assim, à visão menos abrangente de *Spätstil* inaugurada por Adorno (2003, 17): “Na História da Arte, as obras tardias são as catástrofes.”<sup>30</sup>...

Retomando a ideia de *lateness* como uma “maneira de lembrar o tempo” (da forma abordada por Wood), Stathis Gourgouris aponta que “todo criticismo é postulado e realizado sobre o pressuposto de que deve haver um futuro” e define estilo tardio como:

“(...) precisamente a forma que desafia as enfermidades do presente, tanto quanto os paliativos do passado, a fim de buscar esse futuro, situá-lo e exercê-lo mesmo que em palavras ou imagens, gestos ou representações, que momentaneamente pareçam confusas, extemporâneas, ou impossíveis.”<sup>31</sup> (GOURGOURIS cit. por WOOD: 2005, xv)

O compositor Alexander Goehr<sup>32</sup> apresenta uma interessante perspectiva que se emparelha com a percepção de Said, em artigo publicado poucos anos antes da preparação do livro deste último sobre *late style*. Em seu artigo para o *Musical Times*, o autor discorre sobre “as idades do homem enquanto compositor”, a partir da intrigante pergunta-título “*What's left to be done?*”, e reflete:

“(...) no final, alguns artistas são empurrados contra o rochedo, para um inevitável fracasso no cumprimento de missões auto-impostas que, em sua natureza, transcendem a própria possibilidade de sucesso em sua realização.”<sup>33</sup> (GOEHR, A.: 1999, 27)

Ao contrário dos demais autores, porém, Alexandre Goehr não se esforça para caracterizar um tipo padrão (ou mais interessante) de estilo tardio, indagando até mesmo se “de fato há preocupações comuns observáveis que possam ajudar a caracterizar '*lateness*' (grifo nosso).”<sup>34</sup> (*ibidem*)

---

<sup>29</sup> “I'd like to explore the experience of late style that involves a nonharmonious, nonserene tension, and above all, a sort of deliberately unproductive productiveness going against...”

<sup>30</sup> “In der Geschichte von Kunst sind Spätwerke die Katastrophen.”

<sup>31</sup> “Late style, is precisely the form that defies the infirmities of the present, as well as the palliatives of the past, in order to seek out this future, to posit it and perform it even if in words and images, gestures and representations, that now seem puzzling, untimely, or impossible.”

<sup>32</sup> Pai da já citada filósofa Lydia Goehr.

<sup>33</sup> “(...) at the end, some artists are driven on to the rocks, to inevitable failure in the carrying out of self-imposed tasks that of their nature transcend the very possibility of successful realization.”

<sup>34</sup> “I should consider whether in fact there are observable common preoccupations which might help to characterize *lateness*.”



Da mesma forma, Lydia Goehr (2007, 68) traz à tona o paradoxo intrínseco a toda tentativa de contenção das acepções de “estilo tardio”:

“(…) posto que estilos resistem a conceitualização, logo estilos tardios fazem o mesmo ainda mais extremamente – porque transgredir quaisquer definições ou preconcepções de estilo é exatamente o que o estilo tardio (pelo menos o clássico) se destina a realizar.”<sup>35</sup>

### 1.3. *Spätstile. Late Styles. Estilos tardios.*

Se a tentativa de estipular um conceito vigente para estilo tardio resulta num sem-fim de concepções e proposições por vezes divergentes, ocorre-nos seguir na direção daqueles que assumem a existência de não um, mas diversos estilos tardios. Dessa forma, o ponto de vista aplicado ao tratamento da obra tardia de um autor pode diferenciar-se amplamente daquele com o qual abordamos uma outra obra, um outro artista.

Enquanto que Adorno (2003, 16), em relação à obra tardia de Beethoven, atenta para constantes<sup>36</sup>, o viés mais comumente aplicado à produção tardia de Schumann a vislumbra a partir da premissa da variedade de procedimentos, como defendido, por exemplo, por John Daverio (1997b, *passim*) e Scott Burnham (2011, *passim*).

Sendo assim, à obra tardia de Schumann não se poderia atribuir a alcunha de “estilo tardio”, se partíssemos do conceito rigoroso do termo apresentado por Said como “fenômeno de repetição”, “sinal reprisável, preservável”. Contudo, indo de encontro ao próprio Said, reconheceremos na fase tardia de Schumann a importância que adquire a debilitação do estado físico e psicológico para a “aquisição de um novo idioma” musical.

Para Wiesenfeldt, a obra de arte tardia surge de uma necessidade individual de “*Perspektivierung*”<sup>37</sup> da própria produção do artista, sendo que tal necessidade pode ser incitada por fatores internos como o adoecimento ou o envelhecimento, ou externos, tais como guerras e catástrofes (WIESENFELDT: 2010, 3). Em Schumann, como veremos posteriormente, é explícito o interesse, no fim da vida, pelo abarcamento e recapitulação da própria produção musical e literária das décadas anteriores.

A individualidade inerente à própria natureza de uma “tomada de perspectiva”, acentuada pelo objeto da mesma – a própria produção artística pessoal como um todo – é o que nos inspira a uma abordagem livre de estilo tardio, considerando todas as

---

<sup>35</sup> “(...) if styles resist conceptualization, then late styles do the same even more extremely— because to transgress any set or given concept of style is exactly what (at least classical) late style is meant to achieve.”

<sup>36</sup> Adorno aponta no Beethoven tardio recorrências como o uso de elementos figurativos convencionais ressignificados, o contraste aplicado ao extremo, as cesuras, a descontinuação do discurso etc.

<sup>37</sup> Trad. livre: ato de se observar em perspectiva.

formas de entendimento deste que pudemos observar e combinando-as a fim de obtermos uma visão particular, coerente com as condições peculiares em que se deu a composição da obra que analisaremos.

Tal posicionamento também é sugerido por Straus (2008, 7) que aponta que, ao passo que os compositores têm experiências diversificadas, bem como diversamente reagem a estas experiências, os “(...) críticos identificaram uma variedade de características daquilo que eles chamam de *late style*”, de modo que, “é possível que desejemos falar em estilos tardios (no plural), com variações dependendo do compositor e da obra e, em grande parte, do temperamento e interesses do crítico.”<sup>38</sup>

Straus observa ainda a recorrência de contradições entre as características colecionadas por ele a partir dos escritos de diversos autores sobre estilo tardio, as quais ele exemplifica, propondo por fim uma maneira de facear o tema:

“(...) música escrita num estilo tardio é difícil e simples, inexpressiva e intimamente comunicativa, à frente do tempo e de caráter retrospectivo, difusa e comprimida. Dadas estas circunstâncias, pode ser útil entender estilo tardio como descritivo de um grupo de obras que compartilham pelo menos algumas dessas características, mas não necessariamente todas<sup>39</sup>. (*ibidem*)

Desta forma, como proposto por Burnham (2011, 411), estilos tardios serão abordados no presente trabalho “como uma ampla pluralidade em vez de uma singularidade acentuada.”<sup>40</sup> Como veremos em Schumann, tal pluralidade pode se manifestar plenamente, repleta de ambiguidades e paradoxos, mesmo no gênero das miniaturas pianísticas.

---

<sup>38</sup> “We might wish to speak of late styles (in the plural), with variation depending on the composer and the work and, to a significant degree, on the temperament and interests of the critic.” A argumentação de Straus sobre uma visão plural do termo estilo(s) tardio(s), e mesmo a tendência recente desse uso de maneira generalizada, têm origem na postura de Daverio, explicitada em sua colossal obra *Schumann: herald of a “new poetic age”*, cujo subcapítulo dedicado à fase tardia do compositor leva o título “*The Late Styles*” e onde o autor fomenta o reconhecimento de múltiplos estilos tardios, mesmo num só autor.

<sup>39</sup> “(...) music written in a late style is difficult and simple, expressionless and intimately communicative, ahead of its time and retrospective in character, diffuse and compressed. Given this circumstance, it might be useful to understand late style as descriptive of a group of works that share at least some of these characteristics, but not necessarily all of them.”

<sup>40</sup> “And with late styles I mean as well to encourage thought about artistic lateness as a broad plurality rather than a marked singularity.”

## 2. Schumann em interação com o mundo e seu tempo: subsídios biográficos para a compreensão da fase tardia

“A discussão sobre o Schumann tardio é uma discussão sobre todo o Schumann (...)”<sup>1</sup>  
Peter Gülke

Quase cinquenta anos após o jovem Mozart, contando então seis anos, empreender sua primeira viagem de concertos – audicionando para personalidades como Maria Teresa da Áustria e, para o poucos anos mais velho, Johann Wolfgang Goethe – a história da música ocidental seria marcada pelo surgimento da mais rica safra de compositores-prodígio que ela eternizaria. Entre fevereiro de 1809 e outubro de 1811 nasceram três compositores modelares do gênio romântico, que viria a se tornar um paradigma até os dias de hoje: Felix Mendelssohn Bartholdy dispunha, já aos quinze anos, de um catálogo com óperas, sinfonias, concertos, música de câmara e canções; os primeiros concertos públicos de Frédéric Chopin, bem como suas primeiras composições, datam de 1817; Franz Liszt, como Mendelssohn, contava nove anos quando de seu *début*.

Essa safra de compositores românticos centro-europeus se completa por dois outros nomes: Richard Wagner, um pouco mais jovem que os demais, e Robert Schumann, nascido no cerne desta geração, em 8 de junho de 1810.

O jovem Schumann, filho de um livreiro, não desfrutou da excepcional educação musical da qual Mendelssohn dispôs e à qual se deve, em alguma escala, seu desenvolvimento precoce. Além disso, por ter vivido até os dezoito anos em sua cidade natal, a pequena Zwickau, não usufruiu do contato direto e permanente com a efervescente cena musical dos grandes centros culturais nos quais viviam seus contemporâneos. Essas circunstâncias ajudam-nos a compreender o fato de Robert Schumann ter-se decidido pela carreira musical muito mais tarde que seus contemporâneos, quando já havia completado vinte anos.<sup>2</sup>

O abandono dos estudos de direito em Heidelberg em favor da dedicação integral à música foi comunicado à sua mãe por carta, a 30 de julho de 1830, na qual Schumann se justifica longamente, atentando sobretudo para que a decisão lhe pareça madura e acertada. Para tal ele expressa, por exemplo, o desejo (e assim a por ele aferida viabilidade!) de, “dentro de seis anos competir com quaisquer pianistas”<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> “Die Diskussion um den späten Schumann ist eine Diskussion um den ganzen Schumann (...)”. GÜLKE, Peter - Robert Schumann: Glück und Elend der Romantik. Wien: Paul Zsolnay Verlag, 2010. | ISBN 978-3-552-05492-9. p. 197.

<sup>2</sup> Cf. SYNOFZIK, Thomas - “...den ich nicht hätte herausgeben sollen...” - Robert Schumanns kompositorische Anfänge. In BODSCH, Ingrid; NAUHAUS, Gerd (ed.) - Zwischen Poesie und Musik: Robert Schumann - früh und spät. [S.l.]: Stroemfeld, 2006. p. 51

<sup>3</sup> “(...) zu der Gewißheit bin ich auch gekommen, daß ich bei Fleiß und Geduld und unter gutem Lehrer innen sechs Jahren mit jedem Klavierspieler wetteifern will [grifo nosso], da das ganze Klavierspiel reine Mechanik und Fertigkeit ist (...) Wieck in L.[eipzig], dem ich mich gern ganz anvertraue, der mich kennt und meine Kräfte zu beurtheilen weiß, müßte

A esse momento seguiu-se uma vida inteira em busca da afirmação enquanto músico profissional e da garantia de um lugar de destaque entre os artistas de seu tempo, na qual o esforço empreendido por Schumann aponta para uma tão intensa e permanente insegurança e fragilidade da auto-estima que nos parece ser, esse aspecto de sua psiquê, mais importante para a compreensão de sua obra do que a extensamente propagandeada insanidade mental.

Já nos primeiros anos em Leipzig, Schumann registraria em seu diário uma reunião das mais importantes personalidades “da arte e da intelectualidade da Saxônia” em casa de seu professor e futuro sogro Friedrich Wieck: “Eu estive calado e rígido.” Numa anotação típica de Schumann ele segue o texto indagando-se a si mesmo, demonstrando consciência da dificuldade que sua personalidade introvertida implicar-lhe-ia e uma dose altíssima de autocrítica: “Que vai ser de ti? Tu és muito pouco para ser procurado e muito orgulhoso para procurar. Naturalmente, numa sociedade em que eu não possa ser o primeiro, prefiro não ser nada, a ser o segundo ou terceiro.”<sup>4</sup> (Tb. I, 416). Anos após esta afirmação, uma carta nos dá conta de que a insatisfação pessoal do artista consigo mesmo nesse sentido perdurara, entretanto de uma maneira arrefecida, que se manifesta bem menos pretensiosa do que nos primeiros anos pós Heidelberg. Em carta a Clara Schumann a 24 de janeiro de 1839 ele solicita que esta não mais se refira a ele como “Jean Paul Segundo ou Beethoven Segundo (...) eu quero ser dez vezes menos do que os outros, mas ao menos para mim alguma coisa.”<sup>5</sup> (Jb., 299).

Como observamos anteriormente, inicialmente Schumann planejava percorrer caminho semelhante àquele dos seus contemporâneos, neutralizando a desvantagem da formação musical tardia através da dedicação a um treinamento “técnico-mecânico” e à rápida aquisição da “experiência” necessária para tornar-se um pianista. Note-se aqui o tom otimista e pragmático do discurso de Schumann nesse período. Essa postura representa bastante do que, ao longo de toda a vida do compositor, seria uma das suas maneiras habituais de se posicionar em relação às escolhas que se lhe apresentavam: imbuído de um otimismo em grande medida utópico, acompanhado todavia por metas bastante específicas e pelo estabelecimento de um plano para atingí-las. Nesse caso, o jovem universitário ao mesmo tempo reduz a importância de uma sólida formação musical à mera “mecânica e experiência” e define pragmaticamente uma trajetória para

---

*mich dann weiter bilden; später müßt' ich ein Jahr nach Wien, und, wär' es mir irgend möglich, zu Moscheles gehen.*” Cit. por WASIELEWSKI: 1880, p. 59.

<sup>4</sup> “Am 7ten Oktober. Gestern war Cercle by Wieck. Schsens Kunst- u. Gelehrtenblüthe war da. (...) Ich war stumpf u. steif. (...) Was soll aus dir werden? Du bist zu wenig, um gesucht zu werden u. zu stolz, um zu suchen. Freilich in einer Gesellschaft, wo ich nicht der Erste seyn kann, bin ich lieber nichts, als der Zweite oder Dritte.”

<sup>5</sup> “Dann noch eine Bitte (...), nenne mich bei Leibe nicht mehr Jean Paul den Zweiten oder Beethoven den Zweiten (...); ich will zehnmal weniger sein als Andere, aber nur für mich etwas.” Peter Gülke é quem sugere a comparação de ambas as afirmações de Schumann - a citação anterior, de seu diário, e esta última, em carta no ano de 1839. O autor oferece, contudo, informações parciais e imprecisas, que buscamos completar junto às fontes primárias. O ano exato da primeira citação, porém, não nos foi possível determinar. Para Gülke, trata-se do ano de 1832. Geck, ao citar o mesmo trecho do diário de Schumann, confere a data de 7 de outubro de 1833. Cf. GÜLKE: 2010, 33 e GECK: 2010, 50.

superar esta dificuldade: mudar-se para Leipzig, aprimorar-se sob orientação de Wieck e, posteriormente, passar uma temporada em Viena a fim de estudar com Moscheles.

Contudo, como é de conhecimento geral, Schumann foi precocemente tolhido de quaisquer possibilidades de atuação pianística profissional devido a uma inflamação crônica nas mãos causada pelos exercícios que ele praticava numa busca apressada pelo aperfeiçoamento de sua técnica<sup>6</sup>. É consenso que, no máximo no ano de 1833 – três anos portanto após a decisão pela carreira musical – Schumann voltar-se-ia consciente e integralmente à composição.<sup>7</sup>

Ao passo que alguns episódios insuflavam em Schumann uma espécie de otimismo inconsequente – tome-se como exemplo a adoção do sistema de fortalecimento dos dedos que o incapacitou – noutros ele reagia a partir de um pólo comportamental completamente oposto a este, caracterizado pela auto-depreciação típica de suas crises de depressão e das situações em que ele se impunha mais gravemente uma postura de auto-cobrança que o conduzia a um estado aparentemente inerte. Juntos, estes “estados de espírito” complementares determinam o *background* a partir do qual se deve entender a produção schumanniana.

Manifestações de seu “estado depreciativo” fizeram-se notar já no início de sua atividade composicional. Em seu diário, a 19 de junho de 1831, Schumann registra a reprovação de seu mestre Friedrich Wieck à música de sua autoria que este o havia submetido. Após citar as palavras do professor, o jovem externa sua própria opinião de maneira severa: “Caro Robert, eu te peço – produza alguma coisa completa. Diante de seus olhos eu dilacero isso [os manuscritos], disse Wieck. Uma tendência terrível ao incompleto... existe, sim, em mim...”<sup>8</sup> (Cit. por SYNOFZIK: 2006, 78).

A auto-depreciação praticada por Schumann vai sendo percebida ao longo da vida do compositor não enquanto simples produto de uma insatisfação pessoal (interna) com a realidade momentânea de seu processo criativo, do descontentamento com a quantidade, o tipo, ou a qualidade de sua produção; mais do que isso, a nociva postura de auto-cobrança originava-se usualmente em pressões externas, o que conduzia a um prejuízo da própria produção do compositor, como observa Forchert, ao apontar essa

---

<sup>6</sup> A doença que acometeu Schumann nesse período é descrita com nomes e sintomas diversos em toda a literatura, desde àquela época até a pesquisa mais atual. A expressão que adotamos para designar a doença - inflamação crônica - é aquela mais recorrente (“*Sehnenscheidenentzündung*” ou, em português, tenossinovite).

<sup>7</sup> Na “Cronologia” que abre o “The Cambridge Companion to Schumann” lê-se, já em referência ao ano de 1832: “Paralisia de sua mão direita persiste; desiste da ideia de uma carreira como performer e começa a compor seriamente”. Cf. PERREY, Beate (ed.) - *The Cambridge companion to Schumann*. New York: Cambridge University Press, 2007. p. xiii. Martin Geck menciona que as aulas com Wieck avançaram no ano de 1833 e cita as constantes tentativas de cura que incluíram um “tratamento contraprodutivo com eletricidade” após o qual Schumann anunciaria sua inclinação à fundação de um “jornal musical”, o que, para Geck, demonstra que Schumann já teria “nesse momento desistido completamente de uma carreira de virtuoso” (2010, p. 49).

<sup>8</sup> “*Lieber Robert, ich bitte dich - bring endlich etwas raus und fertig. Vor ihren Augen zerreiβ ich's, sagte Wieck. Ein schrecklicher Hang zum Halben... liegt doch in mir...*” Synofzik esclarece que Schumann havia apresentado duas “semi obras”, cuja composição iniciou em Heidelberg. Estas seriam finalizadas um ano após a chegada a Leipzig. Trata-se aqui dos op. 1 e 2.

idiossincrasia como fundamento da irregularidade da obra de Robert Schumann, a qual:

“(…) dependia, mais do que a de qualquer outro mestre, de influências externas: da mesma forma que se podia, através de incentivos, sugestões ou expectativas motivar [o compositor], também era possível desencadear crises através de fracassos, complicações ou receios, nas quais sua inspiração vacilava (…).”<sup>9</sup> (FORCHERT: 1993, 18)

Não apenas reações à sua obra desencadearam oscilações na produção e na produtividade de Schumann, como também quaisquer acontecimentos da esfera privada. Considerando-se o momento em que se dá o registro por Schumann, em seu diário, da avaliação de sua obra inacabada por Wieck, faz-se importante ponderar a possibilidade de não ter sido apenas coincidência o fato de esse registro excepcionalmente realista – e a própria iniciativa de submeter a obra à avaliação do mestre – ter ocorrido poucos dias após o compositor completar vinte e um anos e, assim, atingir oficialmente a maioridade.

Nove anos mais tarde dar-se-ia o casamento com a filha de Wieck, Clara. Como o atingir da maioridade, a oficialização do casamento também desencadeou em Schumann um certo tipo de pressão no sentido da obtenção da autonomia – sobretudo financeira – condizente com um homem em sua posição. Na ocasião, animado pela atmosfera positiva propiciada pela vitória na justiça contra o pai de Clara (pelo direito de casar-se) e pela própria consumação do matrimônio, Schumann reage à pressão da situação de maneira otimista e pragmática, como há anos atrás ao abandonar a universidade, traçando novamente um plano para atingir seus objetivos, quais sejam, amear fama e cumprir com os deveres matrimoniais de provimento do lar.<sup>10</sup>

A exemplo de seus contemporâneos, Schumann vinha-se dedicando quase integralmente à música para piano – o instrumento romântico *par excellence*. Entretanto, ao contrário dos demais, ele não podia contar com os benefícios do prodígio pianístico para promover no palco, pessoalmente, sua própria obra (GECK: 2010, 138).<sup>11</sup> Tendo entrado nessa nova fase da vida, o compositor logo identifica a necessidade de expandir seus horizontes composicionais para gêneros mais amplos.

---

<sup>9</sup> “(...) charakteristischen Eigenart von Schumanns Schaffen, das mehr als das jedes anderen Meisters von äußeren Einflüssen abhängig war: Ebenso, wie es durch Ermutigungen, Anregungen oder Hoffnungen beflügelt werden konnte, so konnten Mißerfolge, Störungen oder Befürchtungen Krisen auslösen, in denen seine Inspiration stockte (...)”.

Ao abordar essa mesma característica de Schumann, Martin Geck destaca o caso da *Sinfonia em sol menor*, “Zwickauer Sinfonie”, obra da juventude do compositor deixada incompleta, que seria fruto do entusiasmo causado pela reação positiva de Gottlob Wiedebein, diretor musical em Braunschweiger, a canções e um quarteto para piano submetidos à sua opinião. O autor ainda ressalta a insistente execução pública em concerto do primeiro movimento da sinfonia (ou seja, sua apresentação pública ainda que incompleta) entre os anos de 1832 e 1833. (2010, p.80).

<sup>10</sup> Ao identificarmos os objetivos de Schumann, aos 30 anos, como metas plurais (prestígio profissional e estabilidade financeira) e não enquanto unidade, fazemo-lo propositadamente, sem contudo sugerir que o compositor os entendesse dessa maneira. Tal discernimento far-se-á fundamental ao estabelecimento de hipóteses que permitam compreender mais amplamente as decisões que levaram Schumann, por exemplo, à direção musical na cidade de Düsseldorf, e as condições em que teve origem sua obra tardia.

<sup>11</sup> Observe-se que essa “vantagem” acabou reduzindo a abrangência das obras de compositores como Chopin e Liszt, que se especializaram no repertório pianístico, produzindo uma obra pouco variada no que tange a gênero. Semelhante restrição também se verifica no caso de Wagner em relação ao foco em ópera. Cf. GÜLKE: 2010, 17.

Mais uma vez observamos a dimensão das interferências externas no curso criativo do compositor, posto que:

“Mesmo a passagem da composição de música para piano e de canções para as obras sinfônicas do ano de 1841 não pode ser vista unicamente como resultado do desenvolvimento artístico imanente a Schumann. Pois certamente não foi por acaso que ele tomou a decisão de dedicar-se ao gênero público da sinfonia exatamente um mês depois de contrair matrimônio.”<sup>12</sup> (FORCHERT: 1993, 19).

Para além de sugerir que a transição na produção schumanniana derivaria mais de questões de cunho prático do que da depuração artística do compositor, Arno Forchert assinala o início da manifestação de algo que, em diferentes interpretações e níveis de argumentação, é ponto pacífico em toda a discussão sobre a vida e obra de Schumann (mas que é superficialmente analisado na discussão da obra tardia!): a influência exercida por Clara Wieck nas decisões do compositor, direta ou indiretamente, sobretudo naquelas concernentes a assuntos profissionais e projetos artísticos, não se resumindo à já bastante explorada atuação da pianista como conselheira e avalista da obra do marido. De acordo com Forchert, a abordagem mais “realista” da profissão nesse momento tem relação direta com a “visão de mundo prático-factual” de Clara, a qual tinha em alta conta “o asseguramento de uma base financeira satisfatória”<sup>13</sup> (*op. cit.*, 20) para a família. Geck (2010, 167) menciona que já “aos dezessete anos Clara esclareceu inequivocamente ao seu admirador Robert” as suas expectativas:

“Eu não quero cavalos, nem diamantes, eu me satisfaço sim sob seus cuidados, contudo eu quero ter uma vida sem preocupações e eu entendo que eu seria infeliz se não pudesse continuar a atuar na Arte, e [isso] por preocupações alimentícias? Isso não dá. Eu preciso de muito e considero que uma vida decente engloba muita coisa.”<sup>14</sup> (SCHUMANN, C. Cit. Por GECK: *ibidem*)

As obrigações impostas pelo casamento somadas à excitação vivida por Schumann neste momento de sua vida desencadearam no compositor uma certa racionalização do processo criativo, o que parece ter conduzido à produção das obras que maior reconhecimento obtiveram (e até hoje obtém...) dentre todo o corpus composicional schumanniano.

A fragilidade daquele que, por um lado, deixa-se influenciar profundamente por quaisquer impulsos externos e expressa constantemente medos e inseguranças, é aqui

---

<sup>12</sup> “Schon der Übergang von der Klavier- und Liedkomposition zu den sinfonischen Werken des Jahres 1841 läßt sich nicht allein aus Schumanns immanenter künstlerischer Entwicklung ableiten. Denn es geschieht gewiß nicht zufällig, wenn er den Entschluß, sich der öffentlichen Gattung der Sinfonie zuzuwenden, gerade einen Monat nach der Eheschließung faßt.”

<sup>13</sup> “Wenn Schumann unmittelbar nach seiner Eheschließung zu dieser ‘realistischen’ Betrachtung des Musikerberufs gelangte, so dürfte das kaum ohne den Einfluß Claras erfolgt sein, für deren praktisch-sachliche Lebenseinstellung die Sicherung einer ausreichenden finanziellen Basis von Anfang an eine wichtige Rolle spielte.”

Tais questões de ordem estritamente prática adquiririam, com o passar dos anos, um efeito psicológico amplificado para os Schumann.

<sup>14</sup> “Ich will nicht Pferde, nicht Diamanten, ich bin ja glücklich in Deinem Besitz, doch ich will ein sorgenfreies Leben führen und ich sehe ein daß ich unglücklich sein würde wenn ich nicht immerfort in der Kunst wirken könnte, und bei Nahrungssorgen? Das geht nicht. Ich brauche viel und sehe ein daß zu einem anständigen Leben viel gehört.”

subjugada pela coragem de um homem que luta por anos na justiça pelo direito de se casar com a mulher amada e sai vencedor. No Prólogo à sua biografia de Schumann, Martin Geck contrapõe o artista caracterizado pela doença, pela inabilidade psicossocial e pelo medo, àquele que encara com “coragem surpreendente” as batalhas impostas pelo mundo (GECK: 2010, 8-9). Para tal, o autor identifica o momento do casamento como a primeira de tais batalhas, ao que gostaríamos de acrescentar, regredindo ainda mais, a decisão de Schumann pela carreira musical e o empenho e persistência que esta iniciativa tardia demandara.

A mãe do compositor, que, em resposta à resolução do filho de abandonar os estudos de direito em favor da música, assumira contra o filho um tom trágico de preocupação e desaprovação, estava morta havia quatro anos quando do casamento do compositor. O fato de Schumann não ter comparecido ao velório pode ser entendido como um “gesto do distanciamento” ou um “ato definitivo de emancipação”.<sup>15</sup> (*op. cit.*, 25). Casando-se, Schumann garantia pra si não apenas aquela que já há anos servia de musa ao artista, mas também descortinava um futuro mais estável e sadio através da possível cura para suas mazelas: anos antes, um médico o havia aconselhado a “buscar uma mulher”, quando o compositor se queixara de “não saber o que fazer com o medo”.<sup>16</sup> (SCHUMANN, R. Cit. por GECK: 2010, 116). Em fevereiro do mesmo ano do casamento (1840) Schumann havia recebido o diploma honorário de Doutor em Filosofia pela Universidade de Jena por sua atuação como compositor e crítico musical. Desde 1835 o artista responsabilizava-se sozinho pela edição do *Neue Zeitschrift für Musik*.

Dessa forma, à época do casamento Schumann desfrutava daquilo que ao longo dos dez anos pós Heidelberg (1830) vinha buscando: o reconhecimento e a estabilidade (sobretudo enquanto crítico musical<sup>17</sup>). Somando-se a isso a sensação de autonomia e as expectativas vinculadas à união com Clara, este era o ambiente propício para alçar voos mais altos em direção à expansão do seu público que, ainda, restringia-se a um pequeno círculo de amigos. Não por acaso, os primeiros anos após o casamento viriam a ser percebidos pela posteridade como os mais profícuos e estáveis na vida de Schumann, sendo registrados, por exemplo na respeitada biografia de Walter Dahms, num capítulo sob o título de “*Meisterschaft, 1840 bis 1844*”<sup>18</sup>.

“Nos anos 1841/42 ele se dedica, com planejada consciência, aos gêneros da música orquestral e da música de câmara (após estudos básicos prévios dos clássicos), escreve duas sinfonias, uma fantasia para piano e orquestra

---

<sup>15</sup> “*Geste der Distanzierung*”; “*Akt der letztendlichen Emanzipation*”.

<sup>16</sup> “(...) damals lief ich denn auch in einer ewigen fürchterlichen Aufregung zu einem Arzt - sagte ihm Alles, daß mir die Sinne oft vergingen, daß ich nicht wüßte wohin vor Angst [grifo nosso], ja daß ich nicht dafür einstehen könnte, daß ich in so einem Zustand der äußersten Hüllosigkeit Hand an mein Leben lege. (...) Der Arzt tröstete mich liebeich u. Sagte endlich lächelnd 'Medizin hülfe hier nichts; suchen Sie sich eine Frau [grifo nosso], die curirt sie gleich'.”

<sup>17</sup> De acordo com Forchert, “apesar de suas composições terem sido regularmente editadas desde o começo dos anos trinta, por volta do ano de 1840 Schumann era conhecido pelo público musicalmente interessado apenas como editor do *Neue Zeitschrift für Musik*, dificilmente como compositor.” FORCHERT: 1993, 11.

<sup>18</sup> “*Maestria, 1840 até 1844*”. Cf. DAHMS: 1916.



(posteriormente expandindo-a para o famoso Concerto em lá menor), três quartetos de cordas, um quinteto para piano (que conta entre suas mais brilhantes e bem sucedidas obras) e um quarteto para piano e cordas. O que ele não atingira com a arte intimista do [repertório para] piano e canções tornar-se-á possível com as 'grandes formas': o acesso ao grande público."<sup>19</sup> (NAUHAUS: 1999, s.p.)

O “plano” de Schumann, que quando da tentativa de parrear-se aos *virtuosi* falhara, agora frutifica. Já em março de 1841 sua *Sinfonia n.1* seria estreada sob a batuta de Mendelssohn na Gewandhaus de Leipzig.

Antes de inclinar-se especificamente aos gêneros da sinfonia e da música de câmara era preciso, entretanto, além de prosperar no âmbito profissional através da expansão do reconhecimento público, garantir a posição de provedor financeiro do lar, para o que não se poderia aguardar o retorno do sucesso das obras sinfônicas. Esta motivação prática – aliada à grande ação catalisadora da inspiração por sua musa à época do noivado – havia conduzido à safra composicional de 1840, período que viria a ser denominado como “ano da canção”.

Paralelamente ao aumento do alcance da obra de Schumann durante os primeiros anos do casamento, crescia também a família (os Schumann tiveram oito filhos). Além disso, a carreira pianística de Clara se intensificava em níveis exponenciais. Não são poucos os relatos dos próprios Schumann e de seus amigos dos quais se pode aferir uma percepção social na qual Robert figura frequentemente como mero acompanhante de Clara. Nauhaus analisa que “nessa fase de satisfatória produtividade” Schumann deve ter-se “irritado sensivelmente” pela atuação pública “sempre crescente de sua esposa”, posto que ele a acompanhava constantemente em suas turnês.<sup>20</sup> (*ibidem*). Geck lembra que Schumann desejara, enquanto noivo de Clara, que essa abdicasse de sua carreira, “e nesse sentido ele sofreu extremamente durante os anos seguintes ao casamento” por “aparecer como figura marginal nas turnês de sua esposa.”<sup>21</sup> (2010, 165)

O impasse no qual o casal se veria envolto nos anos seguintes é vislumbrado por Schumann que, ao separar-se de Clara durante uma turnê de concertos em 1842 para voltar a Leipzig, registra no *Ehetagebuch*<sup>22</sup>:

“A separação me fez sentir exatamente a nossa difícil e peculiar situação. Devo

---

<sup>19</sup> “In den Jahren 1841/42 eignet er sich mit geradezu planvoller Bewußtheit die Genres der Orchester- und Kammermusik (nach vorangegangenen gründlichen Studien der Klassiker) an, schreibt zwei Sinfonien, eine Fantasie für Klavier und Orchester (später zu dem berühmten a-Moll-Klavierkonzert ausgeweitet), drei Streichquartette, ein Klavierquintett (es zählt zu seinen glänzendsten und erfolgreichsten Werken) und ein Quartett für Klavier und Streicher. Was er mit der intimeren Klavier- und Liedkunst nicht erreicht hat, wird mit den „großen Formen“ eher möglich: der Zugang zum breiten Publikum.”

<sup>20</sup> “In dieser Phase glücklicher Produktivität müssen Schumann die immer dringender werdenden Vorstellungen seiner Frau, man möge auf gemeinsame Konzertreisen gehen, empfindlich irritieren.”

<sup>21</sup> “Zwar hatte er sich in der Verlobungszeit gewünscht, dass Clara ihre Karriere aufgäbe; und dem gemäß hat er in den nachfolgenden Ehejahren stark darunter gelitten, auf den Tourneen seiner Frau als Randfigur zu erscheinen.”

<sup>22</sup> Robert e Clara passaram a redigir a partir do casamento uma espécie de “Diário do casal”. Alternando-se a cada semana, o casal registra situações e comentários que são, muitas vezes, lidos e comentados pelo outro na semana seguinte.

negligenciar o meu talento para servir-te como acompanhante nas viagens? E tu, deves, por causa disso, inutilizar teu talento, pelo fato de eu estar agora preso ao jornal [NZfM] e [à composição] ao piano? Agora, que estás no frescor de tuas forças? Nós encontramos uma saída. Tu arranxaste uma acompanhante, eu voltei pra [cuidar da] criança e para o meu trabalho. Mas o que o *mundo* irá dizer? É o que me atormenta os pensamentos.”<sup>23</sup> (Tb. II, 206)

Nauhaus pondera que Clara teria encontrado uma maneira para, ao mesmo tempo, reduzir o efeito dessa “discrepância” e “legitimar sua própria atuação” enquanto *performer*: incentivar Schumann a apresentar-se publicamente, dirigindo sua própria obra. (NAUHAUS: 1999, s.p.). Obviamente trata-se aqui não apenas da discrepância entre a atividade performática em relação à produção intelectual – composição e crítica musical – mas, antes, revela-se o interesse de Clara quanto à equiparação do reconhecimento público do marido com a sua própria fama. A relação entre um compositor que, à época, ainda era mais reconhecido pela sua produção literária em crítica musical do que pela sua obra<sup>24</sup> e uma pianista celebrada em toda a Europa afastava-se cada vez mais do ideal de felicidade matrimonial.

---

<sup>23</sup> “Die Trennung hat mir unsere sonderbare schwierige Stellung wieder recht fühlbar gemacht. Soll ich denn mein Talent vernachlässigen, um dir als Begleiter auf der Reise zu dienen? Und du, sollst du deshalb dein Talent ungenutzt lassen, weil ich nun einmal an Zeitung und Clavier gefesselt bin? Jetzt wo Du jung u. frisch bei Kräften bist? Wir haben den Ausweg getroffen. Du nahmst dir eine Begleiterin, ich kehrte zum Kind zurück u. zu meiner Arbeit. Aber was wird die Welt sagen? So quäle ich mich mit Gedanken.”

<sup>24</sup> Cf. KAPP: 2007, 224. São inúmeras as constatações da lentidão do processo de reconhecimento público de Schumann enquanto compositor. Eduard Hanslick aponta que, em Viena em meados de 1846 (mesmo após diversas estreias bem recebidas na Alemanha de obras sinfônicas de Schumann!), o compositor era tido apenas como “marido de Clara Wieck” e registra a situação em que, após um concerto de Clara, uma “alta personalidade” perguntara ao seu marido: “O senhor também é musical?”. Cf. HANSLICK: 1870, 390.



**Figura 1** – *Robert und Clara Schumann (geb. Wieck)*. Litografia de Eduard Kaiser. Viena, 1847. Acervo: Gesellschaft der Musikfreunde.

De fato, Schumann logo assume o pódio pela primeira vez em dezembro de 1843, estreando em Leipzig seu oratório *Das Paradies und die Peri*, op. 50. A obra costuma ser citada como um dos maiores sucessos de público e crítica jamais obtidos por Schumann em vida e tal êxito fora percebido já em sua estreia<sup>25</sup>. Reinhard Kapp destaca que, através dela, Schumann amealhou “o respeito também daqueles que até então se vinham inclinando a não levá-lo a sério como compositor” e aponta que “as atuações de Schumann como maestro também ajudaram a tornar seu nome mais conhecido”, ao passo que ele “aparecia em público em seu próprio favor (não mais meramente como o marido da celebrada pianista)”.<sup>26</sup> (KAPP: 2007, 226-227)

<sup>25</sup> A repercussão da obra e o lugar que ela ocupou na recepção pública do século 19 podem ser medidos através da atenção a ela dedicada pelo primeiro biógrafo de Schumann, Wilhelm J. Von Wasielewski, que em sua obra, publicada em 1858, dispensa 12 páginas à análise do oratório. Isso denota também a parcialidade com a qual se registrara a biografia de Schumann ao longo do século 19 e mesmo no início do século 20, posto que se faz observar a influência direta da recepção imediata e do senso-comum no registro biográfico. Advertimos para a importância de tal discernimento no que tange ao entendimento da recepção contemporânea da obra tardia de Schumann, bastante influenciada por esses registros.

<sup>26</sup> “(...) above all *Das Paradies und die Peri* earned Schumann the respect also of those who had been inclined until then not to take him entirely seriously as a composer.”; “Schumann’s own conducting appearances also helped to make his name better known. (...) In this capacity he appeared in public in his own right (no longer merely the husband of the celebrated pianist) (...)”.

No mês seguinte ao *debut* de Schumann frente à orquestra da Gewandhaus o casal parte para a Rússia, onde Clara realiza uma turnê de concertos que se estendeu por cinco meses. Nota-se então que a dissolução do problema basilar da relação do casal não se daria de maneira tão simples. Essa viagem teria “múltiplas vezes propiciado [a Robert] ocasiões de sentir-se como apêndice de uma virtuose idolatrada.”<sup>27</sup> (GÜLKE: 2010, 168). Ademais, Schumann apresentara ao longo da viagem diversos sintomas que se tornariam cada vez mais frequentes nos anos seguintes: fraquezas, tonturas, depressão e distúrbios da visão e da audição são registrados no diário de viagem do casal. O efeito que a viagem provocara em Schumann pode ser presumido numa curta anotação de seu punho no diário: “Jantar com Fischer v. Waldheim (pesquisador) – Adoecimentos quase que impossíveis de suportar e o comportamento de Klara além disso”<sup>28</sup>. (Tb. II, 294).

Logo que voltam a Leipzig, Schumann entrega a direção editorial do *Neue Zeitschrift für Musik* a um de seus colaboradores, encerrando um ciclo de dez anos nos quais se dedicara, simultaneamente, tanto à composição quanto à produção literária<sup>29</sup>. Nesse ínterim, Schumann havia tentado estabelecer-se na posição de professor de piano e composição no recém-fundado Conservatório de Leipzig, tendo sido indicado por Mendelssohn e assumido o cargo em 1843. Também a essa atividade o compositor abdica. Sobre a amistosa relação de Schumann e Mendelssohn é preciso notar alguns traços de competitividade. Geck aponta que, dada a vacância do cargo de direção da Gewandhaus, em setembro de 1844, “parece intrigá-lo o fato de, apesar do sucesso de sua primeira sinfonia e do *Peri*, ele não ser levado em consideração para a sucessão de Mendelssohn na Gewandhaus.”<sup>30</sup> (GECK: 2010, 207). Na análise de Peter Gülke, “Leipzig havia-se esgotado”<sup>31</sup>. (2010, 168). Novamente, buscando restabelecer-se e reafirmar-se como músico, Schumann planeja uma mudança<sup>32</sup>. Em treze de dezembro de 1844 a família Schumann transfere-se completamente para Dresden.

<sup>27</sup> “(...) und die Rußlandreise, die ihm mehrfach Anlaß bot, sich als Anhängsel einer umschwärmten Virtuosin zu fühlen.”

<sup>28</sup> “Zum Diner bei Fischer v. Waldheim (Naturforscher) - Kränkungen, die kaum zu ertragen u. Klara's Benehmen dabei ..”.

<sup>29</sup> O afastamento das atividades junto ao periódico musical vinha permeando os planos de Schumann desde o insucesso vivido por ele, quando da tentativa de transferir a publicação do jornal para Viena, em 1839. Na ocasião, Schumann escreveria em carta ao seu ex-professor de contraponto, Heinrich Dorn: “(...) se eu pudesse abandonar de uma vez completamente o jornal, viver integralmente a música como artista, não ter que cuidar de tantos pormenores que uma redação traz consigo, só então eu me sentiria completamente à vontade comigo e no mundo. Talvez o futuro ainda traga isso (...)”. Cit. por WASIELEWSKI: 1880, p. 198.

<sup>30</sup> “Jedoch scheint es ihn zu wurmen, dass er trotz der Erfolge mit der ersten Sinfonie und der *Peri* nicht ernsthaft für die Nachfolge Mendelssohns am Gewandhaus in Betracht gezogen worden ist.”

<sup>31</sup> “Leipzig hatte als Lebens- und Arbeits mittelpunkt ausgedient (...)”.

<sup>32</sup> Diversos autores ecoam (e interpretam) o discurso originado na biografia de Wasielewski de que a mudança da família para Dresden teria como razão principal o estado de saúde do compositor (cf. WASIELEWSKI: 1880, pp. 199-203). Este teria se agravado durante sua visita à cidade em outubro daquele ano de tal maneira que os médicos teriam sugerido que ele permanecesse na cidade (cf. NAUHAUS: 1999, s.p.), evitando voltar a Leipzig e suas atribulações (cf. GECK: 2010, 207). Peter Gülke, ao abordar o momento da mudança para Dresden, retoma a questão do paradoxo entre a autoimagem de Schumann - “compositor que paralelamente produz literatura” crítica musical - e o senso-comum - “folhetinista de música que paralelamente compõe”. (GÜLKE: 2010, 169). Seguimos essa linha de pensamento ao sugerir que Schumann tenha planejado uma mudança. Acreditamos que, para além da recorrente busca do exílio na música, frequentemente abordada pelo próprio compositor, em alguns dos mais importantes episódios de sua vida ele almejava o exílio de maneira

Os anos seguintes foram marcados inicialmente pela grande crise de saúde que tivera início durante a temporada russa do primeiro semestre de 1844, de modo que, na própria percepção do artista, sua produtividade arrefecera nos anos de 1845/46 devido ao “estado de espírito melancólico”. (GECK: 2010, 212). Todavia, cabe observar que, apesar do reduzido alcance das obras finalizadas à época, o período de adaptação em Dresden definiu-se por uma profunda mudança no processo criativo de Schumann, instigada por um novo despertar do interesse pelo contraponto, através do dedicado estudo de Cherubini e, sobretudo, da obra de Bach. Em 1832 Schumann já havia mencionado que em Bach “não há nada incompleto, doentio [grifo nosso], tudo é escrito como se para a eternidade”<sup>33</sup> (Jb., 187).

Partindo do renovado interesse pelo contraponto, em 1845 “uma maneira completamente diferente de compor começou a se desenvolver”, quando o compositor passou “a criar e trabalhar tudo na cabeça”<sup>34</sup> (SCHUMANN, R. Tb. II, 402), não dependendo mais do piano como meio catalisador de sua criatividade, tampouco como instrumento para o desenvolvimento do processo composicional.

A recepção do repertório originado a partir de 1845 fez com que o período fosse usualmente identificado como uma transição. A importante mudança na maneira de compor, entretanto, não é completamente entendida pela crítica da época que considera os primeiros anos em Dresden ora como momento de transição para uma fase tardia que, com algumas exceções, não apresenta grande interesse, ora como período de arrefecimento composicional que precede um novo – e último – afloramento da criatividade e do domínio técnico que culminaria no ano de 1849, declinando logo em seguida (seis anos, portanto, antes do lançamento das últimas obras inéditas publicadas em vida por Schumann!)<sup>35</sup>. As diferentes linhas de interpretação crítica da segunda metade do século 19 – e muito da crítica do século 20 – têm em comum a visão de que Schumann teria começado como gênio e terminado como talento<sup>36</sup>.

Eduard Hanslick, um dos críticos mais influentes do século dezenove e admirador de Schumann, emite a seguinte opinião, ao comentar um concerto em Viena no ano de 1856:

“Ao mesmo período de máxima maturidade e força pertencem o Concerto para piano em lá menor (op. 54), as duas primeiras Sinfonias e muitas outras [obras], até aproximadamente a septuagésima ou octogésima obra. (...) No Trio em fá

---

literal, afastando-se do local onde estava estabelecido, sendo o sanatório de Endenich o último deles.

<sup>33</sup> “(...) *bei ihm gibt's nichts Halbes, Krankes, ist Alles wie für ewige Zeiten geschrieben.*”

<sup>34</sup> “*Erst vom Jr. 1845 an, von wo ich anfang alles im Kopf zu erfinden und auszuarbeiten, hat sich eine ganz andere Art zu componiren zu entwickeln begonen.*”

<sup>35</sup> As últimas obras inéditas de cuja publicação Schumann participou, em Endenich, são os op. 133 (*Gesänge der Frühe*), op. 134 (*Konzert-Allegro mit Introdution d-moll für Klavier und Orchester*) e op. 135 (*Gedichte der Königin Maria Stuart* - ciclo de canções), impressas em 1855.

<sup>36</sup> Essa visão e o emprego dos termos “gênio” e “talento” remontam ao compositor Felix Draeseke (1835-1913), que estabeleceu essa tese em relação ao (por ele constatado) declínio qualitativo na obra de Schumann e a propagou largamente.

maior, apresentado no domingo, prevalece uma inventividade tão rica, um florescer tão vivaz, que fica difícil para que acreditemos no número de opus 80, posicionando-o, dessa forma, diretamente na fronteira para além da qual a fantasia de Schumann começa a ressequir-se em abstrações ensimesmadas (...).”<sup>37</sup> (HANSLICK: 1870, 99)

Entretanto, na opinião do primeiro biógrafo de Schumann, Wasielewski, a produção de Dresden não apresentava quaisquer sinais da doença psíquica que levaria Schumann a um “final trágico”. Ele aponta que:

“Como consequência comprovável de seu sofrimento [dada a fragilidade da saúde no inverno de 1844/45], por outro lado, deve-se assumir: inicialmente a interrupção temporária da criação, e, em seguida, um aumento impressionante na atividade produtiva, começando em 1847, que no ano de 1849, no qual Schumann escreveu perto de 30 obras de grandes e pequenas amplitudes, culminou em seu ponto alto.”<sup>38</sup> (WASIELEWSKI: 1880, 203)

Como veremos posteriormente, tanto o ano de 1845 quanto 1849 são apontados, em diferentes linhas investigativas, como possíveis pontos referenciais para o início de uma fase tardia em Schumann.

Sobre o período de Dresden, entendemos que seja bastante importante observá-lo não apenas do ponto de vista das rupturas, mas sobretudo pelos aspectos da produção schumanniana que denotam continuidade, como por exemplo o fato de Schumann ter trabalhado especificamente, neste período, em alguns elementos de sua formação nos quais ele sentia alguma defasagem em relação às suas ambições composicionais. Sempre ávido pelo domínio completo de seu *metier*, aquele que, entre 1840 e 1843, se dedicara de maneira bastante metódica à composição em diferentes gêneros – canção, sinfonia e música de câmara – define como metas no início do período de Dresden a lapidação dos pontos vulneráveis de sua técnica composicional, através da aquisição de maior domínio do contraponto e da independência em relação ao piano. Além disso, Schumann passaria a suprir as lacunas de seu repertório no que tange à composição em diferentes gêneros, não apenas provando sua habilidade em domínios já consolidados na prática musical de seu tempo, mas também expandindo a concepção desses gêneros e propondo novas soluções formais para a viabilização de sua máxima expressividade autoral.

Entre as obras do período contam-se fugas para piano e para órgão, os *Estudos para o Pedalflügel* op. 65 – instrumento que era utilizado mormente para o estudo caseiro de obras para órgão e não para a performance pública, pelo que se deve notar a iniciativa inovadora de Schumann – ciclos para piano solo e a quatro mãos, obra

---

<sup>37</sup> “In dieselbe Periode höchster Reife und Kraft gehört das Clavier-Concert in A-moll (op. 54), die beiden ersten Symphonien und vieles andere, bis etwa zum siebenzigsten oder achtzigsten Werk. In dem Sonntags vorgeführten F-dur-Trio herrscht eine so reiche Erfindung, ein so lebendiges Knospen und Blühen, daß es uns schwer wird, ihm die Opuszahl 80 zu glauben und es somit hart an die Grenze zu setzen, über welche hinaus Schumann's Phantasie zu grüblerischer Abstraction zu verdorren begann (...).”

<sup>38</sup> “Als nachweisbare Folge seines Leidens dagegen dürften anzunehmen sein: zunächst zeitweilige Unterbrechungen des Schaffens, und dann eine auffallend große, mit 1847 beginnende Steigerung der productiven Thätigkeit, die im Jahre 1849, in welchem Schumann nahe an 30 Werke größeren und kleineren Umfanges schrieb, ihren Höhepunkt erreichte.”

didática (*Álbum para a juventude* op. 68), música de câmara (trios op. 63 e op. 80), canções (incluindo duetos e quartetos), a *Sinfonia em dó maior* op. 61, o *Concerto para piano em lá menor* op. 54, uma *Peça concertante para quatro trompas e orquestra* op. 86 – obra marcante para a extensão da técnica e do emprego do novo instrumento de pistões – *Introdução e Alegro para piano e orquestra* op. 92, o *Requiem für Mignon* op. 98, extensa obra para coro misto, coro duplo e vozes iguais (*Romances e Baladas* op. 67, op. 75, op. 145 e op. 146) etc. Acima de tudo é marcante nos anos finais em Dresden a imersão nos gêneros dramáticos, que culminaria na composição do poema dramático *Manfred*, do oratório *Cenas do Fausto de Goethe* e da ópera *Genoveva*.

Quanto aos agentes psicológicos externos que permeiam a produção do período, paralelamente à saúde instável do compositor, citamos ainda os sucessivos falecimentos do ano de 1847 (Fanny e Felix Mendelssohn e o primogênito de Schumann, Emil, aos dezesseis meses de vida) e alguns outros fatos que, supomos, relacionam-se com a obra composta: quatro dos oito filhos dos Schumann nasceram em Dresden ao longo dos cinco anos de permanência do casal na cidade (*Álbum para a juventude*); Dresden não dispunha de uma prática musical comparável à de Leipzig (arrefecimento da produção e aumento da dedicação ao estudo privado de obras de seus predecessores, experimentação com o *Pedalflügel*), o que levou Schumann a juntar-se com seu amigo Ferdinand Hiller na criação dos *Abonnementskonzerten*, uma série particular de concertos (música para piano, música de câmara, canções); quando Hiller assume a direção musical da cidade de Düsseldorf, mudando-se de Dresden, Schumann “herda o [coro masculino] Dresdner Liedertafel, ao qual ele imediatamente se dedica com ardor”<sup>39</sup> (GECK: 2010, 216), o que explica o ímpeto ao repertório para esta formação; nos dois últimos anos de Dresden Schumann atua à frente do coro misto por ele fundado, *Verein für Chorgesang*, com o qual leva a público música de Bach, Händel, Beethoven, e para o qual compõe a maioria de suas obras para coro misto e coro feminino.

Para Gülke, a “inclinação de sua produção, sobretudo nas obras corais dos anos de Dresden” e o “direcionamento a finalidades, textos, gêneros e práticas performáticas precisamente definidas podem ter ajudado [o compositor] a adquirir um pouco de independência em relação à fixação pela chancela de Clara”<sup>40</sup> (GÜLKE: 2010, 211).

Forchert aponta o paradoxo dessa questão, posto que, ao passo que o repertório surgido nos anos de Dresden apresenta grande variedade de gêneros e finalidades, o “cuidado para com as instituições musicais [*Konzertbetrieb*] da sociedade privada e suas possibilidades” conduz à “renúncia do pouco de autonomia musical, que reside no conceito de grande arte desde o século dezenove.”<sup>41</sup> (FORCHERT: 1993, 20). Como

---

<sup>39</sup> “Als Freund Hiller gegen Ende des Jahres 1847 nach Düsseldorf wechselt, ‘erbt’ Schumann die Dresdner Liedertafel, der er sich sogleich mit Feuereifer widmet.”

<sup>40</sup> “Wohl verrät die vormärzliche Wendung seines Komponierens, besonders in den Chorwerken der Dresdner Jahre, neuen Realismus, und die Ausrichtung auf genau definierte Zwecke, Texte, Genres und Musizierformen mag geholfen haben, ein wenig Unabhängigkeit von den auf Clara fixierten Beglaubigungen zu gewinnen, deren verblässende Kompetenz zu übersehen.”

<sup>41</sup> “Erschloß er ihm einerseits neue, bislang unerprobte Gattungen (...), so bedeutete er andererseits - mit seiner

abordaremos posteriormente, ao render-se à pressão externa o artista se verá envolto na crise profissional mais grave de sua vida e que permeia toda sua produção tardia. Antes disso faz-se ainda necessário esclarecer o impacto das revoluções de 1848/1849 no período que precede a última mudança da família Schumann, rumo a Düsseldorf.

A Revolução de Março, que tomou conta dos estados independentes formadores da confederação germânica em 1848<sup>42</sup>, inflamou nas artes a já antiga disputa entre conservadores e progressistas, representados pelos acadêmicos de Leipzig e pelos *Neudeutscher* ou *Zukunftsmusiker*<sup>43</sup>, transformando-na em pauta urgente na esfera do comprometimento político. Nas palavras de Ulrich Tadday, esse era “o momento de fechar a conta”<sup>44</sup> (2006, 5). A polarização antes mais estética do que sócio-política entre aqueles tidos como conservadores e representantes de uma arte retrógrada – Mendelssohn, por exemplo – e os “músicos do futuro” – personificados na figura de Richard Wagner – estendeu-se para o aprofundamento da crítica ao próprio “romantismo idealista” em favor do “ideal da verdade” (*Wirklichkeitsideal*), que assume posição central no discurso da “nova música”.

A despeito da generalização que viria a ser praticada nos dias de hoje em relação ao século dezenove, rotulado de maneira indiscriminada como período “romântico”, a crítica musical da época já vinha, desde os anos 1840, diferenciando o que era de fato romântico – termo que, após a revolução de 1848/1849 passou a ser empregado com extensa carga pejorativa, relacionado a um subjetivismo inadequado – e aquilo que viria a ser identificado, sobretudo na literatura e nas artes plásticas, como “Realismo”<sup>45</sup>: uma arte comprometida com a verdade do tempo num sentido mais objetivo e de abrangência mais representativa.<sup>46</sup>

Sendo assim, tornou-se necessário para integrar-se aos princípios vigentes no pós-revolução “reunir todas as forças, ou seja, também as artísticas, em torno das questões comuns para [o bem d]a nação alemã. Não há lugar para dimensões artísticas individuais”<sup>47</sup> (GECK: In TADDAY, *op. cit.*, 25). James Garratt resume as condições para uma resposta musical adequada à revolução popular:

“a requisição de que as composições estejam sintonizadas com a visão de mundo de sua época; que a música e o fazer musical tornem-se democráticos; que música

---

*Rücksicht auf die Institutionen des bürgerlichen Konzertbetriebs und ihre Möglichkeiten - den Verzicht auf ein Stück jener musikalischen Autonomie, die dem Begriff von großer Kunst seit dem 19. Jahrhundert innewohnt.”*

<sup>42</sup> A revolução alemã refletiu os movimentos iniciados em toda a Europa a partir do que se usa chamar “Primavera dos Povos” e tinha como principais objetivos a busca por maior liberdade e participação política, bem como a união dos povos germânicos.

<sup>43</sup> Trad. livre: “Alemães novos” ou “Músicos do futuro”.

<sup>44</sup> “1848/49 ist das Jahr der Generalabrechnung (...)”.

<sup>45</sup> Note-se que o termo “realismo” e suas variantes não tinham, à época, a conotação que os seria conferida posteriormente. O que hoje definimos como tal era, à época, expresso em variantes da palavra “veracidade” (*Wirklichkeit*). Daí, também, o período ser denominado por “verismo”. Para Wagner e seus contemporâneos, “*Realismus*” era mais aplicado “para comentar os defeitos da música moderna francesa”. Cf. GARRAT: 2003, 463.

<sup>46</sup> Cf. TADDAY: 2006, 7.

<sup>47</sup> “*Die Gegenwart verlangt (...), dass sich alle Kräfte, also auch die künstlerischen, um der gemeinsamen Sache der deutschen Nation willen bündeln. Da ist kein Platz für individuelle Künstlerräume, auch nicht für die Einzelkünste*”.



deve ser mais a expressão da consciência coletiva do que do individualismo subjetivo; que os compositores atendam à chamada por inteligibilidade e por um tom popular (*Volkstümlichkeit*); e por aí em diante.”<sup>48</sup> (GARRAT: 2003, 460)

A maneira como Schumann reagiu à demanda da época é bastante característica. Apesar de identificar-se com as causas liberais, a personalidade schumanniana não o permitiria exprimir seu posicionamento – com a veemência de Wagner, por exemplo – senão na música. Dez anos antes da revolução, Schumann escrevera em carta à noiva Clara Wieck:

“Tudo o que ocorre no mundo me afeta, política, literatura, pessoas; reflito sobre tudo à minha maneira, o que, então, deseja arejar-se pela música, encontrar uma saída. Por isso é que muitas de minhas composições são tão difíceis de entender, porque elas se originam em interesses longínquos, frequentemente também importantes, posto que toda a idiosincrasia do Tempo me afeta, e eu então preciso expressá-la musicalmente.”<sup>49</sup> (Cit. por WASIELEWSKI: 1906, 477)

Talvez um engajamento mais público e explícito tivesse contribuído para que o artista não fosse marginalmente situado pelos seus contemporâneos entre os “românticos idealistas” do passado, apesar de seus esforços para se demonstrar comprometido com a demanda progressista de seu tempo.

É sobretudo na obra coral escrita a partir de 1848 que se faz enxergar mais explicitamente o emparelhamento de Schumann às tendências literárias do Realismo (GARRAT: 2003, 464). Os seus *Fünf Gesänge* op. 137 para coro masculino tem texto de autoria de Heinrich Laubes, integrante do movimento “Alemanha Jovem” (*Junges Deutschland*). São exemplares ainda os *Três Cantos da Liberdade* (*Drei Freiheitsgesänge* WoO 4), também compostos para o coro masculino *Liedertafel*, cujos títulos são: “Às armas”; “Negro-Vermelho-Dourado” e “Canto germânico da liberdade”<sup>50</sup>. Paralelamente à obra de apelo mais popular e nacionalista, cite-se ainda a profusão do emprego de textos de Goethe: nos *Lieder und Gesänge aus Goethes Wilhelm Meister* op. 98a; no *Requiem für Mignon* op. 98b e nas *Cenas do Fausto* WoO. 3. Martin Geck aponta que, dadas as comemorações do ano Goethe em 1849 e a execução do *Fausto* nas comemorações da efeméride em Leipzig e Weimar, “Schumann pode nesse momento, com razão, sentir-se como o principal compositor alemão – posto que Mendelssohn está morto e Wagner precisou fugir para o exílio na Suíça.”<sup>51</sup> (2010, 224-225)

---

<sup>48</sup> “(...) the requirement that compositions be attuned to the world view of their age; that music and music-making be made democratic; that music should be the expression of the collective consciousness rather than of subjective individualism; that composers heed the call for comprehensibility and a popular tone (*Volkstümlichkeit*); and so on.”

<sup>49</sup> “Es affiziert mich alles, was in der Welt vorgeht, Politik, Literatur, Menschen; über alles denke ich nach meine Weise nach, was sich dann durch die Musik Luft machen, einen Ausweg suchen will. Deshalb sind auch viele meiner Compositionen so schwer zu verstehen, weil sie an entfernte Interessen anknüpfen, oft auch bedeutend, weil mich alles Merkwürdige der Zeit ergreift, und ich es dann musikalisch wieder aussprechen muß.”

<sup>50</sup> *Drei Freiheitsgesänge* WoO 4: *Zu den Waffen; Schwarz-Rot-Gold; Deutsche Freiheitsgesang.*

<sup>51</sup> “Da die *Faust*-Musik zeitnah auch anlässlich der Leipziger und der Weimarer Goethe-Feiern erklingt, darf Schumann sich zu diesem Zeitpunkt mit Recht als führender deutscher Komponist fühlen - zumal Mendelssohn gestorben ist und Wagner ins Schweizer Exil hat flüchten müssen.”

Novamente devemos ponderar até que ponto e em quais casos a produção schumanniana do período resulta mais da pressão externa do que de sua própria natureza artística. A inexorabilidade da situação pós-revolucionária certamente implica em Schumann a necessidade de responder à crítica que, já em meados dos anos 1840, declarava-o “inapto à objetividade”, agora tida como pré-requisito da arte de vanguarda. Franz Brendel, jornalista que sucedeu Schumann na direção editorial do *Neue Zeitschrift für Musik*, publicara em 1845, neste mesmo jornal fundado por Schumann, um artigo paradigmático no qual aborda o fato do compositor ter estendido sua produção a “diferentes formas composicionais e gêneros”, concluindo que nessas obras há “uma expansão sempre crescente da individualidade de Schumann, inicialmente contida em fronteiras mais estreitas” e que “o compositor não consegue apresentar com naturalidade seu refinado posicionamento subjetivo nesse universo objetivo”.<sup>52</sup> (BRENDDEL: 1845, 145)

Ao expandir sua criação para gêneros variados no período de Dresden, também cresce a recepção da obra de Schumann fora de seu círculo imediato de conhecidos. Essa recepção se dá, contudo, de maneira bastante ambivalente. Kapp esclarece que:

“A adição de mais e mais novos gêneros na sua obra significou que sua recepção multiplicou-se e polarizou-se: as peças pra piano eram consideradas ou como iguais às obras de câmara e para conjuntos orquestrais, ou como prospectos promissores, por vezes até mesmo como a categoria realmente interessante, se comparadas com o conservadorismo aparente das obras posteriores. Enquanto que alguns pensavam que se iniciara um período de maestria, outros tinham dúvidas sobre os fundamentos estéticos e técnicos; enquanto muitos celebraram a consideração dispensada a requisitos práticos, havia alguns para os quais as novas obras representavam um desvio indesejável. Os novos alemães, que no fundo não eram, de maneira alguma, uma escola, não conseguiam concordar em relação à sua atitude perante Schumann: seria ele progressista ou não?”<sup>53</sup> (KAPP: 2007, 229)

A recepção controversa à obra de Schumann é observada por Garratt:

“a despeito dos ideais democráticos de Schumann, seu comprometimento com a contemporaneidade artística e o cultivo de gêneros populares, Brendel e seus seguidores o consideravam como uma anomalia na vida musical, um

---

<sup>52</sup> “So bemerke ich jetzt nur, daß sich im weiteren Fortgange eine immer größere Erweiterung der anfangs in enge Grenzen eingeschlossenen Individualität Sch.[umann]’s zeigt;”

“(…) wenn er älterer Formen sich bediente, z.B. In den Sonaten, hin und wieder ein nicht so glückliches Gelingen zeigte (...) daß der Componist seinem subjectiven Standpunct zu Folge nicht ganz heimisch in dieser objectiven Welt sich zeigt (...)”.

<sup>53</sup> “The addition of more and more new genres to his œuvre meant that its reception multiplied and polarized: the piano pieces were regarded as either the equals of the works for chamber and orchestral ensembles or as promising prospects, sometimes even as the truly interesting category, when compared with the apparent conservatism of the later works. While some thought a period of mastery had begun, others had doubts about the aesthetic and technical foundations; while many welcomed the consideration given to practical requirements, there were some to whom the new works represented an unwelcome diversion. The New Germans, at bottom not a school at all, could not agree on their attitude to Schumann: was he a progressive or not?”

representante dos 'pontos de vista suplantados' da arte do *Vormärz*<sup>54</sup>. Agrupando Schumann a Mendelssohn (...), Brendel enxergou suas obras a partir de 1845 como sinais de inércia ou regressão artística (...)"<sup>55</sup>(GARRAT: 2003, 465)

Enquanto que no periódico fundado por Schumann o discurso de Brendel predomina, um outro texto da época publicado no periódico sobre política e literatura *Die Grenzboten* mostra-se bastante interessante, posto que tipifica a muito oscilante crítica em relação a Schumann ao redor dos anos 1850. O artigo, não assinado<sup>56</sup> e publicado em duas partes, propunha-se a "fazer propaganda para o Mestre [em 1850!], que até agora foi deliberadamente evitado por muitos e outros nem mesmo conhecem."<sup>57</sup> (RICCIUS?: 1850, 530). Observe-se a flutuação da avaliação da obra de Schumann em passagens como:

"Bastante insensível às impressões do mundo exterior, ele vive uma vida calma, interior. (...) Por isso a sua maneira [*Weise*] surge frequentemente como a mais rígida negação da realidade, e por isso mesmo ele se utiliza do meio artístico de uma forma que o homem prático geralmente identificará como imprópria e inábil."<sup>58</sup> (*op. cit.*, 490).

O autor segue sua "propaganda" afirmando, entre outras coisas, que o já falecido "Mendelssohn está muito à frente de Schumann no que tange à utilização adequada do material artístico"<sup>59</sup>. A seguir o autor inicia um discurso biográfico, apresentando o histórico do compositor ao seu público e, ao abordar as composições da época da fundação do *Neue Zeitschrift für Musik*, considera:

"É claramente perceptível a maneira como ele consegue se descobrir cada vez mais e mais fora da nebulosidade romântica. Cada nova composição demonstra enormes progressos e, antes mesmo de publicar sua 25a. obra, já se podia prever seguramente que ele seria contado entre os melhores Mestres da arte musical [Tonkunst] alemã."<sup>60</sup> (*op. cit.*, 492)

Mais à frente o autor aponta haver um abandono da tradição romântica em favor da postura "realista" ao analisar o impacto da divulgação da obra de Chopin em Schumann:

---

<sup>54</sup> *Vormärz* é o termo utilizado para referir-se ao período que precedeu as Revoluções de Março de 1848 nos estados independentes alemães.

<sup>55</sup> "In spite of Schumann's democratic ideals, commitment to artistic contemporaneity, and cultivation of popular genres, Brendel and his follower regarded him as an anomaly in musical life, a representative of the 'superseded standpoints' of Vormärz art. Bracketing Schumann with Mendelssohn (...), Brendel viewed his works from 1845 onwards as signs of artistic inertia or regression (...)"

<sup>56</sup> Provavelmente escrito pelo compositor August Ferdinand Riccius (1819 - 1886).

<sup>57</sup> "Und dies war der eigentliche Zweck dieses Aufsatzes: er soll Propaganda machen für den Meister, der von vielen Seiten bis jetzt geflissentlich gemieden wurde, den Andere noch gar nicht kennen."

<sup>58</sup> "Für die Eindrücke der Außenwelt ziemlich unempfänglich, lebt er ein stilles, inneres Leben. (...) Daher erscheint seine Weise oft als die starrste Negation des Wirklichen, und eben darum gebraucht er auch die Kunstmittel auf eine Art, die der praktische Mann oft als verfehlt und ungeschickt bezeichnen wird."

<sup>59</sup> "Mendelssohn steht Schumann weit voran in der richtigen Benutzung der Kunstmittel (...)"

<sup>60</sup> "Es ist deutlich wahrzunehmen, wie er sich immer mehr und mehr aus den romantischen Nebeln herausfindet. Jede neue Composition zeigt ungeheure Fortschritte, und ehe er noch sein 25stes Werk herausgegeben, konnte man schon mit Gewißheit voraussagen, daß er unter die besten Meister deutscher Tonkunst zu zählen sein würde."

“Ambos caminharam por muito tempo no mesmo caminho (...). Mais tarde a trajetória se separou. Chopin permaneceu fiel ao Romantismo (...) Schumann, desde o princípio mais profundo e minucioso devido à sua nacionalidade, direcionou-se cada vez mais para um caminho mentalmente livre e preservou-se da monotonia na qual Chopin aos poucos pereceu.”<sup>61</sup> (*op. cit.*, 493)

Como podemos observar, a inconsistência e instabilidade de que a produção schumanniana tantas vezes é acusada são adjetivos que cabem perfeitamente para descrever sua recepção e crítica, principalmente entre aqueles contemporâneos ao compositor. Infelizmente, não é possível determinar o quanto essa recepção, por vezes paradoxal, se origina na própria natureza do artista a partir de seus múltiplos interesses e *personas*, ou resulta da dificuldade dos receptores em abranger a complexidade da *psique* e da obra schumannianas em sua diversidade e profundidade. Podemos afirmar, porém, que dada a insegurança e permeabilidade de Schumann, tais críticas em muito influenciaram os caminhos que sua obra seguiria<sup>62</sup>.

Sobre as tentativas de classificação da música de Schumann, como vemos, sempre controversas, Ulrich Tadday conclui: “ela é poética e realista ao mesmo tempo e, dessa maneira, fica expresso para Schumann musicalmente muito mais do que a estética permite dizer.”<sup>63</sup> (2006, 18)

## 2.1. De Düsseldorf a Endenich

Se desejássemos definir o período entre a transferência de Schumann para Düsseldorf (2 de setembro de 1850) e sua internação em Endenich (4 de março de 1854) com uma alcunha musical, sugeriríamos o termo *stretto*. De fato, deu-se nesses três anos e meio uma aceleração de acontecimentos pela qual os “sujeitos” até agora abordados – as maneiras de Schumann se relacionar com o mundo e a influência disso em sua obra – confluíram para aquilo que seria a fase de maior produtividade schumanniana e, ao mesmo tempo, dos mais intensos tormentos vivenciados pelo artista.

De um lado havia a atmosfera positiva propiciada pela estrutura da *Allgemeiner Musikverein*<sup>64</sup> da cidade de Düsseldorf, cuja direção musical Schumann assumira; de outro, a intensificação do embate entre sua personalidade introvertida e saúde frágil

---

<sup>61</sup> “Beide gehen lange Zeit denselben Weg (...). In spätere Zeiten trennte sich ihr Pfad. Chopin blieb der Romantik treu (...). Schumann, von Anfang schon durch seine Nationalität tiefer und gründlicher, wendete sich immer mehr und mehr auf einen geistig freien Weg und bewahrte sich so vor dem Einerlei, an dem Chopin nach und nach zu Grunde ging.”

<sup>62</sup> A importância conferida por Schumann à crítica à sua obra pôde ser verificada até mesmo nos estertores de sua vida. O diretor do sanatório de Endenich aponta que as alucinações que o acometiam tinham relação com “questões do valor artístico de sua própria obra (...). Aparentemente as vozes criticavam sua capacidade como músico.” (RICHARZ, F. Cit. por JENSEN: 1998, 19).

<sup>63</sup> “Schumanns Musik ist weder absolut noch programmatisch, sie ist poetisch und realistisch zugleich, und damit ist für Schumann musikalisch mehr ausgedrückt, als sich ästhetisch sagen lässt.”

<sup>64</sup> Órgão oficial, que compreendia coro e orquestra municipais.

em relação à inevitável interação social inerente ao cargo de diretor musical, formando assim o cenário no qual suas crises de saúde se desenvolveriam para os estágios mais agudos.

Já as negociações que antecederam a aceitação do cargo permitem-nos antever a situação em que Robert Schumann se veria envolto. Entre os receios que faziam Schumann hesitar estava o fato de ele ter na memória a experiência bastante negativa de Mendelssohn, mais de uma década antes, quando esse ocupara o mesmo posto e ressentira-se da má qualidade dos músicos do coro e orquestra municipais (DAVERIO: 1997b, 439). Apesar disso, Schumann decide-se por aceitar a oferta, não sem antes averiguar as boas condições para a manutenção da atuação profissional de Clara. Schumann já vinha demonstrando interesse numa posição fixa que o conferisse estabilidade financeira e visibilidade, tendo-se oferecido à vaga de direção do Conservatório de Viena em 1847 e considerando-se um dos nomes cotados, em 1849, à direção da Gewandhaus de Leipzig e também à sucessão de Wagner no Hoftheater de Dresden.

Os Schumann foram recebidos em Düsseldorf de maneira bastante festiva. As honrarias, desta vez, concentravam-se em Robert, novo diretor musical da cidade. Para recebê-lo foram realizadas serenatas até mesmo dias depois de sua chegada e as festividades culminaram numa cerimônia oficial que consistiu de um concerto todo dedicado à música do compositor<sup>65</sup>, ao qual seguiram-se banquete e baile. Tamanha atividade social demonstra o reconhecimento público que Schumann, através de sua nova posição, atingira. Contudo, tais atividades revelam também a dimensão e o tipo de expectativas em relação ao artista, que envolviam o cumprimento duma praxe social à qual ele não estava habituado.

Entendemos que a decisão pela aceitação do cargo de diretor musical em Düsseldorf teve consequências profundamente determinantes nos últimos anos de vida do compositor e, por isso, gostaríamos de investigar mais a fundo as razões pelas quais ela foi tomada.

Como já abordamos anteriormente, uma atuação performática – precocemente abortada quando da impossibilidade de uma carreira pianística – era vista por Clara como algo necessário para que seu marido alcançasse maior reconhecimento e estabilidade. O biógrafo Wasielewski aponta que a pianista repetidas vezes incentivara Schumann a tal – “e talvez também os médicos” o tenham feito – com o fim de que o compositor desfrutasse de uma alternância de atividades, apontada como saudável ao lado de uma “produção [composicional] intelectualmente tão exaustiva”. Para Wasielewski o compositor se tornou “cada vez mais receptivo ao pensamento de dedicar uma parte de seu trabalho à atuação prática”.<sup>66</sup> (1906, 442)

---

<sup>65</sup> Executou-se a abertura de *Genoveva*, a segunda parte do oratório *Das Paradies und die Peri* e três canções.

<sup>66</sup> “Nachdem Schumann aber in die Ehe getreten und dann Familienvater geworden, wurde er, ohne Zweifel infolge wiederholter Anregung von seinen Gattin, und vermutlich auch des Arztes, sich neben dem geistig so anstrengenden Schaffen der Abwechslung halber auch anderweitig zu beschäftigen, nach und nach empfänglicher für den Gedanken,

Apesar de identificarmos o interesse do compositor por algum posto de remuneração fixa, não nos parece ser possível reconhecer em Schumann qualquer inclinação pessoal natural à atividade performática como maestro. Seu interesse pelo pódio, mais uma vez resultante de uma postura insegura, pragmática e altamente influenciada por fatores alheios às suas necessidades de expressão artística, originava-se sobretudo numa pressão externa. Quando aborda o tema pela primeira vez, em junho de 1844, imediatamente após voltar da longa e psicologicamente tão negativa turnê russa – momento em que abandona a redação do seu *Neue Zeitschrift für Musik* – Schumann diz o seguinte: “Eu quero viver integralmente à composição; mas claro que a pressão por um trabalho regular fica cada vez maior quanto mais se envelhece”.<sup>67</sup> (SCHUMANN, R. Cit. por WASIELEWSKI: *ibidem*)

Schumann pagaria um alto preço ao aceitar um cargo que lhe obrigaria a ensaios semanais com o coro, além da preparação e direção de dez concertos e quatro serviços religiosos com a orquestra por temporada. Faz-se necessário, ao falarmos de “obrigação”, esclarecer que a personalidade de Robert Schumann, marcada pela inabilidade no trato social via comunicação oral, já o tinha afastado de atividades pedagógicas e impunha-se como grande empecilho a uma atuação regular frente a tantos músicos (dentre os quais, muitos amadores). Helmuth Hopf é categórico ao afirmar que Schumann “não era um maestro”, posto que “ele não podia externar, tudo nele era introvertido”.<sup>68</sup> (1981, 240). Hopf nos oferece um claro exemplo dessa marcante característica schumanniana, a partir do relato do escritor Friedrich Hebbel, descrevendo seu primeiro encontro com Schumann após ambos terem tratado, por correspondência, da adaptação de sua tragédia *Genoveva* para servir de libreto:

“[Havia em Schumann], como em Uhland<sup>69</sup>, a completa inabilidade de se expressar. Eu o visitei em Leipzig. Nós trocávamos cartas (...). Eu sentara ao lado dele, após um cumprimento curto, quase mudo, por um quarto de hora. Ele não falava nada e apenas me tocava. Eu também emudeci para testar o quanto isso duraria. Ele não abria a boca. Então eu me levantei num salto, desesperado. Também Schumann alcançou seu chapéu e me acompanhou por meia hora da Reitbahnstraße até meu hotel. Ele andava mudo ao meu lado. Eu, furioso, fazia o mesmo. Tendo chegado ao hotel, despedi-me rapidamente, sem o convidar para vir ao meu quarto.”<sup>70</sup> (HEBBEL, cit. por HOPF: *ibidem*)

---

einen Teil seines Tagewerkes der praktischen Tätigkeit zu widmen”.

<sup>67</sup> “Ich möchte ganz der Komposition leben; aber freilich der Drang nach einem geregelten Wirkungskreise wird immer größer, je älter man wird.”

<sup>68</sup> “Er war kein Dirigent, er konnte nicht nach außen transferieren, alles war introversiv an ihm.”

<sup>69</sup> Johann Ludwig Uhland (1787 - 1862). Poeta alemão.

<sup>70</sup> “Es war wie bei Uhland die völlige Unfähigkeit, sich auszusprechen. Ich besuchte ihn in Leipzig. Wir standen im Briefwechsel (...). Ich saß nach kurzer, fast stummer Begrüßung eine Viertelstunde bei ihm. Er sprach nicht und graffte mich nur an. Auch ich schwieg, um zu erproben, wie lange das dauern werde. Er tat den Mund nicht auf. Da sprang ich wie verzweifelt empor. Auch Schumann langte nach seinem Hute und begleitete mich eine halbe Stunde weit aus der Reitbahnstraße zu meinem Hotel. Er ging stumm neben mir her. Ich tat, grimmig geworden, desgleichen. Beim Hotel angelangt, empfahl ich mich rasch, ohne ihn einzuladen, auf mein Zimmer zu kommen.”

A deficiência comunicativa de Schumann, que, como apontado por Hopf, era uma “característica essencial” dele, seria “altamente estilizada como sintoma doentio no fim da vida”<sup>71</sup> (*ibidem*). Gerd Nauhaus nos serve de exemplo da visão bastante corrente de que Schumann “ou não percebera ele mesmo” seu “déficit em competências comunicativas”, ou, “não o tenha ousado admitir”, o que teria sido “desastrosamente fortalecido por Clara”.<sup>72</sup> (NAUHAUS: 1999, s.p.)

Confrontando essa percepção, entendemos que Schumann tinha plena consciência de tal dificuldade e até mesmo já a admitira publicamente, como pôde-se observar no ano de 1843, na ocasião de sua contratação como professor do Conservatório de Leipzig. Conforme Wasielewski tornou público (ele mesmo ex-aluno do conservatório), o compositor agira com extremada prevenção ao se escusar diante de sua classe, de forma escrita, com um texto que se inicia assim:

“Aos honrados [alunos] deseja o abaixo-assinado falar, se possível ainda hoje, sobre um assunto para ele da mais alta importância. Todavia, como eu talvez não seja capaz de me exprimir oralmente de forma tão clara, permito-me provisoriamente vos comunicar o seguinte, conforme a mais estrita verdade.”<sup>73</sup> (SCHUMANN, R., cit. por WASIELEWSKI: 1880, 180-181)

Tamanha dificuldade, já há tanto tempo identificada, não seria superada diante de uma intensa rotina de ensaios e as obrigações de comunicação oral pública dela advindas, o que conduziria, inicialmente, ao cancelamento da realização de ensaios por Schumann e, posteriormente, da totalidade de suas atividades como diretor.

Schumann parece ter-se influenciado também positivamente pela mudança para Düsseldorf, o que se reflete numa produção composicional surpreendentemente intensa durante esta que viria a ser sua última fase, sobretudo quando consideramos o tempo que o compositor tinha que dedicar às obrigações concernentes à nova rotina de trabalho como maestro. Peter Gülke brilhantemente observa que a atividade composicional serviria para Schumann como um exílio dentro da própria realidade:

“Entre as motivações de sua enorme produtividade – quase um terço de tudo o que foi composto foi criado agora<sup>74</sup> – não se pode separar a exuberância do novo começo e a fuga para o enclave do trabalho mais pessoal, verdadeiro.”<sup>75</sup> (GÜLKE:

---

<sup>71</sup> “Dieses Zitat verdeutlicht, daß typische Wesensmerkmale Schumanns zu Krankheitssymptomen am Lebensende hochstilisiert wurden.”

<sup>72</sup> “Die sich häufenden (...) gelösten Konflikte rühren hauptsächlich von einem Defizit an kommunikativen Fähigkeiten und dirigentischer Energie her, das der Komponist entweder nicht selbst bemerkt oder - durch Clara verhängnisvoll bestärkt - sich nicht einzugestehen wagt.”

<sup>73</sup> “Euer Wohlgeboren wünscht der Unterzeichnete in einer für ihn höchst wichtigen Angelegenheit womöglich noch heute zu sprechen. Da ich mündlich mich aber vielleicht nicht so klar und deutlich auszusprechen vermag, erlaube ich mir vorläufig Ihnen Folgendes der strengsten Wahrheit gemäß mitzuteilen.”

<sup>74</sup> Ao oferecer um catálogo de obras à editora Breitkopf & Härtel na virada do ano de 1854, Schumann cita, orgulhoso, as “quase 40 obras inéditas” que foram escritas desde a publicação de seu último catálogo pelo editor Whistling, que compreendia a produção até o ano de 1850 (op. 92). Cf. STRUCK: 1984, 36.

<sup>75</sup> “Bei den Motivationen seiner enormen Produktivität - fast ein Drittel des insgesamt Komponierten entstand erst jetzt - lassen sich Überschwang des Neubeginns und Flucht in die Enklave der eigenen, eigentlichen Arbeit nicht trennen.”

2010, 196-197)

De fato, a exuberância do ambiente musical de Düsseldorf incluía uma larga tradição musical cultivada pelas classes burguesas e Schumann contou, a princípio, com o apoio massivo dos membros do coro e orquestra que dirigia e com grande interesse e aceitação por parte do público. Como já observado em situações anteriores, esses elementos contribuíram para a definição daquilo que seria composto por Schumann naquele momento. O *Concerto para violoncelo* op. 129 foi escrito ao cabo de 14 dias, pouco mais de um mês após a instalação da família em Düsseldorf. No mês seguinte, Schumann passa a trabalhar na sua *Sinfonia em mi bemol maior*, a “*Renânia*”. Este mesmo ano, definido, antes da mudança para Düsseldorf, pela composição de pequenas obras vocais e marcado pelo fracasso da estreia de sua única ópera, *Genoveva*, é encerrado com a composição de mais música sinfônica, a abertura *Die Braut von Messina* op. 100.

John Daverio aponta que “claramente, os hábitos composicionais de Schumann começaram a cair num padrão. Obras maiores destinadas à performance pública com sua orquestra alternadas com projetos centrados nos gêneros menores.”<sup>76</sup> (1997b, 443). Nos anos de 1850 a 1854 Schumann escreveu para os mais variados gêneros, dos quais são exemplos as numerosas composições para grandes formações com solistas, coro e orquestra (incluindo baladas, oratórios e um moteto para coro duplo e orquestra); a *Missa* op. 147 e o *Requiem* op. 148<sup>77</sup>; o *Conzert-Allegro mit Introduction* op. 134 para piano e orquestra; o *Concerto para Violino* WoO23; as diversas aberturas; as muitas obras corais; a larga produção em música de câmara; os acompanhamentos de piano para as *Sonatas e Partitas para violino desacompanhado* e para as *Suítes para violoncelo desacompanhado* de Bach (posteriormente destruídos por Clara); o piano acompanhante para os *Caprices* de Paganini; além de canções e música para piano a duas e quatro mãos.

A pouca representatividade que esse repertório adquire – ainda – nos programas de concerto, continua a refletir a recepção dessa parcela da obra schumanniana pelos seus contemporâneos. Forchert (1993, 13) apresenta uma coleção de críticas do início do período de Düsseldorf nas quais os autores afirmam, por exemplo, que o compositor “já passou de seu ponto-culminante”<sup>78</sup>, como num texto de 1851 assinado por Eduard Krüger (cit. por FORCHERT: *ibidem*) e publicado no periódico que um dia Robert Schumann dirigira. Na edição seguinte deste mesmo *Neue Zeitschrift für Musik*, o wagneriano

<sup>76</sup> “Clearly, Schumann’s compositional habits had begun to fall into a pattern. Larger Works intended for public performance with his orchestra alternated with projects centered on the smaller genres.”

<sup>77</sup> Sobre as duas grandes obras sacras de Schumann, John Daverio aponta que estas encerram “um processo iniciado anos atrás”, referindo-se à já aqui citada meta de Schumann, qual seja, abranger em sua obra os mais variados gêneros existentes. Note-se ainda que ambas as peças foram explicitamente compostas para a apresentação em forma de concerto e não para fins litúrgicos. Cf. DAVERIO: 1997b, 448. Sobre o impulso em direção à música sacra que resultou nas obras do ano de 1852, citamos ainda o que Schumann havia escrito, em carta a um admirador a 13 de janeiro de 1851: “Devotar as forças à música sacra mantem-se certamente como o objetivo mais alto do artista. Mas na juventude nós estamos todos tão fortemente enraizados na terra com suas alegrias e sofrimentos; com a idade mais avançada até mesmo os ramos buscam elevar-se. E assim, eu espero, não estará longe essa hora de minha busca.” SCHUMANN, Robert - *Briefe, Neue Folge*. 2a. ed. JANSEN, Gustav (ed.). Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1904.

<sup>78</sup> „(...) er habe seinen Höhepunkt bereits überschritten.“



Theodor Uhlig registra: “Desde alguns anos este compositor se embrenhou num caminho que – descontando-se alguns engajados membros do partido – não pôde alcançar maior simpatia por qualquer conhecedor de música.”<sup>79</sup> (cit. por FORCHERT: *ibidem*)

Também o reconhecimento dos membros da orquestra e do coro, que o haviam recebido com grande expectativa e veemência, logo vai se turbando. Já a 17 de março de 1851, sete meses após assumir o novo posto, Schumann anota no *Haushaltbuch*: “(...) Preocupações sobre permanência mais duradoura em Düsseldorf”<sup>80</sup> (Tb. III, 556). Em setembro do mesmo ano a situação atinge níveis mais graves. Sua anotação, do dia 6, registra: “Reunião à tarde – Briga com Wortmann<sup>81</sup> – grande preocupação quanto ao futuro (...)”<sup>82</sup>. (Tb. III, 571). Também nessa data Clara registra em seu diário que “Robert veio muito alterado pra casa. As pessoas são, com frequência, muito insolentes aqui (...). O Gesangverein [o coro] está em colapso completo”<sup>83</sup> (SCHUMANN, C. cit. por LITZMANN: 1905, 240). Neste momento fica claro o descompasso entre a expectativa dos músicos e do público da cidade e aquela de Schumann. Louise Japha, também pianista e compositora, registra a situação de maneira perspicaz, após o segundo concerto da temporada iniciada em 1851:

“Pena que uma enorme parte do grande público está contra Sch.[umann], e já de pronto ouve cada uma de suas obras com preconceitos maldosos; realmente, pode-se frequentemente perder a paciência quando se vê como muitas pessoas geralmente bem cultas não têm qualquer conhecimento de Sch.[umann] e continuam sempre desejando seu antigo diretor musical Hiller de volta, ‘que dirige muito melhor e é muito mais amável, um verdadeiro homem dos salões.’”<sup>84</sup> (JAPHA, cit. por GECK: 2010, 239)

A partir desse comentário pode-se confirmar um efeito óbvio da fracassada atuação de Schumann como maestro: o público passara a avaliar sua produção composicional a partir da imagem que tinha do artista como performer. Mais do que isso, pode-se ver nesse momento o estabelecimento de um *modus operandi* que determinaria a recepção de toda a obra schumanniana – sobretudo a desse período – até os tempos atuais, partindo não da obra em si, mas de uma imagem fragmentada e deturpada de seu autor.

Diante da situação em que se encontrava, vislumbrando a impraticabilidade da manutenção de seu emprego e vendo sua obra ser largamente criticada, Schumann

---

<sup>79</sup> Por “membros do partido” entendemos que o autor refira-se aos amigos e admiradores de Schumann. „*Seit einigen Jahren hat dieser Componist nun aber einen Weg eingeschlagen, der - einige engagierte Parteimänner abgerechnet - bei keinem Musikverständigen sich besondere Sympathien zu erwerben vermochte.*“

<sup>80</sup> “*Bedenken wegen längeren Bleibens in D.[üsseldorf]*”

<sup>81</sup> Wilhelm Wortmann era um alto membro da direção executiva da *Allgemeiner Musikverein*, ocupava um cargo legislativo na cidade e viria a ser prefeito. Além disso, assumia a estante do segundo oboé na orquestra da cidade, o que exemplifica as condições amadoras nas quais Schumann precisava trabalhar, típicas àquela época. Cf. GECK: 2010, 236.

<sup>82</sup> “*Nachmittag Konferenz - Sturm mit Wortmann - große Bedenken wegen d. Zukunft (...)*”

<sup>83</sup> “*(...) Robert kam alteriert nach Haus. Die Leute sind oft recht unverschämt hier (...). Der Gesangverein ist ganz im Untergehen (...)*”.

<sup>84</sup> “*Schade, daß ein großer Teil des hiesigen Publikums gegen Sch. ist, und schon gleich mit bösem Vorurtheil jedes seiner Werke anhört; man kann wirklich oft die Geduld verlieren, wenn man hört, wie viele, sonst ganz gebildete Leute gar keinen Begriff von Sch. haben, und sich immer ihren früheren Musikdirektor Hiller zurückwünschen, ‘der viel besser dirigirt [sic.] und viel liebenswürdiger ist, ein rechter Salonmensch’.*”

assiste ao nascimento da filha Eugenie, a 1 de dezembro de 1851, aumentando as preocupações com o provimento da família, agora contendo oito membros. Os meses seguintes são marcados por uma longa crise de saúde, notadamente similar à vivida entre 1844 e 1846 (DAVERIO: 1997b, 449) durante a qual ele, contrariando o padrão como reagira a crises similares no passado, se esforça para produzir ainda mais novas obras e cumprir com as atividades de maestro e compromissos fora de Düsseldorf.

O primeiro biógrafo de Clara Schumann, Berthold Litzmann, observa inteligentemente que, justamente por isso, a pianista não teria dado grande atenção aos sintomas dos males que vinham acometendo o compositor, ao passo que

“(…) a sensação subjetiva de adoecimento – melancolia e estados de medo – emergiu em Schumann bem menos forte nesses anos do que anteriormente, e ao mesmo tempo sua atividade criativa, ao invés de declinar, aumentava cada vez mais.”<sup>85</sup> (1905, 253).

Parece-nos aqui confirmar-se a tese de Peter Gülke de que, para Schumann, a criação musical serviria como um exílio dentro da própria vida. Acompanhar as anotações do compositor nos *Haushaltbücher* dá-nos noção da dramaticidade da situação e da aceleração dos acontecimentos em Düsseldorf, além de evidenciar os esforços de Schumann para manter-se produtivo, como vemos em alguns exemplos abaixo:

Logo após um concerto dirigido por ele na temporada da cidade, no qual se ouviu uma execução, nas palavras de Schumann, “bastante boa”<sup>86</sup> da *Paixão segundo São Mateus* de Bach, a família precisa se mudar da única casa na qual se sentiram bem instalados enquanto permaneceram em Düsseldorf, tendo passado por quatro moradas em menos de quatro anos. No dia 6 de abril de 1852, Schumann aluga uma nova morada e registra no *Haushaltbuch*, além disso e, como de hábito em nota curta, ter padecido de “dores reumáticas”; no dia seguinte: “reumatismo terrível”; no próximo dia: “adoecido”<sup>87</sup>. A partir do dia 9 ele se limita a escrever, “o mesmo”; e no dia 14, registra: “melhor”<sup>88</sup>. Nota-se, então, que cessam as queixas e as atividades composicionais e sociais são retomadas imediatamente. Logo vemos ressurgir, a 30 de abril, uma anotação bastante típica de Schumann: “*Fleißig*”, que significa aplicado, produtivo. Em 20 de maio Schumann dirige mais um concerto público. A 8 de junho retornam as queixas neste que era o dia de seu 42º aniversário: “tosse espasmódica”. Cinco dias depois, lê-se “resfriado terrível”, a 16 de junho “um pouco melhor”<sup>89</sup> e três dias depois, novamente, “*Fleißig*”. A 8 de julho lê-se “Doença nervosa (...) 1leiro banho

---

<sup>85</sup> “(...) als das subjective Krankheitsgefühl - Melancholie und Angstzustände - in diesen Jahren bei Schumann zunächst viel weniger stark hervortrat als früher, und als gleichzeitig seine schöpferische Tätigkeit, statt zu erlahmen, sich immer noch steigerte.”

<sup>86</sup> 04.04.1852: “(...) Abends ‘Passion’ ziemlich gut.”

<sup>87</sup> 06.04.1852: “Logis in d. Herzogstraße besehen u. gemiethet. – Rheumatisches Leiden.”; 07.04: “Furchtbarer Rheumatismus.”; 08.04: “Leidenszeit.”

<sup>88</sup> 09.04.1852: “desgl.”; 14.04 “Beßer.”.

<sup>89</sup> 08.06.1852: “Mein 42ster Geburtstag. Krampfhusten.”; 13.06: “Furchtbare Erkältung.”; 16.06: “Etwas beßer.”

no Reno” – ao longo do mês totalizaram-se dezoito banhos medicinais<sup>90</sup>. A 20 de julho, uma anotação sugere o descobrimento de mais uma gravidez, menos de oito meses após o nascimento de Eugenie: “Klara [está] com esperanças amedrontadoras”<sup>91</sup>. A 3 de agosto Schumann registra entre as atividades da manhã: “Ensaio Júlio César (...). Triste lassitude de minhas forças. Muito atingido.”<sup>92</sup>. À noite ele sobe ao pódio para mais um concerto público. Três dias depois: “Começo dos banhos [medicinais] matinais”, e também: “Correção da [Peregrinação da] Rosa [op. 112], porém com dificuldade”<sup>93</sup>. (Cf. Tb. III, 590-601).

De 14 de agosto a 17 de setembro a família permanece na Holanda, onde Schumann busca recuperar-se, dando continuidade aos banhos medicinais. Também nesse período as anotações dão conta do esforço para compor, apesar do aumento dos sintomas advindos de problemas neurais, falta de apetite e dores de cabeça. Nesse período Clara também se indis põe consideravelmente e, em 9 de setembro, sofre um aborto. (Cf. Tb. II, 434-439).

Quando do início da crise, durante os ensaios da *Paixão segundo São Mateus*, Clara havia voltado atrás em relação ao seu posicionamento de anos atrás, ocasião em que, parafraseando Wasielewski, “desastrosamente” incentivara Schumann à aceitação do cargo em Düsseldorf. A 30 de março de 1852 ela escreve:

“(...) verdadeiramente nada poderia me agradar mais do que se o Robert se retirasse completamente da [direção] da Orquestra [*Verein*], pois esta posição não é digna da sua estirpe. Se isso fosse, logo, possível. Mas isso depende de diversos fatores, e coisas ruins adviriam, se Schumann o fizesse;”<sup>94</sup> (SCHUMANN, C. cit. por LITZMANN: 1905, 241)

Como vemos, Schumann não tinha apoio de sua esposa para entregar o cargo. Após diversos desentendimentos junto aos músicos da orquestra e, sobretudo, dada a animosidade dos cantores do coro – que até mesmo se recusaram a subir no palco sob sua direção – Schumann foi estrategicamente convidado a permitir que seu assistente dirigisse todos os concertos, indo para o pódio apenas para realizar obras de sua própria autoria. Antes de negar completamente essa proposta e interromper assim sua atuação como diretor musical municipal em Düsseldorf, Schumann ainda teria de ver serem publicadas, num jornal da região, minúcias sobre sua “incapacidade” de ter uma atuação “satisfatória”. O(s) autor(es) anônimo(s) do longo texto – possivelmente músico(s) a ele subordinado(s) e, ao que nos parece, verdadeiro(s) admirador(es) do compositor – aborda(m) detalhadamente as razões do “cada vez maior descontentamento,

<sup>90</sup> No capítulo 3.1.3. abordaremos mais profundamente a prática de banhar-se no Reno com fins medicinais.

<sup>91</sup> 20.07.1852: “Klara mit fürchtenden Hoffnungen (...),”

<sup>92</sup> 03.08.1852: “Früh 9 Uhr Probe. - Die Oberture zu J. Cäsar. - Traurige Ermattung meiner Kräfte. Sehr angegriffen. Abends Concert.”

<sup>93</sup> 06.06.1852: “Correctur der Rose, doch mit Anstrengung. - Anfang der Frühbäder.”

<sup>94</sup> “(...) wahrhaft könnte mir nichts lieber sein, als wenn Robert sich ganz von dem Verein zurückzöge, denn es ist eine seinem Range nicht würdige Stellung. Ginge es nur sogleich. Doch es hängt vielerlei daran und darum, und manches Schlimme würde daraus entstehen, täte Robert dies;”

até mesmo, aversão ao trabalho sob [direção de] Schumann”, e afirma(m), em primeira pessoa do plural, lamentar sinceramente que Schumann “não tenha nenhum amigo que tenha tomado para si o dever de revelar-lhe a verdade aberta e sinceramente.”<sup>95</sup> (Anônimo: 1853, 158). Por fim, justifica(m) o artigo “pelo interesse da Arte”, pelo qual

“(…) não podíamos mais calar. Aos amigos de Schumann, porém, que possam interpretar mal nosso objetivo, apelamos para aquilo que [já] fora proferido nessas páginas na notícia sobre nosso último *Rheinisches Musikfest*: ‘O trabalho de Schumann é a Criação, e aquele que espera, deste que o Gênio escolheu para tal, que ele também se comporte em todas as coisas práticas como outros mortais, este não reconhece mesmo a natureza do Gênio.’”<sup>96</sup> (*op. cit.*, 159)

O gênio de Schumann não resistiria mais por muito tempo. Sua alta produtividade, reação atípica a todo tipo de rejeição e insucesso que experimentava, diminuía. “A música se cala agora – pelo menos externamente.”<sup>97</sup> (SCHUMANN, R.: B.N.F., 392).

A 2 de dezembro de 1849, durante as negociações para a mudança da família para Düsseldorf, Schumann externara uma outra preocupação a Ferdinand Hiller com mais veemência do que quando abordara as condições de trabalho. Tratava-se da existência de um sanatório nas redondezas.

“(…) recentemente procurei num velho [livro de] geografia por notas sobre Düsseldorf e encontrei inserido sob as peculiaridades: 3 conventos de freiras e um asilo de loucos. Os primeiros me agradam de toda forma; mas o último me foi muito desagradável de ler. Eu quero dizer-lhe o contexto disso. Há alguns anos, como você se lembra, nós nos hospedamos em Maxen. Lá eu descobri então que a vista principal da minha janela se direcionava ao [asilo de loucos] Sonnenstein. Essa vista se tornou para mim bastante fatal; sim, ela me fez sofrer por toda a estadia. (...) Eu tenho que ter cuidado sobretudo com impressões melancólicas desse tipo. E, por vivermos nós músicos, você bem sabe, tão frequentemente em alturas solares, a infelicidade da realidade entalha-se ainda mais profundamente quando ela se mostra assim tão nua diante dos olhos.”<sup>98</sup> (SCHUMANN, R.: B.N.F., 322-323)

Robert Schumann se internou no sanatório de Endenich a 4 de março de 1854, vindo a óbito em 19 de julho de 1856.

---

<sup>95</sup> O texto é assinado da seguinte forma: “-6-”. “Trotz dem immer grösseren Missmuth, ja, der Abneigung, unter Schumann zu wirken (...). Wir bedauern Schumann aufrichtig, dass es nicht geschehen, dass er keinen Freund besessen, der es sich zur Pflicht gemacht hätte, ihm offen und ehrlich die Wahrheit zu enthüllen.”

<sup>96</sup> “Wir sprachen uns über Schumann unumwunden aus, weil wir im Interesse der Kunst nicht länger schweigen durften. Den Freunden Schumann’s aber, die unsere Absicht verkennen sollten, rufen wir zu, was in diesen Blättern in dem Berichte über unser letztes Rheinisches Musikfest ausgesprochen wurde: ‘Das Schaffen ist Schumann’s Beruf, und wer von einem, den der Genius dazu gewählt hat, verlangt, das er sich auch in allen praktischen Dingen wie andere Erdensöhne gebahren solle, der verkennet eben die Natur des Genius.’”

<sup>97</sup> “Die Musik schweigt jetzt - wenigstens äußerlich.” Ao amigo Joseph Joachim em carta de 6 de fevereiro de 1854.

<sup>98</sup> “(...) ich suchte neulich in einer alten Geographie nach Notizen über Düsseldorf und fand da unter den Merkwürdigkeiten angeführt: 3 Nonnenklöster und eine Irrenanstalt. Die ersteren lasse ich mir gefallen allenfalls; aber das letztere war mir ganz unangenehm zu lesen. Ich will Dir sagen, wie dies zusammenhängt. Vor einigen Jahren, wie Du Dich erinnerst, wohnten wir in Maxen. Da entdeckte ich den, daß die Hauptansicht aus meinem Fenster nach dem Sonnenstein [Irrenanstalt] zu ging. Dieser Anblick wurde mir zuletzt ganz fatal; ja, er verleidete mir den ganzen Aufenthalt. (...) Ich muß mich sehr vor allen melancholischen Eindrücken der Art in Acht nehmen. Und leben wir Musiker, Du weißt es ja, so oft auf sonnigen Höhen, so schneidet das Unglück der Wirklichkeit um so tiefer ein, wenn es sich so nackt vor die Augen stellt.”

### 3. Cantos do alvorecer - *Gesänge der Frühe*: a obra tardia

“Como artista deve-se cuidar de perder o contato com a sociedade, senão sucumbir-se-á como eu.”<sup>1</sup>

Robert Schumann

Dois dias após a internação de Schumann, seus amigos encontraram a citação da epígrafe acima, anotada num velho caderno, como informa Joseph Joachim, “terrificado”<sup>2</sup>, numa carta de 6 de março de 1854.

No último ciclo para piano de Schumann, *Gesänge der Frühe* op. 133, obra que escolhemos para exemplificar o estilo tardio de Schumann nesse trabalho, verifica-se uma marcante diferença em relação à produção predecessora, compartilhada, sobretudo, com outras obras do ano de 1853. Trata-se da ruptura do vínculo pelo qual a sociedade influenciava, unilateralmente, o produto artístico schumanniano. Nesse aspecto, é nas obras tardias que o compositor experimentou uma liberdade da qual não pôde desfrutar integralmente em fases anteriores.

O alcançar de renovada autonomia criativa, que ora apontamos, também é verificável a partir do desfecho que Schumann encontra para o dualismo “objetivo versus subjetivo”, que reside no centro da contenda entre os *Zukunftsmusiker* e os *Leipzigerakademiker* e da própria auto-definição do artista romântico *per se*. Quando Richard Pohl<sup>3</sup> noticia extensamente sobre o *Karlsruher Musikfest*, de outubro de 1853 (mês de composição dos *Gesänge der Frühe*), ele também analisa minuciosamente as obras que foram ouvidas nesse festival<sup>4</sup>. No caso da repercussão da abertura *Manfred*, ele ajuíza que “Schumann era uma natureza muito subjetiva para poder obter sucesso através de sua obra refletida.” Em seguida, aponta ainda uma ausência de “(...) amor, que não é substituível por quaisquer reflexões”<sup>5</sup> (cit. por GECK: 2006, 23). A essa crítica, Schumann reage com as seguintes palavras:

“Você fala de uma falta de amor que nenhuma reflexão pode substituir. Você ponderou cuidadosamente o que você escreveu? Você fala de uma falta de objetividade – você também pensou sobre isso? (...) Existem absolutamente duas formas de criar? Uma objetiva e uma subjetiva? Beethoven foi um objetivista [objectiver]? Pois eu te digo: estes são segredos, dos quais não se pode aproximar com palavras tão miseráveis.”<sup>6</sup> (SCHUMANN, R., cit. por GECK: 2006, 24)

---

<sup>1</sup> “Man hüte sich als Künstler den Zusammenhang mit der Gesellschaft zu verlieren, sonst geht man unter wie ich.” Cit. por JOACHIM, Joseph - *Briefe von und an Joseph Joachim*. vol. I. Berlin: Bard, 1911. p. 171

<sup>2</sup> “Es hat mich schauern gemacht, wie ich denn überhaupt keinen anderen Gedanken fassen kann (...)”.

<sup>3</sup> Pohl é um exemplo idiossincrático entre os amigos de Schumann, posto que, ao mesmo tempo que nutre extrema reverência ao compositor, enverga a alcunha de “primeiro wagneriano”. Cf. GECK, 2006.

<sup>4</sup> Estiveram representados os seguintes autores: Beethoven, Berlioz, Schumann, Liszt e Wagner.

<sup>5</sup> “Schumann war auch viel zu subjectiver Natur, um durch sein reflectirtes Schaffen erfolgreich wirken zu können. (...) es fehlte ihm hierzu das objective Aufgehen im Gegenstand, und eine Liebe, die durch keine Reflexion zu ersetzen ist.”

<sup>6</sup> “Sie sprechen von einem Fehlen von Liebe, die keine Reflexion ersetzen könne. Haben Sie sich wohl überlegt, was

Com estas palavras, Schumann viabilizou, há mais de 160 anos, uma perspectiva de dissolução da tensão entre objetividade e subjetividade em arte. Bem mais jovem, porém, o artista já deixara subentendido que, para ele, justamente na correlação entre objetivo e subjetivo se origina a obra do gênio, como se pode observar em anotação de seu diário a 8 de junho de 1831, dia em que se completaram seus 21 anos, sua “primeira grande fase da vida”<sup>7</sup>: “Às vezes me acontece como se meu ser objetivo quisesse se separar completamente do subjetivo ou como se eu estivesse entre minha aparência e o meu ser, entre forma e sombra. Meu Gênio, você está me abandonando?”<sup>8</sup> (SCHUMANN, R.: Tb. I, 339)

Essa polaridade entre procedimentos objetivos e subjetivos ainda é bastante abrangida na investigação schumanniana de maneira que, frequentemente, diminui as possibilidades de interpretação da criação do compositor – similarmente ao que acontecera na sua contemporaneidade – sobretudo quando se trata da obra tardia. Ao passo que Schumann se viu influenciado ao longo da vida pela crescente desvalorização daquilo que era identificado como subjetivo – vinculado a um tipo de obra menos interessante, posto que mais individualista – sua atitude no fim da vida demonstra que esta questão, que para os “músicos do futuro” ainda era tão importante, já havia sido resolvida internamente por ele.

Nesse sentido, chama atenção a afirmação de Irgard Knechtges de que se possa desconsiderar ter havido influência direta de situações vivenciadas pelo compositor em sua obra tardia (o que seria identificado como subjetivismo/individualismo), já que, segundo ela, Schumann frequentemente repensava as obras desse período (procedimento objetivo) e, dessa maneira, não seria possível estabelecer relação destas com sentimentos momentâneos ou alterações de humor (KNECHTGES: 1985, 25).

Por um lado, essa afirmação está parcialmente correta e pode ser confirmada no caso específico deste último ciclo de peças para piano de Schumann, como veremos a seguir.

Sua composição ocorreu entre os dias 15 e 18 de outubro de 1853. Nesse período, o compositor estava envolvido com um concerto que viria a ser o último dirigido integralmente por ele enquanto esteve à frente do coro e orquestra da *Allgemeiner Musikverein* de Düsseldorf. Trata-se da apresentação pública ocorrida em 16 de outubro, após a qual o coro explicitamente recusou-se a subir ao palco novamente sob a batuta de Robert Schumann. Apesar de tal acontecimento – catalisador da anteriormente citada crítica anônima e da demissão de Schumann – ter ocorrido

---

*Sie geschrieben haben? Sie sprechen von einem Mangel an Objectivität - haben Sie sich auch das überlegt? Meine vier Symphonien, sind sie eine wie die andere? Oder meine Trios? oder (sic.) meine Lieder? Ueberhaupt gibt es zweierlei Schaffen? Ein ob- und ein subjectives? War Beethoven ein objectiver? Ich will Ihnen sagen: das sind Geheimnisse, denen man nicht mit so elenden Worten beikommen kann.”*

<sup>7</sup> “Erster großer Lebensabschnitt.” Lembramos que esse aniversário marcava oficialmente o atingir da maioridade.

<sup>8</sup> “Mir ist’s manchmal, als wolle sich mein objectiver Mensch vom subjectiven ganz trennen oder als ständ’ ich zwischen meiner Erscheinung u. meinen Syn [sic.], zwischen Gestalt und Schatten. Mein Genius, verläßt du mich?”

durante a composição dos *Gesänge der Frühe*, é difícil vincular a obra, pela temática que sua audição e análise sugerem, a essa circunstância. O processo de composição prosseguiu após o infausto concerto e foi finalizado em poucos dias, como dão conta todos os documentos. Quanto à obra em si, o próprio compositor reconhece nela uma atmosfera positiva, opondo-a às “melancólicas” Fuguetas op. 126, quando sugere ao editor Arnold o seguinte, a 24 de fevereiro de 1854 (três dias apenas antes do episódio que ficaria conhecido como sua tentativa de suicídio):

“Caro senhor Dr Arnold!

Eu tenho uma sugestão, que talvez merecerá receber sua aprovação. Eu gostaria de barrar a publicação das Fuguetas<sup>9</sup> devido ao seu caráter primordialmente melancólico e ofereço-vos uma outra obra, há pouco concluída: ‘*Gesänge der Frühe*’ 5 peças características para pianoforte, dedicadas à poetisa Bettina. São peças musicais que retratam as sensações durante a aproximação e desenvolvimento da manhã, porém como expressão mais emocional do que pictórica.”<sup>10</sup> (S. Be. III/5, 125)

A dissociação dessa música, portanto, com o obscuro contexto profissional imediato, repleto de intrigas e difamações, fica evidente. Como indica Burnham, “operar a partir da obscuridade é uma condição do exílio. *Self-imposed exile is withdrawal.*”<sup>11</sup> (2011, 417)

De fato, apesar das atividades rotineiras como maestro pressuporem maior exposição pública, observa-se em Schumann já no início da fase de Düsseldorf um crescente distanciamento ao qual ele, em autodefesa “devido a um profundo temor em relação ao mundo exterior”<sup>12</sup>, se acostumara (SCHNEBEL: 1981, 73-74).

Retomando à afirmação de Knechtges, precisamos ainda contestá-la. Entendemos que a ruptura com o “mundo exterior” experimentada por Schumann também possa ser vista na gênese de sua obra tardia, que passa a ser motivada apenas pela necessidade expressiva em si, a despeito de pressões externas. Reinhard Kapp fala de uma “estratégia psíquica para o enfrentamento do caos de dentro e de fora.”<sup>13</sup> (1984, 105). Assim, observamos que, apesar deste (ou, justamente devido ao) distanciamento em relação às influências e expectativas da sociedade, o cenário mais íntimo no qual se

---

<sup>9</sup> Tal proposta é apontada por Struck como algo incomum na história da publicação das obras de Schumann, pelo que ele chama a atenção para o momento em que ela se dá - a última crise do compositor antes de ser internado - e para a provável influência de Clara nessa decisão. Cf. STRUCK: 1984, 75-76.

<sup>10</sup> “*Geehrter Herr Dr Arnold!*

*Einen Vorschlag habe ich, der sich vielleicht Ihres Beifalles erfreuen wird. Ich möchte die Fughetten wegen ihres meist melancholischen Charakters nicht erscheinen lassen und biete Ihnen ein anderes, vor Kurzem beendiges Werk: ‘Gesänge der Frühe’ 5 charakteristische Stücke für Pianoforte, der Dichterin Bettina gewidmet, an. Es sind Musikstücke, die die Empfindungen beim Herannahen und Wachsen des Morgens schildern, aber mehr aus Gefühlausdruck als Malerei.*”

<sup>11</sup> “*Operating out of obscurity is a condition of exile.*” Para a frase seguinte, a qual citamos na língua original, não alcançamos uma tradução suficientemente abrangente. Poder-se-ia traduzi-la da seguinte forma, não sem restringir o sentido expresso pelo autor: “O exílio auto-imposto é a retirada.”

<sup>12</sup> “*Das stille und zurückgezogene Leben, das der von tiefen Ängsten vor der Außenwelt geplagte Schumann sich zum Selbstschutz angewöhnt hatte, wurde in Düsseldorf fortgesetzt.*”

<sup>13</sup> “*(...) psychische Strategien zur Bewältigung des Chaos von innen und von außen.*”

dão os últimos meses vividos por Schumann, no seio de sua família, desempenha papel fundamental para o entendimento dessa parcela de sua obra. Este adquire importância ímpar ao passo que resta, junto da própria biografia do compositor, como principal matéria temática, sendo o principal impulso à criação do período tardio. Isso é o que veremos ao abordarmos seus derradeiros *Cantos do alvorecer*.

### 3.1. Hipóteses sobre uma temática poético-psicológica

Como sugerimos, os estímulos para a composição do op. 133 são encontrados na intimidade da psique schumanniana, em questões que gostaríamos de investigar mais profundamente. Tais questões podem ser explicadas a partir dos seguintes elementos: as notadas alterações no relacionamento entre Robert e Clara; o contato do compositor com Johannes Brahms, recém chegado à casa dos Schumann para uma temporada de visitas que duraria 34 dias; a percepção e reações do compositor em relação ao seu próprio estado de saúde.

Obviamente, pretendemos apenas, através de nossa argumentação, oferecer subsídios que embasem nossas inclinações analíticas e orientem a interpretação da obra, recorrendo a exemplos e reflexões já existentes na literatura musicológica especializada, mas sem almejar, contudo, comprovar uma tese específica.

Assim, passemos à associação dos fatos.

#### 3.1.1. Clara Wieck

A modificação na maneira de Schumann interagir com a sociedade coincidiu com a culminância de um arrefecimento gradativo de sua fixação por Clara.

Tal fixação podia ser observada de formas variadas: Clara era material temático, poética e literalmente, de muitas obras – considere-se o sem-número de peças dedicadas a ela e os diversos exemplos de menções à Clara no texto musical<sup>14</sup>; ela interferia também ativamente no processo composicional, enquanto avalista da obra do marido, de modo que a opinião da esposa era amplamente considerada; Clara tinha, ainda, papel fundamental na finalização do ciclo de realização artística (produção-interpretção-recepção), posto que agia também como meio entre o compositor e seu público – era ela a intérprete que mais intensamente divulgava a música de Schumann.

---

<sup>14</sup> Admitimos como menções à Clara no texto musical as citações de suas composições na obra de Robert e, sobretudo, a utilização recorrente de motivos advindos do nome “Clara” ou do apelido “Chiara”, baseados nas notas C-A-A (= dó-lá-lá) ou C-H-A-A (=dó-si-lá-lá).



Dessa forma, não nos parece exagerada a declaração do compositor à sua futura esposa: “Somente Tu és meu conforto, a Ti eu me volto como a uma Maria, em Ti eu desejo recuperar a coragem e a força.”<sup>15</sup> (Bw. II, 407).

Clara, por sua vez, também se autoconferia uma posição única em relação a Schumann, não apenas pela razão óbvia do relacionamento entre eles, mas antes quanto à por ela cultivada diferenciação da sua percepção da obra schumanniana. Como exemplo deste procedimento, observado com frequência, servirá o seguinte extrato de uma correspondência dela com o noivo: “Recentemente toquei tua Fantasia para Alkan, ele ficou entusiasmado, porém ninguém te entende como eu – também não poderia ser [diferente]! – ”<sup>16</sup>

Assim, considerando a relação de dependência que se estabeleceu entre ambos e a fixação desenvolvida por Schumann, faz-se relevante o apontamento de Peter Gülke, quando esse ressalta que a primeira obra composta em Düsseldorf foi um concerto para instrumento solista e orquestra que, pela primeira vez e sintomaticamente, não fora composto para o piano e nem para Clara. (Cf. GÜLKE: 2010, 189). Trata-se do *Concerto para violoncelo* op. 129, ao qual seguiria o *Concerto para violino* WoO 23.

A grande maioria dos autores abrangidos neste trabalho admite que, em Düsseldorf, os Schumann tenham vivido uma grande crise em sua relação conjugal. Helmuth Hopf, por exemplo – musicólogo que figura entre aqueles que apontam para a inconsistência e controvérsia dos diagnósticos da doença que teria vitimado Schumann – considera que talvez o próprio distúrbio mental desenvolvido por Schumann tenha advindo simplesmente de uma reação exacerbada à crise conjugal (Cf. HOPF: 1981, *passim*).

Outros autores procuram minimizar a importância dos esforços musicológicos que tendem à contextualização da obra tardia de Schumann a partir de argumentos que envolvam a relação do casal. Cite-se aqui Michael Struck, que através de um artigo no *Neue Zeitschrift für Musik*, em 1982, empenhou-se em desconstruir cada um dos argumentos difundidos através de uma profusão de novos textos, surgidos após a publicação dos diários do casal, ocorrida durante os anos 70 e 80.<sup>17</sup>

Ainda que não se defendam as teses mais controversas em relação à postura de Clara Schumann e, sobretudo, sem intencionar quaisquer juízos morais, faz-se

---

<sup>15</sup> “Du allein bist mein Trost, zu Dir seh ich auf wie zu einer Maria, bei Dir will ich mir wieder Muth und Stärke hohlen.”

<sup>16</sup> “Neulich hab ich Alkan Deine Fantasie vorgespielt, er war entzückt, doch so wie ich versteht Dich Keiner - kann auch nicht sein! -“

<sup>17</sup> Seu artigo aborda especificamente as teses levantadas a partir da constatação de que, já em outubro de 1853, Brahms e Clara teriam desenvolvido uma relação amorosa. Nele são discutidas, sobretudo, a teoria de Hellmuth von Ulmann de que Clara tenha barrado a publicação do *Concerto para violino* porque ele seria prova cabal da sanidade mental de Schumann, cuja incapacidade mental ela teria divulgado para não ter de admitir sua traição, que viria à tona dada a tentativa de suicídio do marido, por ela motivada; outra teoria abordada é aquela de Alfred Schumann, neto de Clara e Robert, que já em 1926 explica através da possível infidelidade de Clara o fato de ele e seus irmãos não terem tomado parte na herança de Robert. De acordo com o filho de Julie Schumann, sua avó teria distribuído manuscritos como propina a familiares que sabiam da verdade sobre a paternidade de Felix, último filho dos Schumann, que teria sido concebido logo no início do contato de Clara e Brahms. Cf. STRUCK, Michael - Gerüchte um den 'späten' Schumann. *Neue Zeitschrift für Musik*. Volume 143, n.5 (Mai 1982) pp. 52-56.

evidente, através da observação dos documentos disponíveis, que os cônjuges vinham-se frustrando mutuamente em suas expectativas mais essenciais.

As preocupações de uma performer de atuação internacional, cuja atividade profissional poderia brevemente voltar a ser a base para a sustentação da família e que, ao mesmo tempo, acumulava os papéis domésticos tipicamente impostos a uma mulher no século 19, se opõe àquelas do marido, mais velho, adoecido, em plena produção intelectual e ao mesmo tempo física e psicologicamente deteriorado. Gülke resume a situação da seguinte maneira:

“Uma Clara, real, já quase esmagada por diferentes obrigações, distancia-se cada vez mais – não porque ela assim queira, mas porque a ponte entre as divergentes formas de existência e luta pela vida dos cônjuges quase não suporta mais [o peso]. Assim Schumann, dependente da sua música para ser satisfeito / ouvido [er-hört] no duplo sentido da palavra, vê a outra Clara, elevada a ouvinte-ideal, a tradutora fiel de sua música, sumir”<sup>18</sup> (GÜLKE: 2010, 210-211).

A tensão na qual viviam os Schumann recebe um novo impulso quando, em setembro de 1853, Clara supõe estar novamente grávida, o que a obrigaria a cancelar a turnê na Inglaterra, programada para o inverno vindouro. Litzmann transcreve um trecho de seu diário, do dia 30 de setembro<sup>19</sup>: “Meus últimos anos bons se vão, também minhas forças – certamente, motivo suficiente pra eu me afligir.... Eu estou tão desencorajada que nem posso dizer.”<sup>20</sup> (SCHUMANN, C., cit. por LITZMANN: 1905, 279). Ao marido, Clara informaria a gravidez em 3 de outubro, duas semanas antes, portanto, da composição dos *Cantos do alvorecer*.

---

<sup>18</sup> “Die eine, reale, schon von vielfältigen Pflichten fast erdrückte Clara entzieht sich immer mehr - nicht, weil sie es will, sondern weil die Brücke zwischen den divergierenden Existenzformen und Lebenszwängen der Eheleute kaum noch trägt. Damit sieht Schumann, in seiner Musik darauf angewiesen, im Doppelsinn des Wortes er-hört zu werden, die andere Clara, die zum Idealhörer, zum Dolmetsch seines musikalischen Weltvertrauens erhobene Adressatin entschwinden.”

<sup>19</sup> Provavelmente escrito antes da chegada de Johannes Brahms à casa dos Schumann, que ocorreu nesse mesmo dia.

<sup>20</sup> “Meine letzten guten Jahre gehen hin, meine Kräfte auch - gewiß Grund genug, mich zu betrüben... Ich bin so entmutigt, daß ich es gar nicht sagen kann.”



Figura 2 – *Porträt von Clara Schumann*. Aquarela de Jean Joseph Bonaventura Laurens. Düsseldorf, outubro de 1853. Acervo: Carpentras - Bibliotheque Inguibertine

Para termos a dimensão da tensão que ora constatamos, interessa observar as reações ambíguas que a internação de Schumann provocou em Clara. Ao mesmo tempo que a esposa lamenta o destino do marido, de si própria e de sua família, a pianista se sente liberta. “A lista dos compromissos com concertos nos movimentados dois anos até a morte de Robert se mostra como um golpe de libertação.”<sup>21</sup> (GÜLKE: 2010, 90-

---

<sup>21</sup> “Die Liste der Konzertverpflichtungen in den reichlich zwei Jahren bis zu Roberts Tod mutet wie ein Befreiungsschlag an (...)”.

91). Três meses após o nascimento do último filho, Felix, e seis meses após a internação de Schumann, ela escreve ao amigo Joseph Joachim:

“(…) eu sempre achei que soubesse que coisa deslumbrante é ser artista, mas, de fato, apenas agora sei verdadeiramente, já que eu só consigo exalar tristeza e felicidade, com efeito, na divina Música, de forma que eu bem frequentemente me sinto bastante bem.”<sup>22</sup> (SCHUMANN, C., cit. por LITZMANN: 1905, 331)

Eric Jensen analisa amplamente os documentos da época da internação de Schumann em artigo publicado no respeitado periódico inglês *The Musical Times* sob o impactante título “*Schumann at Endenich 2: Buried Alive*”, defendendo que Clara tenha colaborado para o isolamento do marido e até mesmo rejeitado a possibilidade do regresso deste para o lar. Ele afirma que

“(…) parece claro que nesta fase do confinamento de Schumann [maio de 1855] ela não tinha desejo algum de vê-lo<sup>23</sup>, mesmo que ela se recusasse a admiti-lo para si mesma. Desde a transferência de Schumann para Endenich, Clara tinha estabelecido uma nova vida para si. Essa nova vida, e a liberdade associada a ela, permitiu que ela vivesse como sempre sonhara: como uma artista de concerto. Essa vida continha muitos atrativos para ela – viagens, reconhecimento, e a oportunidade de aumentar substancialmente seus ganhos. O retorno de Schumann, particularmente num estado de recuperação parcial, teria conduzido tudo isso ao fim.”<sup>24</sup> (JENSEN: 1998, 14)

### 3.1.2. Johannes Brahms

“Este mês nos trouxe uma aparição maravilhosa com o compositor de 20 anos Brahms, de Hamburgo. Mais uma vez um que vem como se enviado pelo próprio Deus! – Ele tocou para nós Sonatas, Scherzos etc., de si mesmo, tudo repleto de exuberante fantasia, franqueza de sentimento e maestria na forma. Robert acredita que não saberia dizer a ele o que tirar nem por. É realmente tocante quando se olha este ser ao piano com sua interessante face juvenil, que se ilumina completamente ao tocar, sua bela mão, que vence as maiores dificuldades com a maior facilidade (suas coisas são bastante difíceis), e além disso essas composições curiosas.”<sup>25</sup> (SCHUMANN, C., cit. por LITZMANN: 1905, 280-281)

---

<sup>22</sup> “(...) was es herrliches ist, Künstlerin zu sein, glaubte ich immer zu wissen und weiß es doch erst jetzt recht eigentlich, wo ich doch nur in der göttlichen Musik Leid und Freude so recht aushauchen kann, daß es mir dann oft ganz wohl wird.”

<sup>23</sup> A mesma afirmação é encontrada em Hopf, que a contextualiza a partir da postura de Bettina von Arnim, em correspondência com Clara Schumann, a qual corrobora a visão de ambos os autores. Bettina, escolhida por Schumann como dedicatária dos *Gesänge der Frühe* após a retirada da dedicatória inicial a Diotima, era uma amiga do casal que não acreditava no diagnóstico e no tratamento oferecidos em Endenich e intervira, junto a Clara, pela volta do marido ao lar.

<sup>24</sup> “(...) it seems clear that by this stage of Schumann’s confinement she had no desire to see him, even if she refused to admit it to herself. Since Schumann’s move to Endenich, Clara had established a new life for herself. This new life, and the freedom associated with it, permitted her to live as she had always wanted: as a concert artist. It contained for her many attractions - travel, acclaim, and the opportunity to increase her earnings substantially. Schumann’s return, particularly in a state of only partial recovery, would have brought it all to an end.”

<sup>25</sup> “Dieser Monat brachte uns eine wunderbare Erscheinung in dem 20 jährigen Komponisten Brahms aus Hamburg. Das ist wieder einmal einer, der kommt wie eigens von Gott gesandt! - Er spielte uns Sonaten, Scherzos etc. von sich, alles voll überschwänglicher Phantasie, Innigkeit der Empfindung und Meisterhaft in der Form. Robert meint, er wüßte ihm

Johannes Brahms foi ao encontro de Robert Schumann por indicação de um amigo em comum, o violinista Joseph Joachim. O encontro dos três artistas, Schumann, Brahms e Clara, foi uma experiência marcante e decisiva para todos os envolvidos. O jovem músico, 23 anos mais novo que Robert, 14 anos mais novo que Clara, instigara o casal sobremaneira com sua presença, de modo que, durante sua estadia em Düsseldorf, estes viveram um período de arrebatadora felicidade, advinda da fruição contínua de arte e intensificada pela identificação musical, intelectual e pessoal entre os três.

Não se pode aferir do registro lacônico de Robert Schumann se ele imediatamente compartilhara do encantamento efusivo, o qual vimos registrado por Clara, quando da chegada de Brahms. Em 1º. de outubro, ele anota apenas: “Brahms em visita (um gênio).”<sup>26</sup> (Tb. III, 637)

Contudo, a convivência ao longo dos dias seguintes bastaria para que Schumann reconhecesse no jovem músico um messias e um redentor (LOOS: 2010, 86) – aquele que traria boas novas, assegurando o futuro da música da maneira que Schumann a via e, ao mesmo tempo, legitimando a própria obra schumanniana. Dessa forma, Robert se viu impelido, após quase uma década sem publicar crítica musical, a ir a público novamente através de um artigo no periódico que ele ajudara a fundar. Com seu artigo, *Neue Bahnen*<sup>27</sup>, Schumann não apenas apresentou o jovem compositor de Hamburgo, conferindo a ele a tarefa de sucedê-lo, mas também se posicionou publicamente, após longa abstenção, na fervilhante discussão estética em cujo bojo ele se opunha, até então isolado, aos “novos alemães” (*Neudeutscher*).

Enquanto que os compositores – Brahms e Schumann – compartilhavam interesses literários, premissas musicais e convicções estéticas, os pianistas – Brahms e Clara – tinham em comum o virtuosismo, a autoconfiança e a vitalidade. Ambos viveram uma longa relação que durou até o falecimento de Clara, em 1896. Brahms morreria um ano depois. Antes disso, em 1895, ele ainda revelaria ao amigo Richard Heuberger: “Afora a senhora Schumann, eu não me prendo a ninguém com toda a alma – Na verdade isso é horrível e não se deve pensar, tampouco falar algo assim.”<sup>28</sup> (BRAHMS, J., cit. por HEUBERGER: 1976, 83)

Apesar da identificação intelectual entre Robert Schumann e Johannes Brahms, era grande o contraste de personalidade entre ambos os artistas. O mestre, tão frequentemente marcado pelo medo e insegurança, estava diante de um jovem

---

*nichts zu sagen, das er hinweg- oder hinzutun solle. Es ist wirklich rührend, wenn man diesen Menschen am Klavier sieht mit seinem interessante jugendlichen Gesichte, das sich beim Spielen ganz verklärt, seine schöne Hand, die mit der größten Leichtigkeit die größten Schwierigkeiten besiegt (seine Sachen sind sehr schwer), und dazu nun diese merkwürdigen Kompositionen.”*

<sup>26</sup> “Brahms zum Besuch (ein Genius).”

<sup>27</sup> Cf. Schumann, Robert - *Neue Bahnen*. *Neue Zeitschrift für Musik*. Volume 39, n.18 (Oktober 1853) 185-186.

<sup>28</sup> “Außer an Frau Schumann hänge ich an Niemandem mit ganzer Seele. - Es ist doch eigentlich graulich und man soll so was wederdenken noch sagen.”

compositor que, naquele momento, exalava autoconfiança<sup>29</sup>. Brahms não hesitou em apresentar muitas de suas obras para os Schumann (lembre-se o quão difícil era para o jovem Robert apresentar música sua) e quem mais estivesse presente. Além disso, aceitou a proposta de seu “colega mais velho” para compor, em parceria com ele e Albert Dietrich, a *Sonata F.A.E.* Naquele outubro de 1853 Brahms também iniciara a composição de sua *Sonata em fá sustenido menor* op. 2, pedindo, então, a permissão de Schumann para dedicá-la a Clara – também a *Sonata em fá sustenido menor* de Schumann, seu op. 11, a tinha como dedicatária (HOPF: 1981, 241).

Enquanto isso, Robert preparava seu artigo para o *Neue Zeitschrift für Musik*. Tendo iniciado o trabalho a 9 de outubro, ele submete o artigo à opinião do amigo Joseph Joachim no dia 14 daquele mês e, no dia seguinte, começa a compor os *Gesänge der Frühe*.



**Figura 3** – *Porträt von Johannes Brahms*. Desenho em grafite de Jean Joseph Bonaventura Laurens. Düsseldorf, outubro de 1853. Acervo: Carpentras - Bibliotheque Inguibertine

<sup>29</sup> Cf. STRUC: 2010, 384; HOPF: 1981, 242.

### 3.1.3. Robert Schumann: consciência e controle

Toda contextualização extramusical em relação ao período tardio de Schumann deve, para ter relevância musicológica, visar o melhor entendimento das obras do período. Contudo, o simples ato de analisar o produto artístico schumanniano a partir de perspectivas sócio-psicológicas está fadado a se encerrar no campo da especulação se não nos afastarmos da imagem corrente de um Schumann mentalmente incapaz no fim da vida. É justamente a partir da constatação de que o artista mantivera, até mesmo após a internação, grande domínio intelectual<sup>30</sup>, descartando, assim, a imagem de alguém mentalmente incapacitado, que se faz importante observar os acontecimentos que permeiam a produção tardia, posto que, partindo do que ora admitimos, estes podiam exercer influência sobre Schumann não apenas no nível do inconsciente.

Isso posto, não se pode dispensar, entre os fatores alimentadores da verve schumanniana no ano de 1853 (como sugerem alguns autores), a citada insatisfação matrimonial que, dada a conhecida e aqui extensamente abordada importância excepcional de Clara para a obra de seu marido, é informação de interesse indubitável para a abordagem da sua música tardia.

A crise matrimonial, por sua vez, tem origem no descompasso entre as necessidades e expectativas dos cônjuges. Essas diferenças foram realçadas a partir da chegada de Johannes Brahms, o qual, ao mesmo tempo, impulsionou Robert Schumann a uma nova fase criativa. Ao longo da estadia do jovem de Hamburgo, Schumann trabalhou não apenas nos *Gesänge der Frühe* mas também nos *Märchenerzählungen* op. 132 para clarineta, violino *ad libitum*, viola e piano; acompanhamentos pianísticos aos 24 *Caprices* de Paganini (dando continuidade à composição dessa obra em Eendenich, em 1855); Intermezzo e Finale da *Sonata F.A.E.* WoO. 22; *Sonata para violino e piano* WoO. 27; *Fünf Romanzen* para violoncelo e piano. Com a partida do novo amigo, Schumann interrompeu a atividade composicional até voltar a escrever por influência das “alucinações auditivas” dos dias anteriores à sua internação.

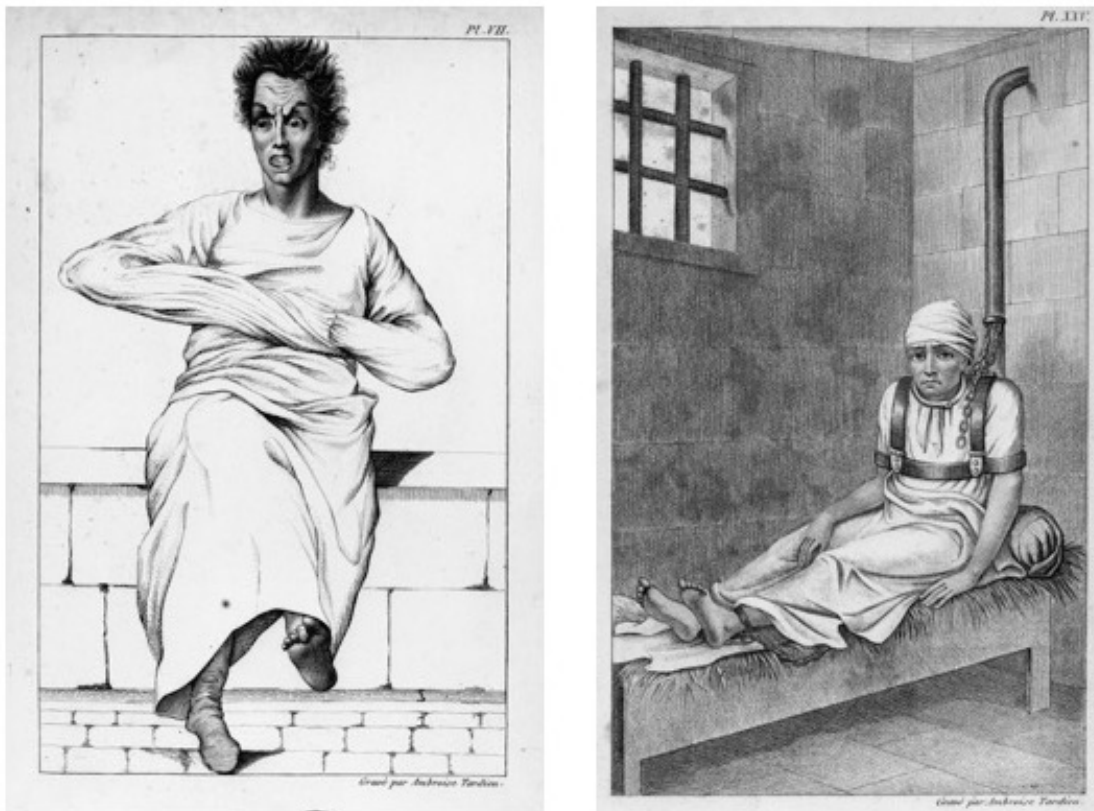
O próprio artigo com o qual Schumann apresenta Brahms publicamente não pode deixar de ser visto como um ato do reconhecimento de que, naquele momento, algo findava para que *Novos caminhos (Neue Bahnen)* conduzissem ao futuro. Se Schumann tinha, já naquele momento, consciência de seu destino inexorável, não é algo que se possa aferir indubitavelmente. Contudo, a “consciência do fim”, como a abordamos no início desse trabalho – *Endbewusstsein* – se fazia presente, ainda que remetesse apenas

---

<sup>30</sup> Sobre a saúde mental de Schumann durante todo o período que antecede imediatamente a internação, Michael Struck aponta as “negociações e opiniões [*Äußerungen*] conduzidas com objetividade, que demonstram sem dúvida o domínio mental e controle planejado, em nada se diferenciando de atividades anteriores.” (STRUCK: 1984, 33). Cabe verificar o porquê de o autor se ater, na constatação ora citada, ao período anterior à internação. Uma possível razão seria o fato de que a publicação da correspondência entre Schumann e seus editores ocorreu apenas recentemente, no ano de 2008. Essa correspondência, descoberta em 1981, evidencia a continuidade, pelo menos até o verão de 1855, de tal clareza e objetividade em “negociações e opiniões” expressas por Schumann.

ao fim daquela fase de frustrações e sofrimento, talvez até mesmo de forma otimista, como pôde-se observar em Schumann em outras ocasiões.

Schumann tinha medo da loucura (HOFFMANN-AXTHELM: 2006, 38). Já em 1825 ele vira sua irmã mais velha, Emelie, cometer suicídio. Também marcaram seu imaginário os “40 anos de vida noturna”<sup>31</sup> de um de seus maiores ídolos literários. Assim se referiu seu antigo amigo Emil Flechsig, falando do longo período de sobrevida do poeta Friedrich Hölderlin num hospício, quando relembrou a fascinação e o medo que ele despertava em Schumann já na juventude (*op. cit.*, 34). O que terá feito com que Schumann finalmente componha, em outubro de 1853, a obra que, entre 1849 e 1851<sup>32</sup> planejara escrever, tendo a personagem Diotima como dedicatária? Esta é a personagem central na obra de Hölderlin, como veremos posteriormente.



**Figura 4** – esq.: *Maniaque*; dir.: *Aliéné enchaîné à Bedlam*. Gravuras (litografias) de Ambroise Tardieu. In: ESQUIROL, Jean E. D. - *Des maladies mentales considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal*. Paris: J.-B. Baillière, 1838<sup>33</sup>

<sup>31</sup> “(...) Hölderlins 40jährigem Nachtleben”. Cf. FLECHSIG, Emil - Erinnerungen an Robert Schumann um 1875. *Neue Zeitschrift für Musik*. Volume 177, n.7/8 (Juli-August 1956) 392-396 (publicado postumamente).

<sup>32</sup> A anotação “*Composition (im Plan) / Gesänge der Frühe. An Diotima.*” pode ser vista no livro de projetos de Schumann, o *Projektenbuch*. Apesar de não ser datada, seu contexto permite concluir que ela tenha sido feita entre 1849 e 1851. Cf. prefácio de Ernst Herttrich à edição dos *Gesänge der Frühe* para a Henle Verlag. In: SCHUMANN, Robert - *Gesänge der Frühe Opus 133* [Partitura]. HERTTRICH, Ernst (ed.). München: G. Henle Verlag, 2009.

<sup>33</sup> Estas figuras são também encontradas no artigo de Hoffmann-Axthelm, sendo citadas originalmente por FICHTNER, Gerhard (ed.) - *Psychiatrie zur Zeit Hölderlins*. Tübingen: Universitätsbibliothek, 1980.



O medo da loucura tinha levado Robert Schumann a estudar a psicologia humana profundamente, tanto quanto um intelectual poderia fazê-lo na primeira metade do século 19, quando a psicologia ainda não se tinha estabelecido enquanto objeto de estudo independente. Nesse contexto, destacamos entre os diversos contatos de Schumann com a matéria a relação dele com o médico Carl Gustav Carus. O médico abordava os domínios psicológicos partindo da premissa da importância do inconsciente e publicou, já em 1846, uma obra de bastante alcance, sob o título *Psiquê. Sobre a história do desenvolvimento da alma*<sup>34</sup>.

Carus interessava-se por diversos sintomas que se manifestavam em Schumann, sobretudo as alucinações auditivas. Em sua abordagem – bastante vinculada a preceitos espirituais – separava as pessoas mais ou menos propensas a distúrbios mentais a partir do nível de desenvolvimento de suas “naturezas” (*op. cit.*, 38). Nesse ínterim, não nos surpreende a busca de Schumann por contatos com existências espirituais, que se acentuou a partir de abril de 1853, quando o compositor descobriu o fenômeno das mesas girantes<sup>35</sup>, as quais “tudo sabiam” (SCHUMANN, R., cit. por. WASIELEWSKI: 1906, 486). Sobre esse tipo de experiência, bastante aceita socialmente nos círculos intelectuais em meados do século 19, Schumann até mesmo escreveu um artigo, o qual, porém, “não sobreviveu” (DAVERIO: 1997b, 452). Pelo diário de Schumann sabemos, também, que a 17 de outubro, véspera da finalização dos *Gesänge der Frühe*, o compositor tentou comunicar-se através do recurso das mesas girantes: “Tentativa de comunicação com espíritos [*Geisterklopfens*] mal sucedida.”<sup>36</sup> (Tb. III, 639)

Como pudemos observar, Schumann tinha um interesse genuíno pelas manifestações espirituais, o qual tem sido analisado de duas maneiras: ou com vistas a um embasamento diagnóstico da doença mental que acometera o compositor (Cf. WASIELEWSKI: 1906, 485-486), ou vinculado à constante busca do compositor pela cura (Cf. GECK: 2012, 246; HOFFMANN-AXTHELM: 2006, 40).

A sensibilidade de Schumann para sintomas de sua debilitação física e psicológica se manifestara durante toda a vida, sendo que ele sempre buscou alternativas de tratamento, evitando medicamentos alopáticos e optando por terapias não convencionais. Somos informados disso pelo seu médico em Dresden, que também registrou o tratamento prescrito à época da crise de 1844, o qual teria alcançado bons resultados: “banhos gelados”<sup>37</sup> (HELBIG, C., cit. por WASIELEWSKI: 1906, 352).

---

<sup>34</sup> CARUS, Carl G. - *Psyche: zur Entwicklungsgeschichte der Seele*. Pforzheim: Flammer und Hoffman, 1846.

<sup>35</sup> As “mesas girantes” estiveram entre os fenômenos de ordem sobrenatural mais comumente experimentados e relatados durante o século 19. Trata-se do “ato de mover uma mesa ou produzir sons de batidas sem [utilização de] meios físicos aparentes, atribuído a uma força espiritual com a qual os participantes podem assim se comunicar.” (DAVERIO: 1997b, 451)

<sup>36</sup> “*Fleißig. - Versuch d. Geisterklopfens nicht gelungen.*”

<sup>37</sup> “*kalte Sturzbäder*”

Quando Schumann, durante a crise de 1852, se dedica a uma intensa terapia através de banhos no Reno, ele o faz, mais uma vez, por indicação médica explícita (*op. cit.*, 485). Assim, apontamos para a hipótese de que aquilo que a posteridade aceitaria como tendo sido uma tentativa de suicídio – atirar-se no Reno – seja passível de outras interpretações<sup>38</sup>.

Nos dias que antecederam este episódio, Schumann demonstrava consciência da vulnerabilidade psicológica da qual estava acometido, tendo, inclusive, desejado ser internado numa clínica para doentes mentais. Clara Schumann informa em seu diário o seguinte:

“De repente às 9h30 ele se levantou do sofá e queria suas roupas, pois ele dizia que precisava ir para o hospício, já que não tinha mais controle sobre seus pensamentos e não sabia o que poderia enfim acontecer durante a noite. (...) Robert arrumou todas as coisas que ele queria levar consigo, relógio, dinheiro, papel pautado, penas, cigarros, rapidamente, tudo com as mais nítidas intenções; e quando eu disse a ele: ‘Robert você quer abandonar sua esposa e filhos?’ ele respondeu: ‘não é por muito tempo, eu voltarei recuperado em breve!’”<sup>39</sup> (SCHUMANN, C., cit. por LITZMANN: 1905, 299)

Joseph Joachim, que chegou a Düsseldorf dois dias após a admissão de Schumann na clínica psiquiátrica, retrata que

“as questões domésticas foram organizadas previamente por Schumann até o menor [detalhe], como que por uma espécie de noção [prévia]; mesmo em todos os manuscritos ele tinha inserido nos últimos tempos as advertências mais exatas.”<sup>40</sup> (JOACHIM: 1911, 171)

---

<sup>38</sup> Dos autores com os quais tivemos contato na feitura desse trabalho, apenas Peter Gülke insinua uma possível contestação da versão corrente de tentativa de suicídio, ao classifica-la como “amadora” (*diletantisch*). (Cf. GÜLKE: 2010, 204). Em outro contexto, John Daverio analisa a hipótese atualmente aceita de que a causa da morte de Schumann, dois anos e meio após a internação, tenha sido auto-inanição. Conjecturando sobre isso, ele remete ao medo que Schumann tinha de envenenamento (que sabemos ter sido observado já pelo seu médico de Dresden!), concluindo que “Há uma ironia terrível nisso tudo: se Schumann às vezes recusou cuidados [alimentação, medicação], foi porque ele queria prolongar sua vida, não dar cabo dela.” (DAVERIO: 1997b, 484). Já Peter Gülke acredita que os indícios apontam para a vontade de Schumann de, através da auto-inanição, acelerar sua morte (Cf. GÜLKE: 2010, 206). As duas interpretações contrastantes dos registros dos fatos ocorridos no fim da vida de Schumann tem uma coisa em comum: ambas partem do pressuposto de algum nível de consciência e da tentativa da recuperação do controle sobre o próprio futuro.

<sup>39</sup> “*Da plötzlich 9½ Uhr stand er vom Sopha auf und wollte seine Kleider haben, denn er sagte, er müsse in die Irrenanstalt, da er seiner Sinne nicht mehr mächtig sei und nicht wissen könne, was er in der Nacht am Ende täte. (...) Robert legte sich alles zur=recht, was er mitnehmen wolle, Uhr, Geld, Notenpapier, Federn, Zigarren, kurz, alles mit der klarsten Überlegung; und als ich ihm sagte: ‚Robert willst du deine Frau und Kinder verlassen?‘ erwiderte er: ‚es ist ja nicht auf lange, ich komme bald genesen zurück!‘*”

<sup>40</sup> “*Die häuslichen Verhältnisse sind von Schumann, wie durch eine Art Ahnung, bis auf’s Kleinste vorher geordnet; selbst zu allen Manuscripten hatte er in der letzten Zeit die genauesten Andeutungen gefügt.*”



Figura 5 – *Porträt von Robert Schumann*. Jean Joseph Bonaventura Laurens. Düsseldorf, outubro de 1853. Acervo: Carpentras - Bibliotheque Inguibertine

Como vimos, Schumann buscara curar-se tanto de formas tradicionais como não convencionais. Sua consciência quanto aos estágios de desenvolvimento de seus distúrbios mentais era bastante aguçada. Em meio a isso, ele tinha visto sua esposa distanciar-se, perdido seu posto como diretor em Düsseldorf e reagido às críticas propondo uma perspectiva de união entre objetividade e subjetividade, ao mesmo tempo que se posicionava publicamente numa ação de justificação da própria obra e incentivo ao jovem Brahms, o qual, com sua chegada, trouxera para o lar dos Schumann uma vitalidade que estes há muito não vivenciavam juntos.

A partir do que Clara registra em seu diário, observa-se em Robert nesse período um grande sentimento de culpa. Outro fator que chama nossa atenção é a crescente preocupação de Schumann, em fins de fevereiro, com seu comportamento à noite. Clara registra detalhadamente que o compositor pedia que ela se afastasse dele durante a noite por temer machucá-la.<sup>41</sup> Era também à noite que ele ouvia as vozes que identificava como demoníacas<sup>42</sup>. Struck (1984, 76) aponta que “as noites nessas semanas oferecem os tormentos mais fortes; só com a manhã eles costumavam arrefecer.”<sup>43</sup>

Schumann procurou aliviar seus sofrimentos através do casamento, da atividade profissional, da medicina, da natureza e de experiências sobrenaturais. Naquele momento, em que somente a manhã abrandava suas angústias e o futuro era incerto, ficam assim explicados os esforços de Schumann para ver os *Cantos do Alvorecer* publicados o quanto antes (*op. cit.*, 469-470). O artista que em 1853 publicara uma *Canção Noturna*<sup>44</sup> entoará seus últimos cantos para falar da alvorada.

---

<sup>41</sup> Note-se ainda a gravidez de Clara que é, ao mesmo tempo, um novo elemento opressor da atividade profissional dela e, talvez para Schumann, mais uma imagem vinculada à renovação e/ou à culpa.

<sup>42</sup> Cf. LITZMANN: 1905, 295-299.

<sup>43</sup> “*Bezeichnenderweise bereiten Schumann die Nächte in diesen Wochen die stärksten Qualen; erst gegen Morgen ließen diese gewöhnlich nach.*”

<sup>44</sup> *Nachtlied* op. 108 para coro e orquestra, com texto de Friedrich Hebbel.

### 3.2. *Gesänge der Frühe* - Diotima - Bettina von Arnim

“Quando, quando surgirá a manhã,  
quando, quando, ela que libertará minha vida  
dessas amarras!”<sup>45</sup>

Francisco de Sá de Miranda

Os *Cantos da alvorada* são a última obra para piano de Robert Schumann cuja publicação o próprio compositor pôde acompanhar. Trata-se, também, de seu último ciclo para piano em formas livres<sup>46</sup>. Tanto a escolha do título *Gesänge der Frühe* quanto da dedicatória original, a personagem Diotima, precedem em alguns anos a composição da obra. Entretanto, é “especialmente tocante”, como aponta Martin Geck, observar o momento que Schumann escolhe para, finalmente, dar vida ao plano musical de uma obra com tal conteúdo poético (2012, 275).

Como se pode observar na biografia do compositor, Schumann tinha uma inclinação especial à literatura. Marcaram sua vida não apenas a decisão tardia pela música, mas também o favorecimento desta em detrimento da atividade literária<sup>47</sup>, mais tarde resultando no cessar de suas atividades no campo da crítica musical. Nos anos de Düsseldorf verifica-se que Schumann passou a visitar domínios remotos, tanto na música quanto na literatura, culminando no ano de 1853. Ele não apenas se volta de maneira concentrada à música para piano – aquela do início de sua produção composicional – mas também retoma antigos projetos literários (STRUCK: 1988, 91). Desde 1850 o compositor vinha reeditando obras do início de sua produção: os *Improvisos* op. 5, as *Davidsbündlertänze* op. 6, os *Estudos Sinfônicos* op. 13, a *Sonata em fá menor*, op.14 e a *Kreiseriana* op. 16 passaram por esse processo (HERRTRICH: 1993, 25). A partir de 1852 Schumann dedicara-se a dois grandes projetos literários: o *Jardim de Poetas* (*Dichtergarten*), e os *Textos Seleccionados sobre música e músicos*

---

<sup>45</sup> “Wann, wann erscheint der Morgen, / Wann denn, wann denn, / Der mein Leben löst / Aus diesen Banden!”. A citação foi traduzida para o português da versão alemã, da forma como foi utilizada por Schumann na canção *Melancholie*, número 6 do op. 74, *Spanisches Liederspiel* (1849). O original encontra-se em espanhol e fora publicado na Alemanha numa antologia de nome *Spanisches Lesebuch*, sem a indicação da autoria de Sá de Miranda. Cotejem-se as seguintes obras: OCHOA, Don Eugenio de - *Tesoro de los romanceros y cancioneros españoles: históricos, caballerescos, moriscos y otros*. Barcelona: Libreria de los SS. A. Pons Y Compañia, 1840. aqui p. 461; HUBER, Victor Aimé - *Spanisches Lesebuch: Auswahl aus der classischen Litteratur der Spanier in Prosa und in Versen nebst kurzen biografischen und litterarischen Nachrichten und einem vollständigen Wörterbuch*. Bremen: Johann Georg Hense, 1832. aqui p. 581; MIRANDA, Francisco de Sá de - *Obras do Doctor Francisco de Sá de Miranda*. Nova edição correcta, emendada, e aumentada com as suas Comedias. Tomo II. Lisboa: Typografia Rollandiana, 1784. aqui p. 58.

<sup>46</sup> A última obra para piano por ele integralmente escrita que sobreviveu à posteridade, sendo publicada contudo postumamente, não antes de 1939, é o *Tema com variações* em mi bemol maior, WoO 24, conhecida como “*Geistervariationen*” (Variações dos espíritos), pelo fato de Schumann afirmar que os espíritos de Schubert e Mendelssohn o haviam apresentado o tema.

<sup>47</sup> Em abril de 1846 Schumann relembra, em anotação no seu diário, sua primeira composição. Um Salmo, o qual ele afirma ter sido composto em 1821. Em seguida o compositor fala sobre sua inclinação à produção artística, quando criança, da seguinte maneira: “Sempre senti uma pressão à produção, já nos anos mais tenros, se não era a música, era a Poesia.” (Tb. II, 420)

(*Gesammelten Schriften über Musik und Musiker*). O trabalho em ambos se desenvolve paralelamente à crise de saúde então desencadeada.

Enquanto que a coleção de textos de sua autoria tinha um efeito de revisão e estabelecimento de seus próprios princípios estéticos e concepções artísticas, o *Dichtergarten* era um projeto ambicioso e abrangente de recolhimento de referências à música em todo o universo literário, não se restringindo aos ícones que fizeram parte de sua juventude (sobretudo Jean Paul, mas também Shakespeare, Goethe, Schiller, E. T. A. Hoffmann, Klopstock, Eichendorff, Hölderlin etc.), mas abrangendo até mesmo poetas da tragédia grega como Ésquilo e o filósofo Platão.

Assim, a visão poético-filosófica da música reocupa um papel de grande significado durante as atividades de Schumann em 1853, o que, obviamente, se vê espelhado nos anseios expressivos do artista. Constantin Floros menciona que a relação entre poesia e música permeia toda a estética musical do século 19 e que a solução de Schumann para uma junção ideal das duas artes é a “poetização da música (principalmente a música instrumental)”<sup>48</sup> (FLOROS: 1981, 91).

Quando Schumann se lança, nesse momento, ao projeto musical do qual resultou o op. 133, ele parte de uma temática profundamente poética, como demonstraremos na investigação do título e das dedicatórias da obra.

Em 1839, Schumann afirma: “Todos os títulos para as minhas composições sempre me surgem apenas depois que eu já terminei a composição.”<sup>49</sup> (B.N.F., 148). Tal procedimento se harmoniza com a função que o compositor confere ao título de uma obra musical. Partindo da premissa de que a música poética esteja vinculada a “estados de espírito incomuns”<sup>50</sup> (G.S. I, 343), Schumann estabelece que: “Há estados de espírito secretos, pelo que uma indicação do compositor através de palavras pode conduzir a um entendimento mais rápido e deve ser aceita com gratidão;”<sup>51</sup> (G.S II, 24).

Nesse sentido, o op. 133 caracteriza uma interessante exceção. Schumann compôs o material musical posteriormente à ideia literal, que fora anotada em seu caderno de projetos da seguinte forma: “*Composition (im Plan) / Gesänge der Frühe. An Diotima.*”<sup>52</sup> (SCHUMANN, R., cit. por HERTTRICH: 2009, ii). Markus Waldura vê no título outra coisa incomum, qual seja, o emprego de um termo da música vocal em uma obra instrumental. Citando uma crítica de Schumann aos *Minnenliedern* op. 16 de Wilhelm Taubert, ele demonstra a contradição:

“Eu desejaria (...) em vez do título ‘Minnenlieder’ um mais característico; pois

---

<sup>48</sup> “(...) bei Schumann führte er zur Poetisierung der Musik (vornehmlich der Instrumentalmusik) (...)”.

<sup>49</sup> „Die Überschriften zu all meinen Compositionen kommen mir immer erst, nachdem ich schon mit der Composition fertig bin“. Na carta onde se encontra a citação, ele menciona obras como *Kinderszenen*, *Kreisleriana*, *Blumenstück* e *Humoreske*.

<sup>50</sup> “seltene Seelenzustände”.

<sup>51</sup> “Es gibt geheime Seelenzustände, wo eine Andeutung des Komponisten durch Worte zu schnellerem Verständnis führen kann und dankbar angenommen werden muß”.

<sup>52</sup> “Composição (em plano) / Cantos do alvorecer. À Diotima.”

pode-se até mesmo dizer canções ‘sem’ palavras, mas no termo canção (sem nenhum acréscimo) reside inclusa a cooperação da voz.”<sup>53</sup> (SCHUMANN, R., cit. por WALDURA: 1993, 38)

Tendo em vista a extrema coerência de Schumann em tais questões, consideramos essas duas contradições como indícios para que se chegue “a um entendimento mais rápido” da matéria poética dessa obra.

Do fato de o título ser anterior à composição pode-se concluir que nele esteja contida uma concepção poética/temática imperativa para a obra, cuja inspiração remonta àquele momento e é, por alguma razão, novamente desencadeada à época da composição. Infelizmente, não se pode determinar com precisão a data da anotação de Schumann em seu *Projektenbuch*, o que impossibilita o estabelecimento de relações concretas entre a ideia original e a criação da obra.

Quanto à problemática terminológica apontada por Waldura, atentamos para o emprego da palavra *Gesänge* e não *Lieder*. Entendemos que Schumann critique a denominação de obras instrumentais como “canções”, quando feita sem maiores esclarecimentos. *Gesänge*, contudo, são “cantos”. Enquanto que “canção” é a denominação de algo impessoal, algo passível de ser cantado, “canto” é o ato em si, *Gesänge* são canções que são cantadas, o que sugere a existência de um eu-lírico e confere à temática poética muito mais personalidade.

#### “O puritano musical.

Essa seria uma arte pequena, a que só tivesse sons mas nenhuma língua[gem] ou sinais de estados de espírito!

Fl.[orestan]”<sup>54</sup> (G.S. I, 22 – do *Pequeno livro de pensamentos e poemas*<sup>55</sup>)

A outra componente do título deixa-se analisar de forma menos enigmática. Vimos traduzindo neste trabalho a palavra *Frühe* como “alvorecer” (enquanto verbo substantivado, subentendendo uma ação, e não simplesmente “manhã” ou “alvorada”) por razões que ficarão mais claras ao analisarmos o material musical em si, que vem comprovar a própria definição de Schumann, já citada anteriormente: “São peças musicais que retratam as sensações durante a aproximação e desenvolvimento [grifo nosso] da manhã (...)”<sup>56</sup>.

O caráter dinâmico agregado às duas expressões – o ato de cantar e o processo do amanhecer – coincide com a grande efervescência anímica daquele outubro de 1853. A aproximação da manhã vista enquanto processo deixa-se ainda mais claramente interpretar como metáfora de renovação e redenção.

---

<sup>53</sup> “Nur hätt’ ich (...) statt der Überschrift ‘Minnenlieder’ eine bezeichnendere gewünscht; denn man kann wohl Lieder ‘ohne’ Worte sagen, aber im Begriff Lied (ohne jenen Zusatz) liegt das Mitwirken der Stimme eingeschlossen.”

<sup>54</sup> “Die Musikpuritaner. Das wäre eine kleine Kunst, die nur Klänge und keine Sprache noch Zeichen für Seelenzustände hätte! Fl.”

<sup>55</sup> *Denk- und Dichtbüchlein*. Título dado pelo compositor a um de seus blocos de notas.

<sup>56</sup> Ver p. 39.

Além do título, Schumann nos oferece duas outras informações literais, através das dedicatórias da obra. Como já citado, a ideia dos *Gesänge der Frühe* é registrada simultaneamente à indicação da dedicatória à Diotima. A personagem, originalmente perpetuada por Platão e posteriormente recuperada por Hölderlin, era uma figura literária peculiar e desconhecida mesmo por pessoas de boa formação cultural, como se pode aferir a partir da reação de Joseph Joachim, ao receber o manuscrito dos *Cantos*: “A Deusa à qual eles são destinados me custou alguma dor de cabeça. Diotima! Quem é ela? Também o Johannes [Brahms] não sabia dizer (...)”<sup>57</sup> (JOACHIM: 1911, 110).

Diotima é o nome de uma filósofa grega, Diotima de Matinea, cuja existência real não se pode confirmar. Ela é citada como tutora de Sócrates no *Banquete* de Platão (BLACK: 2011,66). O poeta Friedrich Hölderlin se utiliza desse nome para, em sua obra, representar a figura verídica de Susette Gontard, esposa de um banqueiro, pela qual Hölderlin nutria um amor platônico. Toda a obra do poeta é permeada pela presença de Diotima, culminando em seu romance *Hyperion*, no qual ela representa a alma gêmea do herói.

Um indício da relação dessa obra de Hölderlin com o op. 133 é oferecido pelo próprio Schumann, à maneira enigmática que tão lhe apetecia: o motivo que abre a primeira peça e serve como elemento gerador dos demais números se compõe das notas ré-lá-si-mi, em notação germânica, d-a-h-e. Estas são todas as letras com significado na nomenclatura musical germânica que se podem subtrair das palavras **Diotima e Hyperion**.<sup>58</sup>



Figura 6 – Motivo inicial

Partindo das imagens poéticas relacionadas à Diotima e ao romance *Hyperion*, pode-se estabelecer diversas conexões destes com as *Charakterstücke*<sup>59</sup> que integram os *Gesänge der Frühe*. Tais associações são apontadas por Struck (1984, 481), que ressalta a transição de noite a dia; Burnham (2011, 423-428), revelando a importância da metáfora do nascer e pôr do sol; Knechtges (1985, 151), que sublinha elementos descritivos da natureza, juventude e amor.

<sup>57</sup> “Die Göttin, an welche sie gerichtet sind, hat mir aber einiges Kopfzerbrechen gekostet. Diotima! Wer ist das? Auch Johannes wußt’ es nicht zu sagen (...)”.

<sup>58</sup> A subtração de motivos a partir de palavras é uma tradição antiga na música germânica, tendo sido fixada como prática comum a partir de Bach. A primeira obra publicada por Schumann, suas *Variações sobre o nome Abegg*, op. 1, demonstra como o compositor tinha tal procedimento em alta conta, posto que, como o título explica, as variações se baseiam num tema contendo as notas lá-si-mi-sol-sol: a-b-e-g-g.

<sup>59</sup> “Peças de caráter”. Maneira como Schumann se referia às miniaturas para piano desse tipo.



Daverio (1997a, 199) lembra que em *Hyperion* “Diotima aparece como a figura do ideal, da qual o maduro poeta tem que partir.”<sup>60</sup> O autor também explica que em todas as interpretações da figura de Diotima vinculada à obra de Schumann existe uma noção de “representação poética do ideal”<sup>61</sup>: “No *Hyperion*”, entretanto, “a qualidade ilusória do ideal é tematizada através do papel gradativamente emergente de Diotima como destruidora das esperanças ingênuas do herói.”<sup>62</sup> Para Daverio, o enredo de *Hyperion* é resumível em quatro fases de uma trajetória: “da inocência a um ‘primeiro despertar’ de esperança, e da desilusão para um ‘segundo despertar’ de consciência elevada.”<sup>63</sup> (DAVERIO: *op. cit.*, 200)

Diante desse rico material temático e da relação dele com a música, é surpreendente que Schumann tenha retirado a referência original à Diotima, passando a dedicar o ciclo à poetisa Bettina von Arnim. As razões que costumam ser apontadas para tal decisão são bastante práticas: ou o compositor teria se influenciado pelo fato de seus amigos não conhecerem o personagem, ou ele teria retirado a dedicatória para evitar o vínculo da obra a algo extramusical, prevenindo-se da possibilidade de que a obra fosse interpretada como programática, ou ainda, substituíra a dedicatória apenas por ter desejado homenagear a poetisa Bettina (STRUCK: 1984, 470).

Chama-nos a atenção ainda que, durante as negociações para publicação da obra, o compositor tenha solicitado a retirada da primeira peça na edição final. Como já apontamos e abordaremos profundamente em seguida, na obra que abre o op. 133 é apresentado o motivo gerador dos demais números, na forma que mais claramente confirma a hipótese da relação da música com a Diotima e o *Hyperion* de Hölderlin. A partir da importância formal que a peça adquire no contexto do ciclo, vemos no fato de Schumann ter cogitado sua exclusão uma medida radical para evitar que se pudesse estabelecer conexões entre sua obra e o enredo de *Hyperion*, pelo que imaginamos que suas razões tenham sido mais profundas do que apenas o risco da percepção de que a obra estivesse vinculada a um contexto extramusical. Era esse conteúdo extramusical específico que Schumann, dessa vez, talvez quisesse manter em segredo.

A nova dedicatória, entretanto, também tem papel bastante representativo na última fase de vida de Schumann. Bettina von Arnim era uma poetisa que tinha desenvolvido uma importante relação com Goethe, através de extensa correspondência, e convivido com Beethoven. Ela correspondia-se com Robert Schumann desde 1835. Sua primeira visita à casa dos Schumann ocorreu apenas no

---

<sup>60</sup> “Here Diotima appears as the figure of ideality from whom the mature poet must part.”

<sup>61</sup> “(...) Diotima as a poetic representation of ideality.”

<sup>62</sup> “In *Hyperion*, the illusory quality of the ideal is thematized through Diotima’s gradually emergent role as destroyer of the hero’s naïve hopes (...)”.

<sup>63</sup> “Hence, *Hyperion*’s life describes a quadripartite trajectory: from innocence to a ‘first’ awakening of hopefulness, and from disillusionment to a ‘second’ awakening of heightened consciousness.” Daverio sugere que os *Gesänge der Frühe* sejam “a música que o poeta ouve no seu segundo encontro com Diotima”, durante seu “segundo despertar” (1997a, 201). Dessa forma, não se pode deixar de notar a implícita relação com a própria vida de Schumann, que passara da inocência do compositor inexperiente para a euforia advinda do casamento com Clara, posteriormente frustrando-se e então se afastando.

final de outubro de 1853, pouco depois de os *Gesänge der Frühe* serem compostos. A poetisa, então com 68 anos, tinha-se engajado intensamente ao longo da vida em causas sociais, em favor dos pobres, de reformas prisionais e dos direitos dos judeus. Ela também tinha um vasto histórico de contato pessoal com artistas que sofreram distúrbios mentais e defendia uma teoria de que a doença de Hölderlin advinha da sensibilidade incompreendida do poeta, afirmando que, para ela, às vezes era mais fácil ser entendida por loucos do que por gente ignorante (JENSEN: 1998, 17).



**Figura 7** – *Bettina von Arnim mit Goethedenkmal*. Água-forte de Ludwig Emil Grimm (1838).  
Acervo: H. W. Fichter Kunsthandel, Frankfurt

Bettina esteve entre as poucas pessoas que visitaram Schumann na clínica de Endenich. Era ela, também, a única a defender e noticiar, de maneira veemente, que o enclausuramento era maléfico ao compositor e que tanto o diagnóstico como o tratamento que ele recebia eram inadequados (*op. cit., passim*). Sua intercessão junto à Clara em favor de Robert foi recebida com críticas pelos amigos e então principais conselheiros da pianista, Joseph Joachim e Johannes Brahms. Numa carta em maio de

1855 Joachim descredita a opinião de Bettina von Arnim, citando o exemplo do que ele via como uma reação exacerbada da poetisa: ao saber, em visita no sanatório, da proibição de visita a Wasielewski, a poetisa critica tal decisão, que, pressupõe, teria sido tomada pela equipe médica. Contudo, a proibição fora determinada por Clara, como lembra Joachim ao amigo Brahms na referida carta (JOACHIM, cit. por APPEL: 2006, 279-280). Clara já havia sido informada por Wasielewski, à época, da intenção dele em escrever a biografia do compositor, e ela consentira (JENSEN: 1998, 14), de modo que tal proibição revela uma postura censora em relação ao que a artista permitiria que a posteridade soubesse a respeito da última fase da vida de seu marido.

Apesar de não terem sido registradas referências diretas à Clara Schumann na história da concepção e revisão do título e dedicatória do op. 133, verificamos que a dedicatória imaginária da obra, originalmente Diotima, era um personagem que representava um ideal divino, sendo uma alusão à figura real de Susette Gontard. Curiosamente, ao excluir a citação à personagem platônica, Schumann homenageia aquela que, no fim da vida do compositor, se destacaria enquanto sua protetora, aquela que o compreende mais integralmente, papel longamente desempenhado por Clara Schumann.

Parece-nos sintomático que Robert não tenha dedicado essa obra à sua esposa. Contudo, a prática de informar veladamente, de oferecer pistas à percepção dos “estados anímicos secretos”, permite-nos supor que, mesmo não sendo citada como dedicatória, Clara não deixe de se fazer presente como figura central dessa obra, como veremos posteriormente.

### 3.3. Análise musical

O estabelecimento de coerência interna e coesão dentro de uma obra é premissa da produção de grandes compositores e preocupação característica a Schumann. Nas obras cíclicas ou com movimentos múltiplos, pode-se observar com especial clareza os procedimentos pelos quais o compositor busca atingir o ideal de unidade (relações temáticas, citação antecipada de novos elementos motivicos, conexões rítmicas, harmônicas e formais etc.). Na sua fase tardia, Schumann intensifica a aplicação desses procedimentos, atingindo grande unidade a partir de uma estratégia de concisão. Como aponta Burnham, este é um “sintoma do tardio e do atemporal”<sup>64</sup> (2011, 418).

Nos *Gesänge der Frühe*, ciclo exemplar no que tange ao que ora observamos, o primeiro nível no qual tal concisão pode ser observada é o melódico.

---

<sup>64</sup> “(...) *paring down is another symptom of lateness and the untimely.*”

### 3.3.1. Melodia

O motivo inicial da obra pode ser dividido em dois elementos justapostos: 1) uma quinta ascendente e uma quinta descendente; 2) um elemento de quatro notas de mesmo valor, caracterizado pelo desenho melódico obtido a partir da alternância dos direcionamentos intervalares (descendente – ascendente – descendente).



Figura 8 – Divisão do motivo: elemento 1 em vermelho; elemento 2 em verde

Esses elementos são empregados em formas variadas e dão origem aos principais materiais temáticos da obra, como exemplificaremos a seguir.

Na peça de número um, de escrita coral, o elemento 1 é, algumas vezes, variado através da redução do intervalo a uma quarta, devido a necessidades tonais (ex.: c. +6). O elemento 2 mantém seu desenho melódico e é desenvolvido em sequência, com a redução do intervalo de quinta justa a uma segunda maior.



Figura 9 – Sequência gerada a partir dos elementos motivicos 1 e 2

Na segunda peça do ciclo, o tema é exposto alternadamente entre contralto (c. 2-3) e baixo (c. 7-8). Posteriormente, ambas as vozes expõem o tema em conjunto (c. 10-12), sendo sempre acompanhadas por uma figuração em colcheias. A partir disso, fica caracterizado um dueto com acompanhamento<sup>65</sup>.

<sup>65</sup> A classificação dos diversos números do op. 133 a partir de gêneros da música vocal é sugerida originalmente por Michael Struck e encontra reverberação em todas as análises posteriores ao seu livro *A controversa obra instrumental tardia de Schumann* (trad. livre do título original). Cf. STRUCK: 1984, 481. Por ter-se tornado parte do senso comum, não

O motivo é variado ritmicamente e, além disso, as primeiras notas são invertidas, gerando uma quarta ascendente em vez da quinta justa; o desenho melódico do elemento 2 também é alterado a partir da modificação da ordem das últimas duas notas.

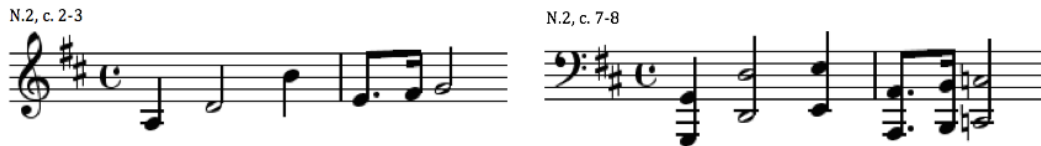


Figura 10 – Contralto e baixo apresentam o tema, gerado por variação rítmica e melódica

Essa variação do motivo inicial é apresentada adiantadamente no último compasso da peça de número um, em que uma voz interna se sobrepõe ao soprano em cruzamento, destacando o elemento 2, já na forma melódica modificada que este adquire na peça seguinte:

Figura 11 – Citação antecipada, no final do op. 133/1, do Elemento 2 em sua versão modificada e com caráter temático, como em op. 133/2

Ainda na segunda, peça pode-se observar como os elementos motivicos também interagem com outras estruturas melódicas de maneira menos evidente. No exemplo

citamos fontes durante o texto ao abordarmos essa classificação.

abaixo, o elemento 2 é aplicado isoladamente, sendo mantidas sua característica rítmica (durações iguais) e também o desenho melódico. Contudo, os intervalos dos saltos descendentes iniciais são diferentes em cada aplicação do elemento (4 dim., 5 dim., 4 j., 5 dim.)

N. 2, c. 23-24

Figura 12 – Escalas descendentes ornamentadas por variações do elemento 2

Esse tipo de variação do elemento 2, que altera apenas a abrangência intervalar mantendo as relações rítmicas e desenho melódico, já tinha sido apresentado anteriormente, sem caráter temático, na figuração de acompanhamento em colcheias que caracteriza a peça (cf. F. 11: n. 2). Desse modo, o processo da inserção gradativa de novas formas de variação motivica se faz observar não apenas entre os movimentos, mas também internamente, ao longo de uma só peça.

A obra central do op. 133, de número três, é a que mais destoia das demais por seu caráter exuberante e expressividade extrovertida. Ela faz alusão a um tipo de canção bastante corrente na tradição germânica, a canção de guerra ou de caça, cuja execução pressupõe a participação de trompas. Apesar da dissemelhança entre esta e as outras peças do ciclo, elas mantêm relações em diversos parâmetros que serão observados posteriormente. No que tange ao desenvolvimento melódico, trata-se de uma obra na qual todas as conduções horizontais derivam do plano vertical (harmonia) e da inversão de acordes – escrita típica para conjuntos de trompas. É na linha do baixo que se pode observar com mais clareza as conexões melódicas com o motivo principal, posto que o compositor privilegia os intervalos de quarta e quinta justas.

N.3, c. 3-5

Figura 13 – Saltos de quarta e quinta justas no baixo

Além disso, cabe observar a nova componente melódica cromática (F. 13: c. 3: lá#-si) característica ao tema desta peça. Quando consideramos os elementos 1 e 2 em sua forma original, verificamos sua restrição ao diatonismo. Por isso, o cromatismo melódico é introduzido primeiramente no acompanhamento do número anterior (cf. F. 11: N.2) e assume, discretamente, caráter motivico na coda da peça.

N.2, c. 32



Figura 14 – Antecipação da utilização melódica do cromatismo na coda da segunda peça

A quarta peça é uma canção sem palavras modelar (à maneira de Mendelssohn: melodia solista acompanhada) que se desenvolve melodicamente a partir da inversão do motivo inicial, sendo que a segunda quinta justa do elemento 1 é expandida para um intervalo de sétima menor e, posteriormente, sétima diminuta.

N. 4, c. 1-4

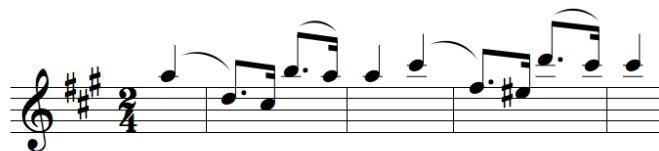


Figura 15 – Tema a partir do motivo invertido

Além da inversão, o último intervalo do elemento 2 é substituído por notas repetidas. Esse novo procedimento de variação motivico-temática pode ser relacionado tanto com a obra anterior como com a seguinte: na peça precedente a repetição adquire importância estrutural, dado o ritmo pontuado constante. Ela recebe maior destaque quando surgem, em torno do ponto culminante da peça, amplos acordes repetidos (F. 16). No último número a repetição contribui para a construção do clímax expressivo da obra (F. 17). Em ambos os casos, a acentuação iâmbica é mantida.

N.3, c. 52-54

Primeira repetição acórdica não-estrutural

N.3, c. 58-60

Acordes repetidos com ênfase temática

Figura 16 – Repetição introduzida como ideia secundária estrutural; repetição com caráter temático

N.5, c. 12-15

Figura 17 – Repetição estabelecida como elemento expressivo e temático

Como pudemos observar nestes exemplos, as variações do motivo inicial se apresentam em níveis diversos de semelhança com o original. Além disso, o compositor utiliza modificações motivicas para adicionar novos elementos paulatinamente. Enquanto que na primeira peça as variações permanecem bastante fiéis ao original,



ocorrendo apenas por fragmentação e transposição, a segunda tem seu material temático originado na variação rítmica e melódica do motivo inicial. Nela também é introduzido o cromatismo como recurso melódico. Na terceira peça apenas o elemento 1 tem destaque, mas não com caráter temático. Partindo de repetições de notas de caráter estrutural, esse procedimento adquire maior força dramática no transcórre do ciclo. A peça de número quatro recupera o motivo inicial com seu caráter temático, em inversão, trazendo a repetição de notas para o contexto melódico. Note-se ainda a semelhança desta com a peça de número dois, no que tange às figurações de acompanhamento: aqui também elas se mantêm constantes (semicolcheias) e apresentam ligeiras alterações cromáticas, além de configurarem movimentos descendentes.

N.2, c. 1-3  
Belebt, nicht zu rasch ♩ = 190<sup>\*)</sup>

N.4, c. 1-2  
Bewegt ♩ = 72

Figura 18 – Semelhanças no acompanhamento figurado das peças de número dois e quatro

Na última peça constatam-se inúmeras possibilidades de relações motílicas. Contudo, tomando o motivo inicial em sua forma original como parâmetro, seu emprego nesta peça ocorre de maneira bastante fragmentada, posto que ele é apenas sugerido através de vozes internas que apresentam os saltos de quarta e quinta justa em ambas as direções, favorecendo as quintas ré-lá e sol-ré<sup>66</sup>. Além disso, a rítmica é bastante influenciada por disposições métricas iâmbicas e, juntando-se a isso a repetição de notas e acordes, o ouvinte estabelece intuitivamente conexões entre a peça e o restante do ciclo. Da mesma maneira intuitiva se dá o relacionamento do tema

<sup>66</sup> Como veremos posteriormente, isso corresponde a uma concepção harmônica que valoriza o grau da subdominante em detrimento do quinto grau.

coral desta última peça com o tema da primeira. A grande afinidade entre eles não pode ser demonstrada por intermédio dos elementos motivicos cujo desenvolvimento vimos observando, tampouco se deixa explicar facilmente por outras vias analíticas. Destacamos uma ponderação de Burnham, que nos parece explicar o efeito que Schumann obtém com o trabalho motivico nessa peça que encerra o op. 133: “às vezes a abstração (...) conduz para um renovado sentido do elementar”<sup>67</sup> (BURNHAM: 2011, 418).

### 3.3.2. Ritmo

O ritmo iâmbico é, tanto quanto o intervalo de quinta justa, elemento motivico crucial para a unidade da obra. Assim, nos momentos em que o material temático não se apoia diretamente nas relações intervalares do motivo inicial, é o ritmo que estabelece a conexão motivica da obra. Veremos alguns exemplos a seguir.

A peça número três, de relacionamento motivico-temático menos explícito, é escrita em fórmula de compasso incomum,  $\frac{9}{8}$ , sendo a única obra ternária neste ciclo. Nela, o tema principal se inicia com uma anacruse sob a qual Schumann escreve um *crescendo* para o primeiro tempo do próximo compasso. Este é, então, atingido por saltos de sexta maior ou de oitava, aos quais se acrescentam ainda sinais de acentuação e *sforzati*. Assim, fica demonstrada claramente a importância do ritmo iâmbico, recorrente em toda a peça, dados os múltiplos recursos aplicados pelo compositor para ressaltá-lo (condução melódica, métrica, dinâmica e articulação).

N.3, c. 1-3



Figura 19 – Ênfase ao ritmo iâmbico

Na última peça, a frequência do ritmo iâmbico também é uma constante de caráter motivico. Nesta, ele aparece idêntico à forma original do primeiro fragmento do elemento 1 (anacruse em semínima + mínima pontuada). A essa camada rítmica

<sup>67</sup> “(...) sometimes abstracting one quality or another leads to a renewed sense of the elemental.”

contrapõe-se uma outra, que segue ininterrupta até o fim da obra, em semicolcheias, a exemplo das peças de número dois e quatro.

N.5, c. 9 - 12



Figura 20 – Camada rítmica homofônica - ritmo iâmbico; acompanhamento de ritmo constante

Também no que tange ao ritmo, podemos observar que Schumann procede com especial cuidado em relação à coesão entre uma peça e outra. De maneira similar às já observadas quanto a procedimentos de antecipação de novos elementos melódicos, o compositor também cria relações entre as peças utilizando-se de discretas semelhanças rítmicas, como na transição da segunda peça para a obra central do ciclo.

A complementaridade rítmica é característica à terceira peça e pode ser observada na alternância da atividade entre a mão direita e a mão esquerda, bastante evidente no início do tema principal. Essa alternância rítmica é predita no final da peça anterior, discretamente, na distribuição das vozes internas (de maneira inédita na peça).

N.2, c. 34 - 35

N.3, c. 1 - 2

Lebhaft  $\text{♩} = 93$

Figura 21 – Alternância e complementaridade rítmica

Além disso, pode-se considerar que a característica estrutural mais marcante da peça central já tenha sido introduzida antecipadamente no número anterior. A textura triádica na mão direita, o baixo em oitavas que salta entre notas da tríade e a rítmica pontuada já constam na segunda peça, nos curtos episódios contrastantes.

N.2, c. 14-15

Figura 22 – Episódio contrastante da segunda peça (“canção folclórica”)

Outro aspecto peculiar aos *Gesänge der Frühe* é uma interessante estratégia de desenvolvimento rítmico paulatino, que confere à obra, ao mesmo tempo, diversificação e unidade. Esse desenvolvimento parece relacionar-se com um antigo princípio da polifonia vocal, a saber, aquele que define que o acréscimo de valores rítmicos a uma obra deve ocorrer a partir das durações mais longas, sendo que os valores menores precisam ser introduzidos de maneira orgânica e proporcional.

Ao olharmos para o ciclo como um todo, nota-se a existência de figuras (durações) mais constantes em cada uma das peças. Quando as confrontamos, percebemos a organicidade supracitada, revelada ao longo de todo o ciclo.

Figura 23 – Constantes rítmicas ao longo do op. 133

A aceleração rítmica proporcionada pela aplicação de valores cada vez mais curtos é gerenciada através de indicações metronômicas e de caráter, de modo que tais figuras rítmicas, por fim, contribuam com a construção de um arco de desenvolvimento que parte de um “tempo calmo” (*Im ruhigen Tempo*) e se acelera na segunda peça, “movida, mas não tão depressa” (*Belebt, nicht zu rasch*), culminando na peça central do ciclo com a indicação “vívido” (*Lebhaft*).

Apesar de as figuras de menor duração se encontrarem na peça número quatro, a indicação metronômica (colcheia = 72) determina uma execução nitidamente mais lenta do que a do número anterior (semínima pontuada = 93). Cabe observar que a escolha por tal fórmula de compasso ( $\frac{2}{4}$ ) e indicação metronômica baseada na colcheia não se justificam apenas para que se pudesse prosseguir com a citada adição paulatina e proporcional de valores rítmicos, mas também colabora para a atmosfera de agitação que permeia a obra, ao passo que às figuras menores é conferida, na escrita e na indicação metronômica, importância invulgar. Essa peça recebe a indicação “movimentado” (*Bewegt*). Apenas a partir da preparação da coda deste número são reinsertas figuras de duração mais longa (mínimas), de modo a reconduzir à “calma” da primeira peça, também característica ao último número do ciclo, cuja indicação é: “tempo calmo no começo, mais movimentado no decorrer” (*Im Anfange ruhiges, im Verlauf bewegteres Tempo*).

Na última peça, observam-se dois níveis paralelos de aplicação rítmica: um deles mantém o caráter tranquilo do início do ciclo, com durações mais longas; o outro preenche o espaço, como ocorre nos acompanhamentos das peças de número dois e quatro, com semicolcheias ininterruptas. Assim, o compositor retorna, por um lado, à origem, ao mesmo tempo que assimila as influências daquilo que desenvolvera ao longo das partes da obra (Cf. F. 20).

Um último aspecto a ser abordado no que tange à rítmica neste ciclo é o papel dos deslocamentos obtidos por sínkopas e ligaduras. Como tais recursos são utilizados com vistas a consequências harmônicas, abordaremos o assunto no subcapítulo a seguir.

### 3.3.3. Harmonia

“A música é como o xadrez. A rainha (melodia) tem o poder mais alto, mas o fator decisivo parte sempre do rei (harmonia).”<sup>68</sup> (SCHUMANN, R.: G.S. I, 20)

Na medida em que observamos a maestria de Schumann ao desenvolver conexões melódicas e rítmicas e estratégias de diversificação e unificação através desses parâmetros, comprovamos que nos *Gesänge der Frühe* demonstra-se, nesses aspectos, a maturidade do artista no que tange ao domínio técnico sobre sua linguagem. Contudo, como vimos no primeiro capítulo deste trabalho, o conceito de estilo tardio se afasta daquele que pressupõe a obra tardia apenas como produto ideal da depuração técnica do artista.

Adorno é bastante claro ao estabelecer que obras tardias de relevância “normalmente não são perfeitas”, que se apresentam “dilaceradas” e que “se recusam,

---

<sup>68</sup> “Es ist mit der Musik wie mit dem Schachspiel. Die Königin (Melodie) hat die höchste Gewalt, aber den Ausschlag gibt immer der König (Harmonie).”

amargas, espinhosas, à mera degustação.”<sup>69</sup> Tais características podem ser verificadas de maneira mais latente nos *Gesänge der Frühe* no que tange à harmonia e à forma. Nestes domínios, as soluções encontradas por Schumann são atípicas, muitas vezes ímpares até mesmo em relação ao restante de sua própria produção tardia.

Clara Schumann registrou em seu diário a finalização dos *Gesänge der Frühe* por Schumann, a 18 de outubro de 1853, da seguinte forma: “R.[obert] compôs 5 canções matinais [*Frühgesänge*], – mais uma vez peças bem originais, mas difíceis de entender, [pois] há nelas um clima tão completamente peculiar.”<sup>70</sup> (SCHUMANN, C., cit. por LITZMANN: 1905, 283)

Esse “clima peculiar” é obtido, sobretudo, por procedimentos harmônicos.

A escrita coral da primeira peça se desenvolve de maneira bastante ortodoxa no que se refere à construção das cadências que marcam o fim de cada estrofe<sup>71</sup>, baseadas no ciclo de quintas e em relações de dominante secundária. Contudo, chamam a atenção os centros tonais de cada estrofe. A primeira está em ré maior, tonalidade predominante em todo o ciclo. Ao final da estrofe a nova tonalidade de si menor é preparada através de sua dominante antecedida pela dominante da dominante (c. 9). A segunda estrofe conduz de maneira idêntica à tonalidade de sol maior, na qual se inicia a terceira estrofe (c. 19). Nela, vemos um pedal da dominante cuja resolução é peculiarmente curta, reconduzindo imediatamente ao quarto grau (c. 23-26). Dessa forma é atingido o ponto culminante da peça (c. 27), retornando à tonalidade de ré maior. Ressaltamos, também, que o ponto culminante não é atingido pelo acorde em sua posição fundamental, mas em segunda inversão. Após uma cadência de engano (c. 32), tem início uma seção que sugere um *stretto*. A peça é a única que se encerra com uma cadência perfeita.

Sobre os centros tonais das estrofes (ré maior – si menor – sol maior), é interessante notar o direcionamento descendente resultante disso, pelo qual toda a estrutura musical se movimenta lentamente para um registro mais grave. Isso contrasta com a ascendência característica do gesto inicial de cada estrofe, que poderia simbolizar o nascer do sol. Nesse sentido, Burnham relembra que o próprio primeiro elemento do motivo já contém, em si, a imagem paradoxal da ascendência e descendência, pelo par de quintas que o compõe. O autor constata, poeticamente, que “todo por do sol é também um nascer do sol, visto de outra perspectiva”<sup>72</sup> (BURNHAM: 2011, 426). Essas conjecturas ganham fôlego quando as vinculamos com os já discutidos fatores biográficos do momento da composição dos *Gesänge der Frühe*, que apontam para experiências de finalização e, ao mesmo tempo, renovação.

<sup>69</sup> Ver p. 7.

<sup>70</sup> “R. hat 5 Frühgesänge komponiert, - ganz originelle Stücke wieder, aber schwer aufzufassen, es ist so eine ganz eigne Stimmung darin.”

<sup>71</sup> A construção estrófica da peça será abordada posteriormente.

<sup>72</sup> “Every sunset is also a Sunrise, if viewed from a diferente perspective.”

Outro fator que confere a essa peça uma aura bastante peculiar é o tratamento das dissonâncias. Como já indicamos anteriormente, as síncopas adquirem papel fundamental para a obtenção de efeitos muito peculiares, de modo que a harmonia, ao mesmo tempo que é simples do ponto de vista das funções e cadências utilizadas, mostra-se ambígua e invulgar. Franz Brendel informou um costume de Schumann que pode se relacionar com seu procedimento composicional nesta peça. O compositor “amava tocar com o pedal pressionado, para que frequentemente as harmonias não pudessem ser apresentadas de maneira bem clara”<sup>73</sup> (BRENDDEL, F., cit. por GÜLKE: 2010, 44).

Todo o ciclo tem como característica um tratamento primordialmente diatônico da harmonia (por isso ressaltamos, quando abordamos os procedimentos melódicos, a inserção de elementos cromáticos). Assim, o compositor atinge dissonâncias diatônicas sobretudo através de uma marcha harmônica que se dá de maneira defasada entre as vozes. Como apontado por John Daverio (1997a, 191), a condução de vozes nesse coral de abertura dos *Cantos do alvorecer* é praticamente inexplicável por meios tradicionais do contraponto e da harmonia – notem-se, no exemplo abaixo (F. 24), as segundas conduzidas paralelamente nas vozes superiores e os retardos resolvidos de maneiras não convencionais nas vozes internas.

Sobre a qualidade diatônica dessas dissonâncias, Daverio diz ainda que o “ ‘tom completamente individual’ da música emana de onde o diatonicismo atinge seus limites extremos. Nisso, Schumann opta pelo caminho menos óbvio no século dezenove, um período durante o qual o cromatismo geralmente serviu como um emblema de progresso musical.”<sup>74</sup> (*op. cit.*, 192)

Burnham cita o “senso de dissonância como uma condição penetrante do universo sonoro da peça, não reservada para cadências ou nuances expressivas.”<sup>75</sup> (BURNHAM: 2011, 426). Esse procedimento contribui para a obtenção do caráter “amargo, espinhoso”, à maneira descrita por Adorno.

---

<sup>73</sup> “Franz Brendel berichtet, daß Schumann ‘mit aufgehobenem Pedal zu spielen liebte, um die Harmonien öfters nicht ganz deutlich hervortreten zu lassen”.

<sup>74</sup> “The ‘completely individual tone’ of the music emanates from the site where diatonicism reaches its outer limits. In this, Schumann opts for the road less frequently taken in the nineteenth century, a period during which chromaticism generally served as an emblem of musical progress.”

<sup>75</sup> “They create a sense of dissonance as a pervasive condition of the sound world of this piece, not reserved for cadences or for isolated expressive nuances.”

N.1, c. 5-8 / 14-17

Ré maior:  $I_6$   $ii^7$   $V_{5/4-3}^7$   $I^9$   $IV_{9/11}^{11}$   $vii^9$   $iii [III]_{11/9}^{11}$   $III=V^7$   $i_6/4$

Si menor:  $i_6$   $ii^7$   $V_{5/4-3}^7$   $i^9$   $iv_{9/11}^{11}$   $V/III = V/V_{11/9}^{11}$   $V^{11}$   $V^7$   $I_6/4$

Figura 24 – Dissonâncias ocasionadas pela defasagem entre as vozes.

A defasagem entre melodia, baixo e vozes internas, geradora das dissonâncias, conduz a uma relativização do tempo, de forma que tais deslocamentos se tornam um “meio de sugestão de espaço, especificamente, o espaço imenso de uma sala sonora ou uma catedral cujas reverberações possam de fato alterar a dimensão vertical da música (...)”<sup>76</sup> (DAVERIO: 1997a, 191). Lembramos aqui da célebre frase de Gurnemanz, no primeiro ato de *Parsifal*: “Tu vês, meu filho, aqui o tempo se transforma em espaço.”<sup>77</sup>

Do ponto de vista do tratamento geral da harmonia ao longo do ciclo, cabe ressaltar o arco formado pelas tonalidades de cada peça: n. 1 em ré maior; n. 2 em ré maior; n. 3 em lá maior; n. 4 em fá sustenido menor; n. 5 em ré maior. Vemos também no que concerne à harmonia o mesmo desenvolvimento já observado em outros parâmetros, tendo a peça central como ponto culminante e mais distante das demais.

No que tange aos procedimentos harmônicos internos das obras, vimos que a de número um tem na condução das vozes e tratamento das dissonâncias sua característica mais marcante. Salientamos, ainda, a idiossincrática seleção de centros tonais nessa peça, que inclui a região da relativa menor e da subdominante, sendo que a região do quinto grau é evitada. De fato, nos *Gesänge der Frühe* a dominante é sistematicamente preservada e a subdominante adquire função mais destacada. Note-

<sup>76</sup> “The dislocation of melody and bass is rather a means of suggesting space, specifically, the immense space of a sonorous hall or cathedral whose reverberations might indeed alter the vertical dimension of the music for the listener far removed from the actual sounding source.”

<sup>77</sup> “Du siehst, mein Sohn, zum Raum wird hier die Zeit.” Gurnemanz, no primeiro ato de *Parsifal*, de Richard Wagner.



se aqui que na peça de abertura do ciclo a própria tríade do quarto grau é delineada a partir dos três centros tonais visitados na obra: ré-si-sol. Ao passo que isso gera um movimento descendente, estabelece-se assim uma interessante relação (ainda que essa tenha ocorrido de forma inconsciente) com a ária de tenor da *Criação*, de Haydn, *In vollem Glanze steigt jetzt die Sonne* (O sol se eleva em completo esplendor), na qual o nascer do sol é representado pela tonalidade de ré maior, e o cair da noite pela subdominante, sol maior.

*Die Schöpfung* n.12, c. 12-17 / 26-36

The image shows two systems of musical notation for Joseph Haydn's *Die Schöpfung*, n. 12. The top system is for the vocal part, featuring a tenor line with lyrics in German and English. The lyrics are: "In vol - lem Glan - ze ist sei - net, jetzt die Son - ne strah - lend auf;". The bottom system is for the piano accompaniment, with lyrics in German and English: "Mit lei - sem Gang und sanf - tem Schim - mer schleicht der Mond die stil - le Nacht hin - durch. With soft - er beams and mild - er light steps on the sil - ver moon thro' si - - - lent night." The tempo markings are "Più Adagio", "mezzo voce", and "Allegro".

**Figura 25** – Joseph Haydn: *Die Schöpfung*, n. 12. Trad. livre:

“O sol brilhante se eleva em completo esplendor” (sistema superior); “Com andor quieto e suave luz tremulante a lua corta mansamente a noite calma” (sistema inferior).

A substituição da dominante pelo quarto grau em cadências dramaticamente importantes se apresenta também como estratégia de suavização do efeito conclusivo das cadências, o que é reforçado por outros procedimentos, como, por exemplo, a prorrogação da conclusão da cadência pelo emprego do acorde da tônica em segunda inversão (com função de dominante, portanto). Ambos os procedimentos são empregados amplamente nos trechos finais dos números três, quatro e cinco.

Nota-se no exemplo abaixo (F. 26) que, após a primeira cadência, a música não repousa na tônica, mas segue rapidamente para a subdominante em segunda inversão (procedimento que já havíamos observado na peça número um). Em seguida, alternam-se acordes da tônica e da subdominante sobre um pedal da tônica, atingindo o pedal da dominante, sendo que esse tem seu efeito cadencial reforçado pelo soprano, cujo gesto ascendente conduz a mais uma chegada frustrada no acorde da tônica (c. 58) – posto que em segunda inversão, mantendo a função de dominante – ao que se segue outra cadência utilizando a dominante seguida do acorde da tônica invertido (+61) e, no penúltimo compasso apenas, atinge-se a tônica em posição fundamental. Surpreendentemente, o acorde da tônica é mais uma vez repetido, em registro mais agudo, encerrando a peça com sua inversão.

The image displays a musical score for a piece in G major, measures 53 to 63. The score is presented in two systems, each with a piano part and a corresponding harmonic analysis below it.

**System 1 (Measures 53-55):**  
 The piano part features a complex texture with multiple voices in both hands, including chords and moving lines. A dynamic marking of *sf* (sforzando) is present. The harmonic analysis below indicates the following chords:  $I_6^4$ ,  $V^7$ ,  $I$ ,  $IV_6^4$ ,  $I$ ,  $IV_6^4$ ,  $I$ , and  $IV_6^4$ .

**System 2 (Measures 56-57):**  
 This system includes a fermata over measure 56 and a trill in measure 57. The piano part continues with intricate textures. The harmonic analysis is not explicitly shown for these measures but follows the progression of the previous system.

**System 3 (Measures 58-60):**  
 The piano part shows a change in texture and dynamics. A dynamic marking of *p* (piano) is used. The harmonic analysis below indicates the chords:  $I_6^4$  and  $V^7$ .

**System 4 (Measures 61-63):**  
 The piano part concludes with a dynamic marking of *p*. The harmonic analysis below indicates the chords:  $I_6^4$ ,  $V^7$ ,  $I$ , and  $I_6^4$ . The word *dim.* (diminuendo) is also present in the piano part.

Figura 26 – N. 3, c. 53-63

Na peça de número dois, o compositor se utiliza de outros recursos para retirar a força da cadência no que se imagina, em primeira audição, ser o ponto culminante da obra. Ele indica dinâmica *piano* e modifica abruptamente a textura e o tipo do discurso musical sobre o pedal da dominante, o que causa uma ruptura e possibilita a retomada de energia para uma nova ascensão na peça.

19

I V/IV<sub>5</sub> IV V/V<sub>6</sub> I<sub>6</sub><sub>4</sub> vi V<sub>6</sub><sub>5</sub> I<sup>4</sup>

22

V<sub>6</sub><sub>4</sub> I<sub>6</sub> IV V/V<sub>5</sub> pedal da dominante

Figura 27 – N. 2, c. 19-24

A peça de número quatro é a única em tonalidade menor. Ela se desenvolve a partir dos campos harmônicos de fá sustenido menor e da sua relativa, lá maior. Ressaltamos nessa obra o papel da harmonia para o redirecionamento da música ao ambiente de tranquilidade que permeia a primeira e a última peça do ciclo. Na coda deste número se ouve uma plácida estaticidade harmônica, delineada pelas figuras de maior duração (a mínima é aqui reintroduzida) e figurada pelas fusas constantes, que agora abdicam das alterações cromáticas e só apresentam notas da harmonia. Nesta coda Schumann modula para a homônima maior (fá sustenido maior) por intermédio da homônima da subdominante (si maior). Assim, a música se encerra com um longo processo picárdico, conduzido pela subdominante maior, pelo que se deve notar ainda a cadência perfeita embutida na longa cadência plagal que se estende pelos compassos finais da peça (F. 28, c. 49).

A mudança de caráter, do lamento que caracteriza o início da obra para a placidez positiva (resignada) do final, pode ser resumida pela relação entre a primeira e a última nota da voz superior (CHUNG: 2013, 126). O lá<sup>2</sup> com o qual se inicia a melodia no primeiro compasso, que caracteriza o modo menor em fá sustenido, é transmutado por intermédio da coda para o lá sustenido<sup>2</sup> que encerra a peça, simbolizando através dessa diminuta alteração o caráter de redenção que permeia esses *Cantos*.

The musical score for N. 4, c. 43-52 (coda) is presented in four systems. The first system (measures 43-44) begins with a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 45-47) includes annotations for 'si maior (IV)' and 'fá # maior (I)'. The third system (measures 48-49) features annotations for 'I', 'IV', and '[D°]'. The fourth system (measures 50-52) concludes with a pianissimo (*pp*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingering numbers.

Figura 28 – N. 4, c. 43-52 (coda)

A última peça do ciclo, em ré maior, parte do mesmo acorde com o qual o número anterior fora finalizado<sup>78</sup>, agora recontextualizado como homônima maior do terceiro grau (relação de mediantes cromáticas), abrindo uma introdução coral cuja textura se assemelha à da peça inicial do ciclo (F. 29). A relação de mediantes cromáticas já havia sido utilizada para viabilização desta mesma harmonia de fá sustenido maior na peça de número três (c. 12). Cabe observar que a relação mediântica é uma implicação

<sup>78</sup> Esse procedimento foi prenunciado de maneira reduzida (apenas uma nota em comum) na transição do número três para o número quatro. Ali, a repetição do acorde de lá maior em outro registro, finalizando a obra, apresenta como nota mais aguda o lá<sup>2</sup> com o qual a melodia da próxima peça se inicia. Além disso, note-se a interessante relação cadencial na transição das obras: a finalização da terceira peça com uma D<sup>6</sup><sub>4</sub> em lá maior e o início da quarta peça na tonalidade de fá sustenido menor sugerem auditivamente uma cadência de engano na qual o acorde da dominante em posição fundamental é suprimido.

harmônica à escolha das tonalidades das cinco peças, estando contida já na própria relação tonal originada a partir das notas da tríade de ré maior. Da terceira peça para a seguinte (lá maior – fá sustenido menor/maior), essa relação adquire caráter cromático. Dessa forma, este se torna mais um recurso harmônico que confere coesão ao ciclo.

A medianta cromática também é aplicada para ligar, na última peça, a introdução homofônica ao início do movimento de semicolcheias, a partir do qual o último grande arco dinâmico do ciclo é construído (F. 29, c. 8). Nesse momento, Schumann indica dinâmica *pianissimo*, o que reforça a alteração cromática (aqui, também no sentido de coloração!) obtida através da tonalidade de si maior. Atentemos para a carga expressiva vinculada ao acorde de si maior, posto que este fora também utilizado para introduzir a coda da peça de número quatro, com a qual a agitação da música cessara. Na última peça, ele sucede a austera introdução, trazendo nova movimentação à textura e ao discurso musical.

Mediante cromática superior

Mediante cromática inferior

Figura 29 – N. 5, c. 1-8 - Relações de medianta em ré maior

A maneira como Schumann inicia o coral, a partir da medianta cromática, e a posterior inserção da outra medianta conferem ao início deste número um tipo de expressividade vinculada a algo intangível, distante. Leo Black (2011, 68) aponta que este momento da obra parece sugerir a pergunta: “so what was all THAT about?”<sup>79</sup>. É justamente essa incógnita que vimos tentando esclarecer até agora e os elementos observados podem nos ajudar a reunir mais algumas hipóteses interpretativas.

Constatamos a importância adquirida pelo quarto grau e a recorrência de cadências plagais, bem como os processos de postergação das conclusões (por intermédio do

<sup>79</sup> Trad. livre: e então, por que mesmo tudo isso?

acorde da tônica invertido, por exemplo). Observando o profundamente expressivo número que encerra os *Cantos do alvorecer*, notam-se todos esses procedimentos sendo empregados da maneira consistente. Observe-se o quadro abaixo:

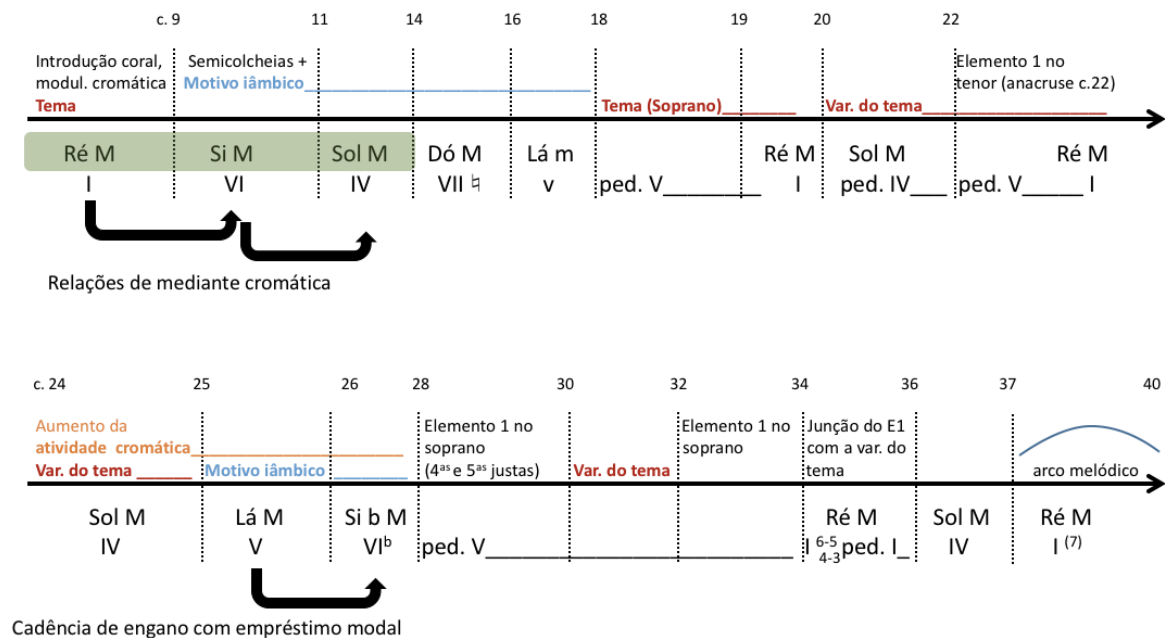


Figura 30 – representação gráfica da análise do op.133, número 5

Observamos, assim, que os centros tonais primeiramente visitados pelo compositor nesta obra se originam, como na peça de abertura do ciclo, nas notas da tríade ré-si-sol, portanto, da subdominante da tonalidade predominante no ciclo. Contudo, enquanto que na primeira peça a tonalidade de si menor fora utilizada (enquanto relativa menor de ré maior), aqui todos os acordes são maiores, absorvendo a alteração cromática ocorrida ao longo do ciclo. Como observáramos quando da alteração do modo, de menor para maior, na peça de número quatro, vemos o mesmo tipo de estratégia revelar-se na relação entre primeira e última peça.

Além disso, chama a atenção a diversidade e brevidade dos centros harmônicos visitados, contrastando com as harmonias amplamente baseadas em funções da tônica, sua relativa e subdominante, que predominaram no ciclo.

Outro fator interessante é o vasto emprego de baixos pedais, o que se conjuga com a já citada sensação de paralelismo entre dois níveis de desenvolvimento rítmico, um mais dinâmico e breve e outro mais amplo e estável. Sobre os pedais da dominante, ressaltamos a reação posterior a esses: por duas vezes a resolução na tônica é bastante breve e, imediatamente, conduz à retomada da subdominante (c. 18-20 e 22-24). Após o segundo pedal o compositor lança mão de uma refinada cadência de engano com empréstimo modal, afastando-se ainda mais da perspectiva de cadenciamento final da

peça. O terceiro e mais longo pedal da dominante (lá) tem, na condução do baixo, a resolução esperada na nota da tônica (ré). Contudo, o acorde que se constrói sobre o pedal de ré no primeiro tempo é o acorde de sol maior em segunda inversão, pelo que o compositor obtém um efeito extraordinário de arrefecimento do efeito do grande pedal da dominante que se estendera pela longa cadência (c. 28-34, cf. F. 30).

Por fim, a cadência que encerra o ciclo é, mais uma vez, plagal. Contrastando com a delicadeza dessa cadência, Schumann acrescenta a sétima maior no acorde da tônica em forma de ornamento, junto do acorde final da obra. A sétima maior, sensível que conduz à tonalidade, aplicada dessa maneira, tem a função de postergar, até o mais breve dos momentos, a resolução da obra (BURNHAM: 2011, 428). Ela soa junto ao baixo, dissonante, lembrando a função da dominante que fora tantas vezes evitada. Temos a sensação, neste momento, que enquanto durar aquela *appoggiatura*, a música estará, ao mesmo tempo, em processo, e finalizada.

“Aqui nós nos encontramos no mais atemporal dos espaços, suspensos no limiar entre mundos”<sup>80</sup> (*ibidem*). O compositor que obtém efeito tão fascinante registrara em seu diário, no longínquo 1827, algo que podemos interpretar como a sua versão da máxima shakespeariana, sob cuja luz agora entendemos melhor os *Cantos do alvorecer*: “Quando eu penso em toda a minha vida, eu permaneço quase sempre estagnado na questão: tu és ou não és?”<sup>81</sup> (SCHUMANN, R., Tb. I, 23)

Mesmo um recurso expressivo de tamanha força dramática como esse – que no final da obra soa como uma ideia nova que tivesse sido poupada para aquele momento – é preparado pelo compositor anteriormente e serve como mais um elemento de coerência no ciclo. No final da primeira peça, por intermédio da escrita harmônica defasada característica a ela, a sétima maior também está presente na cadência que encerra aquele número. Ali, ela configura um retardo, cuja resolução se dá de maneira incomum, fugindo às praxes do contraponto. A sensível não resolve na tônica, mas é conduzida por um salto de sexta, abrindo o gesto melódico que introduz uma nova variação motívica. Note-se aqui que esse tipo de “erro” de técnica composicional foi frequentemente apontado como deficiência reveladora duma condição psicológica degradada em Schumann. Longe de ver nisso um erro, acreditamos que há refinamentos no Schumann tardio que passaram despercebidos por muitos olhos e ouvidos. Se o compositor evita a resolução tradicional da sensível num gesto tão exposto, já na primeira peça, ele o faz com vistas à força expressiva que esta resolução terá no fim do ciclo. Tendo se esquivado de cadências perfeitas, ele ali lança mão do mais simples recurso de tensão e relaxamento da música diatônica: a relação entre sensível e tônica.

---

<sup>80</sup> “Here we are in the untimeliest space of all, poised on the threshold between worlds.”

<sup>81</sup> “Wenn ich mein ganzes Leben durchgehe, so bleibt [sic.] ich fast immer bey der Frage stehen: bist du's oder bist du es nicht?”

N.1, c. 37-39

N.5, c. 38-40

Figura 31 – tratamento da sétima maior (sensível)

### 3.3.4. Forma

O principal conceito formal dos *Gesänge der Frühe* é o seu desenvolvimento cíclico. Nesse sentido, Schumann conecta as diferentes peças da obra pelos procedimentos composicionais que vimos observando, possibilitando um desenvolvimento que não apenas reflete a simetria e a proporção de um arco, mas simboliza a ideia mais primitiva de um ciclo: renovação. Dessa maneira, a música progride na direção do fim, e este é como o/um início. Para que se possa observar com mais clareza esta constatação, veja-se a representação gráfica da figura 32.

Considerado o arco que define o desenvolvimento da obra como um todo, a forma tripartida (forma canção), frequentemente adotada por Schumann em suas peças cíclicas anteriores, prestar-se-ia muito adequadamente à reprodução da macro-forma na estrutura interna das obras. Veremos, porém, que da análise formal isolada de cada número resulta uma grande dificuldade em classificá-los em formas estabelecidas no cânone musical. A ideia geral da forma tripartida – A-B-A – se faz presente, mas é utilizada de maneira bastante flexível, de modo que o mais adequado no op. 133 é partir do conceito de formas livres. Assim, verificamos também no plano da estruturação formal das peças a existência de dois níveis: um macro, no qual a disposição estrutural dos elementos aponta para um planejamento com vistas à coerência e a um desenvolvimento psicológico planejado; outro micro, em cujo contexto o compositor não se prende a quaisquer expectativas ou predefinições e, livre, improvisa.



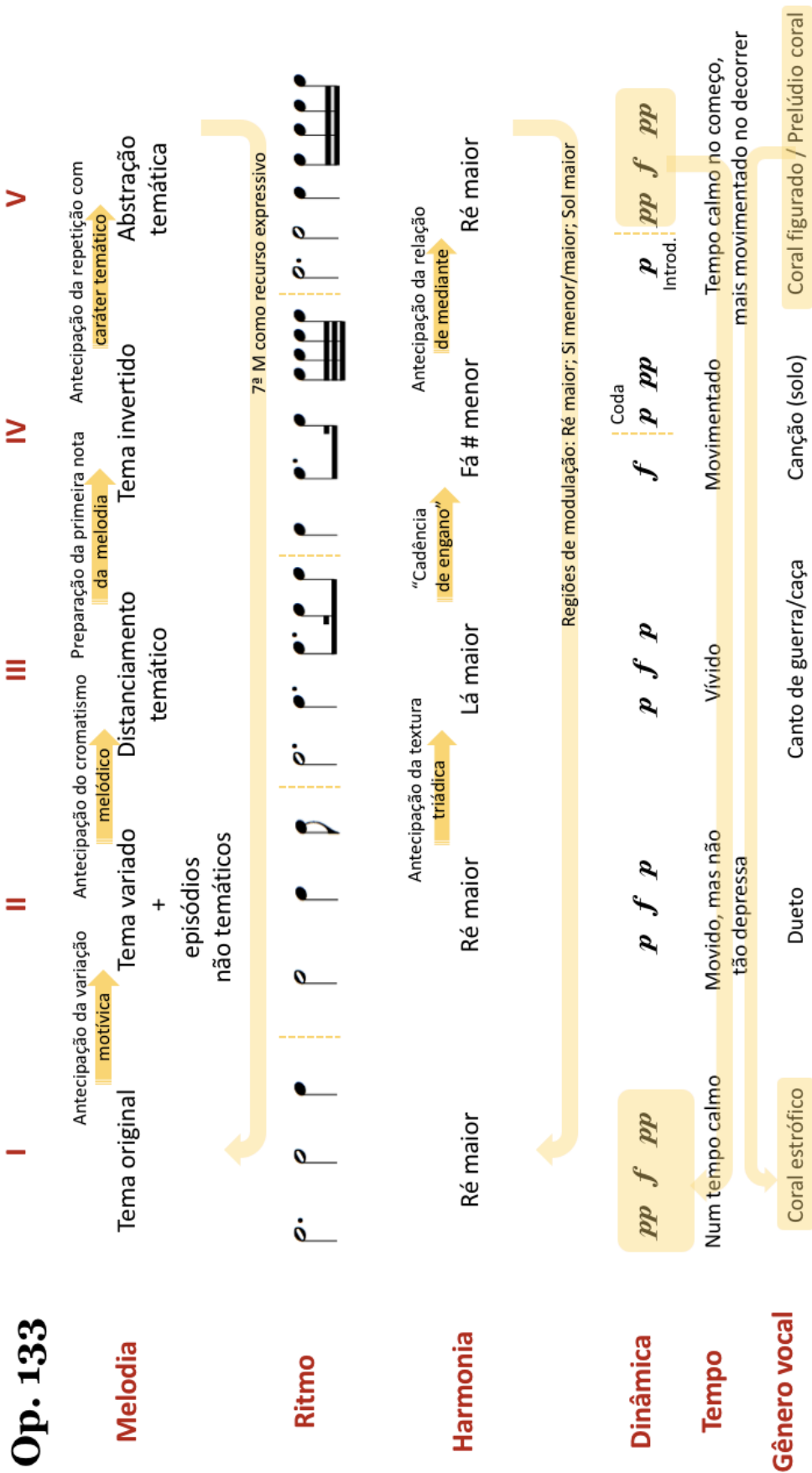


Figura 32 – Representação gráfica dos principais recursos de coesão formal

Sobre a relação de Schumann com a improvisação – prática a qual ele chamava “*Phantasieren*”, ou seja, “fantasiar” – cabe lembrar que ele dava grande importância a essa prática, à qual se dedicou com frequência desde a infância. Dos anos em que foi estudante universitário, em Heidelberg, são inúmeros os registros de sessões de improvisação em seu diário, tanto privadas – enquanto prática da expressão de sentimentos e ideias espontâneas ao piano – quanto públicas, para o entretenimento de colegas. Schumann via na improvisação ao piano a forma mais direta e pura de expressão, posto que não há separação entre criador e intérprete, tampouco entre o momento da criação/inspiração e o da interpretação.<sup>82</sup>

Ainda que o compositor tenha se afastado desse tipo de procedimento a partir de 1845, quando ele passa a compor sem o auxílio do instrumento, percebemos no op. 133 uma fluidez formal que remete à improvisação. Assim, nos propomos a observar a construção formal dos *Gesänge der Frühe* mais sob esse aspecto do que sob a óptica de gêneros com estrutura rígida.

Struck considera que os *Gesänge der Frühe* se diferenciam formalmente de todos os demais ciclos de “peças características ou ‘poéticas’”, e aponta que, mesmo comparados aos *Märchenerzählungen* op. 132 – ciclo de câmara composto pouco antes do op. 133, no mesmo outubro de 1853 – os *Cantos do alvorecer* são os que mais se distanciam da “forma canção tripartida ou da forma rondó-canção expandida”<sup>83</sup> (STRUCK: 1984, 477-480). Apesar de apontar esse distanciamento, o próprio autor se baseia em formas tripartidas para caracterizar as obras formalmente. A partir dessa incoerência constatamos o pouco interesse que há em tentativas forçadas de “legitimação” formal das peças que compõem o op. 133. Mais interessante é uma outra observação de Michael Struck, que resume muito bem os processos de sucessão episódica nessas peças da seguinte maneira:

“aqui acontece uma sucessão de inúmeras versões do tema de maneira frasal [*zeilenartig*] ou estrófica, que se seguem imediatamente uma após a outra ou se apresentam como ponto de partida no começo de seções maiores para desenvolvimentos progressivos.”<sup>84</sup> (*ibidem*)

Partindo desse ponto de vista, propomo-nos a registrar os marcos formais das peças que nos ajudam a compreender essa sucessão episódica.

A primeira peça tem uma estrutura estrófica. As estrofes são marcadas pela retomada do tema principal, a partir dos elementos motivicos iniciais, transpostos nas diferentes tonalidades em que as estrofes se baseiam. A parcela motivica do tema

---

<sup>82</sup> Sobre a relação de Schumann com a improvisação leia-se GOOLEY, Dana - Schumann and Agencies of Improvisation. In KOK, Roe-Min, TUNBRIDGE, Laura - *Rethinking Schumann*. New York: Oxford University Press, 2011. ISBN 978-0-19-539385-9. pp. 129 - 156

<sup>83</sup> “Formal unterscheiden sich die ‘Gesänge der Frühe’ von den übrigen ‘poetischen’ bzw. Characterstück-Zyklen, indem sie noch stärker als die kurz zuvor entstandenen ‘Märchenerzählungen’ op. 132 vom Typus dreiteilig oder rondoartig erweiterter Liedform (...) abweichen.”

<sup>84</sup> “Statt dessen kommt es hier vielfach zu zeilen- bzw. ‘strophentypischer’ Reihung von Themenversionen, die unmittelbar aufeinander folgen oder zu Beginn umfangreicherer Teile den Ausgangspunkt für weiterführende Entwicklungen bilden.”

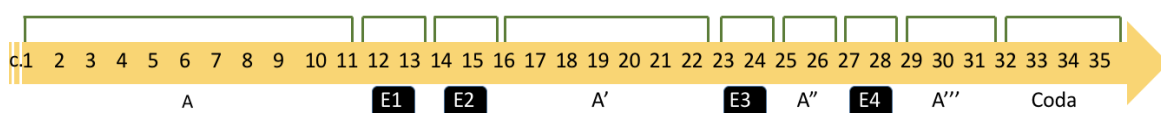
(elementos 1 e 2) é apresentada no início das estrofes 1 (c. +1), 2 (c. +10) e 3 (c. +19) em unísono, sendo seguida pela harmonização homofônica do tema. Esse procedimento alternado lembra a prática do canto responsorial (CHUNG: 2013, 34).

A quarta estrofe (c. +27) recupera o tema na tonalidade original e, pela primeira vez, o motivo inicial é harmonizado, sendo este o ponto culminante deste número. A transição do ponto culminante para o retorno à atmosfera anterior se dá de maneira abrupta, através da alteração dinâmica de *forte* para *piano*, sendo que a inesperada “abdição” do clímax é marcada ainda pela repentina alteração do registro (com um salto descendente de nona na melodia) e pela utilização, única em toda a peça, de um ritmo pontuado com colcheia (c. 30). A coda é iniciada após uma cadência de engano (c. +33) e é o momento de maior atividade polifônica. John Daverio sustenta, ao abordar esse coral de abertura do op. 133, que “não há nada parecido com isso em toda a música para piano de Schumann.”<sup>85</sup> (1997a, 194).

A peça seguinte tem como característica formal a brevidade das seções que compõe sua estrutura, o que, somado ao contraste de caráter entre elas, torna a obra especialmente ambígua do ponto de vista formal. Struck (1984, 485-489) sugere uma forma tripartida com características da forma sonata; Knechtges (1985, 155) defende uma divisão tripartida com o enxertar de quatro episódios entre as partes estruturais da forma, mais uma coda ao final; Chung afirma tratar-se da forma rondó.

A característica mais determinante no que tange à estrutura da peça, contudo, não reside na sua determinação formal. Mais importante é observar que seus curtos episódios são definidos sobretudo por texturas contrastantes. Como já observamos, essas texturas rítmico-melódicas são retomadas e desenvolvidas posteriormente nas outras peças do ciclo.

Apresentamos na imagem abaixo a divisão formal da peça, a partir da qual se pode aferir a ambiguidade da obra no que tange à forma e entender o embasamento das sugestões de caracterização formal pelos autores supracitados. Atentamos para a representação visual da proporção entre as seções da peça, que deixa clara a despreensão do compositor com simetria e o caráter rapsódico da obra.



**Figura 33** – Seccionamento formal no op.133 n. 2. E1 = Episódio 1 (Fanfarra); E2 = Episódio 2 (Canção folclórica); E3 = Episódio 3 (Variação do elemento 1); E4 = Episódio 4 (reprise da Canção folclórica).<sup>86</sup>

<sup>85</sup> “In the first place, there is nothing quite like it in all of Schumann’s piano music.”

<sup>86</sup> O termo “fanfarra” aplicado a esse episódio é emprestado de Daverio (1997a); “canção folclórica”, de Struck

Enquanto que a segunda peça tem divisões episódicas claramente definidas, a obra central do ciclo não se deixa seccionar facilmente. Por um lado há a frequente reexposição do material temático principal da peça que, após ser apresentado no início da obra (c. +1-7), é reexposto três vezes na tonalidade original, levemente variado (c. +23; +31; +43). Por outro lado, a textura rítmica permanece obsessivamente constante; a concepção melódica, definida por sucessões triádicas, também segue este padrão de forma ininterrupta; o ritmo harmônico intenso, marcado por deslocamentos de um baixo sincopado, se aplica a toda a obra (com exceção da coda – c. 54). Dada a permeabilidade das seções e a constância dos elementos composicionais (o que inviabiliza maiores contrastes), discordamos das interpretações mais correntes que apontam para uma forma semelhante ao rondó, sugerindo a forma mais fluida da canção estrófica variada<sup>87</sup>.

A penúltima peça do op. 133 é uma exceção. Único número em tonalidade menor, nela se pode aferir claramente uma forma específica, qual seja, a forma canção tripartida. Aqui, a seção “A”, em fá sustenido menor, se divide em dois períodos (c. +1 – 8 e c. +9 – 16). A seguir, uma ponte modulante de dois compassos conduz à seção “B”, na tonalidade da relativa maior (lá). Esta tem caráter contrastante, mantendo a agitação da figuração rítmica anterior, mas mostrando-se melódica e harmonicamente afetada por um estado de espírito alheio à temática psicológica predominante na peça, caracterizando uma reminiscência. Este episódio também é dividido em duas partes, a primeira conduzindo para a tonalidade da dominante, dó sustenido maior (c.19 – 24); a segunda confirmando a cadência de retorno à tonalidade original da peça (c. 25-29). A reprise de “A” (c. +30 – 42) se inicia com a citação literal do primeiro elemento frasal do período (antecedente) e a variação do segundo (consequente). A coda (c. 43 – 52) apresenta a já citada alteração do modo da peça, de menor para maior.

A estrutura formal da última peça vem completar o desenvolvimento psicológico que se dá ao longo dos *Gesänge der Frühe*. Como julgamos, o final deste ciclo aponta para o início não apenas como procedimento de revisão/reprise típico à finalização de uma obra, mas também com a carga psicológica da renovação, do recomeço. O coral figurado que encerra o ciclo tem atributos de prelúdio coral. Sendo assim, a forma é o recurso cabal utilizado por Schumann para nos indicar o caráter poético prevaemente em seus *Cantos do alvorecer*, vinculado mais à perspectiva de futuro do que à inexorabilidade do fim.

A introdução, em textura coral homofônica, apresenta uma versão melodicamente idealizada do tema da primeira peça. Aqui, o tema é absolutamente periódico, prestando-se mais adequadamente à escrita coral tradicional.<sup>88</sup>

---

(1984).

<sup>87</sup> *Variiertes Strophenlied* é uma forma bastante recorrente no repertório de *Lieder* do romantismo germânico.

<sup>88</sup> Faz-se necessário reafirmar que, ao caracterizarmos a melodia temática da última peça como “versão idealizada” do tema da primeira peça, não estamos sugerindo que haja relação observável de desenvolvimento ou variação temática entre elas, como já mencionamos anteriormente.

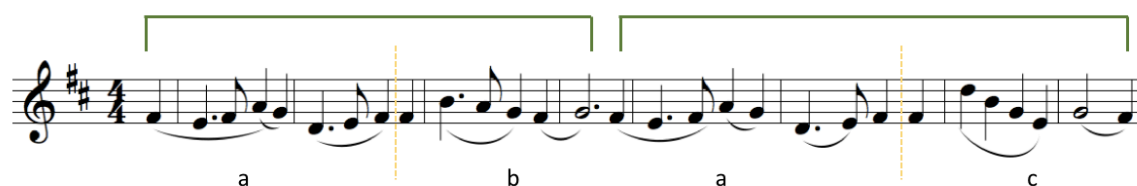


Figura 34 – análise do tema do op. 133 n. 5

A partir do c. +9, inicia-se um grande processo de desenvolvimento, através de uma figuração de viés improvisatório, numa longa seção não temática que tem como pilar motivico o ritmo iâmbico. O tema é retomado uma oitava acima da exposição anterior (c. +18) e prossegue sendo variado, até ser apresentado novamente numa voz interna (c. +22), adquirindo um caráter de *cantus firmus*. Em seguida, o compositor se distancia novamente do tema, retomando a ideia da figuração improvisatória e atingindo a tonalidade do sexto grau rebaixado por empréstimo modal (c. 26 – 27). Chega-se assim ao pedal da dominante (c. 28 – 33), que é ornamentado com arpejos, à maneira de fantasia, conduzindo ao grande arco desenhando pela melodia no final da peça, preenchido pelo movimento ondulado oriundo do gesto pianístico de acompanhamento.

### 3.3.5. Interpretações analíticas

Considerando as constatações analíticas até agora apresentadas, parece-nos que a questão da “finitude”, ou, pelo menos, da resolução enquanto processo definidor – marco temporal entre passado e futuro – assume papel central nas escolhas composicionais ao longo dos *Gesänge der Frühe*. A partir dessa observação torna-se ainda mais expressiva a opção de Schumann ao final do ciclo, onde ele evita uma indicação agógica ou dinâmica em favor de uma poética, na qual o conceito de tempo e espaço, crucial também no primeiro coral, está completamente embutido: “*Verhallend nach und nach...*”. “*Halle*” é a palavra que designa, em alemão, um ambiente amplo. “*Verhallend*” deriva dessa palavra e significa algo como “dissipando-se na reverberação do ambiente”<sup>89</sup>. Mesmo nessa indicação está incutido o evitar de uma finalização definitiva – “*nach und nach...*”: “pouco a pouco...”

Isto posto, citaremos ainda três obras vocais da produção schumanniana tardia que abordam explicitamente a questão da finitude, nas quais encontramos paralelos aos procedimentos até agora observados em seu op. 133.

<sup>89</sup> Reinhard Kapp aborda o interesse de Schumann pela arquitetura como “nada trivial”. Entre os exemplos de menções a esse interesse, citados pelo autor, há uma carta de Robert para Clara do ano de 1839, na qual o compositor descreve um ambiente específico de um museu em Berlim, falando do efeito “mágico” que se obtém quando se canta, neste ambiente, um acorde em volume baixo. Após descrever o efeito sonoro, Schumann sugere a Clara que passem juntos por estas belas salas [schöne Hallen].

No *Requiem* op. 148 (1852) vemos, após uma cadência perfeita, a insistente repetição da cadência plagal, sendo aplicada, finalmente, na forma da segunda inversão do acorde da subdominante sobre o pedal da tônica, do mesmo modo que na última peça do op. 133.

The image shows a musical score for the final of the Requiem op. 148. It consists of five staves. The top three staves are vocal lines (Soprano, Alto, and Tenor/Bass) with the lyrics "re-qui-em, re-qui-em, re-qui-em!". The bottom two staves are piano accompaniment. The piano part features a melody in the upper register and arpeggiated accompaniment in the lower register. The harmonic analysis below the piano part is: ii<sup>6</sup> V<sup>7</sup> | IV | IV | IV | IV | | 6<sub>4</sub> - 5<sub>3</sub>.

Figura 35 – final do *Requiem* op. 148

Schumann compôs mais um réquiem na fase tardia, além do já citado e do *Requiem für Mignon* op. 98b (1849). Trata-se da última canção de seu op. 90 (1850), também intitulada *Requiem*. No final dela notam-se muitas semelhanças com o final dos *Gesänge der Frühe*. A textura do acompanhamento do piano é idêntica, claramente divisível em melodia na voz superior, figuração de acompanhamento na camada intermediária e baixo; a melodia sugere a forma de um arco; a figuração de acompanhamento surge de arpejos em semicolcheias, divididos entre ambas as mãos. Registre-se, ainda, uma outra semelhança: em ambas as peças o compositor indica um tempo lento no início, que se deve ir acelerando aos poucos.<sup>90</sup>

<sup>90</sup> No *Requiem* do op. 90 lê-se “*Langsam*” (Lento), e posteriormente “*nach und nach belebter*” (pouco a pouco mais vivo).



Figura 36 – op. 90, n. 7: *Requiem*, final



Figura 37 – *Gesänge der Frühe*, n. 5, final

Já o elemento 1 do motivo inicial, em quintas, tem um paralelo bastante simbólico no tema que abre o coro duplo do final das *Cenas do Fausto* WoO. 3 (1849-53). Este também se resume a duas quintas justas consecutivas, sendo ambas, porém, descendentes. O desenvolvimento polifônico repleto de suspensões, retardos e harmonias ambíguas, a dinâmica e o andamento caracterizam uma atmosfera bastante semelhante à do coral de abertura do op. 133. O texto da passagem – cena final da obra máxima de Goethe, entoada pelo *Chorus Mysticus* – aborda questões que nos parecem

muito pertinentes aos *Gesänge der Frühe* e inicia com a seguinte afirmação: “Tudo o que é transitório não passa de metáfora”<sup>91</sup>.

**Nº 7. Schlusschor.**  
Die Halben etwas langsamer als vorher.

**I.**  
Sopr. *pp* Al - les Ver -  
Alt. *pp* Al - les Ver - g ä n g - li - che ist nur ein Gleich - niss,  
Ten. Al - les Ver - g ä n g - li - che ist nur ein Gleich - niss,  
Bass. *pp* Al - les Ver - g ä n g - li - che ist nur ein  
Al - les Ver - g ä n g - li - che ist nur ein Gleich - niss, al - les Ver -

**II.**  
Sopr. *pp* Al - les Ver - g ä n g - li - che ist nur ein Gleich - niss,  
Alt. *pp* Al - les Ver - g ä n g - li - che ist nur ein Gleich - niss,  
Ten. Al - les Ver - g ä n g - li - che ist nur ein Gleich - niss,  
Bass. *pp* Al - les Ver - g ä n g - li - che ist nur ein Gleich - niss, al - les Ver -

Die Halben etwas langsamer als vorher.

*pp* *pp*

Figura 38 – Coro final das *Szenen aus Goethes Faust* WoO. 3, c. 1-3

Retornando aos aspectos observados a partir do desenvolvimento psicológico interno do op. 133, já a maneira com que o motivo inicial é empregado – por vezes explicitamente, outras por variações mais abstratas ou mesmo apenas por alusão – aponta para uma possibilidade de interpretação da evolução narrativa ao longo do ciclo, que desejamos aventar. Para tal análise, deve-se juntar a isso a caracterização das peças em diferentes gêneros de música vocal.

Assim, temos um arco formado pela primeira e pela última peça, posto que ambas remetem à escrita coral. Porém, enquanto a primeira peça apresenta um tema que é estroficamente reafirmado e desenvolvido de maneira responsorial, na última peça o motivo inicial é apresentado apenas de maneira dilacerada, fragmentada, e uma nova versão “idealizada” da melodia coral recebe um tratamento de *cantus firmus*, ganhando

<sup>91</sup> “Alles vergänglichliche ist nur ein Gleichnis”.



assim outra dimensão expressiva, menos direta, menos mundana. “*Aqui, onde a música acontece no sobrenatural, passa ao reino dos espíritos, ela exerce sua força total.*”<sup>92</sup> (SCHUMANN, R.: G. S. I, 362)

Os números dois e quatro também apresentam semelhanças em níveis formais. Ambos são canções acompanhadas e contêm episódios contrastantes. Eles se diferenciam quanto à caracterização de seu gênero, posto que o número dois é um dueto e o número quatro é uma canção solo. Além disso, a expressão da segunda peça é de tranquilidade, até mesmo de orgulho e felicidade ingênuas, despreziosas (fanfarra, canção folclórica). Já a quarta – a única do ciclo em tonalidade menor – exprime agitação, reminiscências de algo positivo (episódio contrastante), e então resignação ou, se destacarmos o símbolo da picardia, redenção (coda).

A obra de número três, com seu caráter *Lebhaft* (vívido), compreende o ponto alto no que tange a uma expressividade extrovertida. Mesmo contrastando com todas as demais, ela se relaciona também psicologicamente com aquelas que a circundam. Sua exuberância pode ser o resultado da intensificação do caráter orgulhoso e ingênuo da segunda, ao mesmo tempo que conduz à agitação da quarta. Sua temática poética remete à luta pela caça, ou à guerra contra o inimigo – ela é curiosamente aquela que apresenta maior dificuldade de execução pianística. Este número irrompe da tranquilidade despreziosa cantada em dueto na peça precedente, surgindo com um batalhão de presença maciça e marcha irrefreável, representado na textura em acordes e no ritmo obcecadamente repetitivo. Não à toa é aqui que o motivo inicial se faz mais ausente: nesta peça a expressão coletiva se impõe e, diante dela, o sujeito não se encontra a si mesmo, não tem voz.

Na quarta peça, contudo, o eu-lírico recupera o proscênio. Esta é a única música para solista neste ciclo, portanto, a mais pessoal, contrastando, assim, com a anterior. Vindo da agitação de uma “convivência coletiva”, o sujeito exprime seu canto de lamento, confrontando a realidade da própria individualidade. “Só no *Phantasieren* [fantasiar, improvisar] Schumann fala realmente como ele mesmo (...) e pode sentir completamente as parcelas divergentes de seu ego ainda como identidade.”<sup>93</sup> (EGGEBRECHT: 1981, 112) Apenas neste número Schumann indica *forte* como dinâmica inicial - num início cuja textura se resume a duas notas, à distância de mais de três oitavas.

É interessante observar, ainda, que nesta peça estabelece-se claramente a forma A-B-A, pressupondo a reexposição que, de modo geral, é um recurso que impossibilita o desenvolvimento psicológico-narrativo. Foi essa a razão do declínio, na ópera barroca, da ária *da capo*. Assim, afina-se com as intenções narrativas do compositor o fato de Schumann ter evitado, ao longo do ciclo, formas que pressupõem explicitamente a reexposição. Dessa forma, a quarta peça, exceção no aspecto formal, é aquela que não

---

<sup>92</sup> “*Hier, wo sie ins Übersinnliche, in das Geisterreich hinüberspielt, übt die Musik ihre volle Gewalt.*”

<sup>93</sup> “*Erst im Phantasieren spricht Schumann wirklich als er selbst (...) im Phantasieren kann er die auseinanderdriftenden Teile seines Ich ausspüren und noch als Identität fühlen.*”

se ocupa de desenvolver um discurso, mas antes, dá vazão à expressão de um sentimento: “linguagem da alma, mais verdadeira vivência musical”<sup>94</sup> (SCHUMANN, R.: G.S. I, 343). Nesse sentido, a agregação de uma coda para o desenvolvimento de um processo picárdico vem libertar o eu-lírico daquele estado psicológico.

Tendo isso em vista, buscamos no próprio texto musical por pistas sobre o estado de espírito que o compositor deseja exprimir. Apontamos anteriormente a curiosa relação entre as três figuras femininas ao redor das quais os *Gesänge der Frühe* são compostos: primeiramente, Diotima, a personagem grega vinculada ao ideal de amor, que em Hölderlin vira símbolo para uma relação platônica. Em seguida, Bettina von Arnim, uma senhora que representava a mais alta virtude. Poetisa, associada a causas sociais, contemporânea a Goethe e Beethoven. A terceira delas é Clara Schumann.

“Nenhuma mulher é homenageada na música de forma tão íntima, fantástica e frequente, nenhuma é tão diversamente imortalizada e tornada idêntica com a própria música, como ela é.”<sup>95</sup> (GÜLKE: 2010, 84). A maneira mais direta de Schumann remeter-se a Clara era através de variações motivicas advindas de seu prenome, que contém em si três notas musicais, de acordo com a nomenclatura musical germânica – c-a-a, ou seja, dó-lá-lá.



Figura 39 – exemplo de aplicação simbólica do motivo “Clara” nas *Cenas Infantis* (*Träumerei*, c. 5-6)

Outra maneira corrente de se referir à Clara em música parte da forma carinhosa como ele a tratava: Chiara. Dela se obtém o motivo que abre o tema do primeiro movimento do *Concerto para piano e orquestra em lá menor*, op. 54.



Figura 40 – exemplo de aplicação simbólica do motivo “Chiara” no *Concerto para piano e orquestra* op. 54

Durante aquele outubro de 1853 a prática da criação de motivos através de palavras esteve bastante viva na casa dos Schumann. A *Sonata F-A-E*, plano composicional compartilhado entre Schumann, Dietrich e Brahms como surpresa ao amigo Joseph

<sup>94</sup> “Seelensprache, wahrstes Musikleben.”

<sup>95</sup> “Keiner Frau ist in Musik so oft, innig und phantasievoll gehuldigt, keine so vielfältig verewigt und mit Musik identisch gemacht worden wie sie (...)”

Joachim, leva esse título por causa do lema de Joachim: “Livre, mas solitário” (*Frei, aber einsam*). Brahms alterara o lema do amigo para “Livre, mas feliz” (*Frei, aber froh*) de modo que tanto os motivos fá-lá-mi quanto fá-lá-fá são utilizados tematicamente na obra. Além disso, da inversão do motivo F-A-E surge o motivo sol#-mi-lá, em alemão, Gis-e-[l]a. Joseph Joachim era apaixonado por Gisela von Arnim, filha da poetisa Bettina. (Cf. REYNOLDS: 2003, 122).

Não nos surpreende que, para além das referências à Diotima e ao Hyperion, também Clara seja citada “literalmente” nos *Gesänge der Frühe*. Isso ocorre, naturalmente, no lamento do número quatro. Percebemos, então, não ser coincidência a preparação, já no número três, da repetição com caráter motivico, posto que o motivo “Clara” ou “Chiara” contém tal repetição. É para representá-lo dentro da inversão do motivo inicial que Schumann substitui o último intervalo por notas repetidas.



Figura 41 – motivo “Chiara” embutido no motivo inicial invertido e variado, op. 133 n. 4

Note-se, também, que o motivo é repetido em transposição, sendo retomado a partir do dó sustenido, e que a segunda metade do período se inicia novamente com o lá<sup>2</sup>. Sobre essas três notas, mais uma vez C[is] – A – A (mas em outra ordem, lá-dó#-lá), o autor escreve, ao longo de toda a peça, a indicação de dinâmica “*f*”, seguida de decrescendo.

A característica da melodia, da tonalidade, do acompanhamento, e dessas indicações de dinâmica, somadas ainda ao “movimentado” da indicação de tempo/caráter, conferem a este lamento um tom expressivamente angustiado, não havendo aqui traços de resignação, mas antes, de clamor. Numa carta a Clara Wieck de 17 de março de 1838, Schumann menciona a *Fantasia* op. 17 – obra na qual o compositor se utilizou de motivos de uma composição de Clara para representa-la – dizendo que “o primeiro movimento dela é certamente o mais passional que eu jamais escrevera – um grande clamor a ti.”<sup>96</sup> (Jb., 278). É essa espécie de clamor que predomina no penúltimo número dos *Gesänge der Frühe*.

Nesta mesma carta, Schumann compartilhou a seguinte constatação: “Eu descobri que nada vivifica mais a imaginação do que a tensão da necessidade de alguma coisa (...)”<sup>97</sup>. Parece-nos que os *Cantos do alvorecer* são expressão imaginativa dessa ordem.

<sup>96</sup> “Der erste Satz davon ist wohl mein Passioniertes, was ich je gemacht - eine tiefe Klage um Dich.”

<sup>97</sup> “Ich habe erfahren daß die Phantasie nichts mehr beflügelt, als Spannung und Sehnsucht nach irgend Etwas (...)”

Tendo revisado nossa análise sob uma perspectiva psicológica, constatamos que Schumann alude em seu último ciclo a sentimentos que compreendem a inocência jovial, a luta pela vida e as dificuldades da convivência em sociedade, o clamor pela amada, a transmutação da dor em resignação, a elevação desse estado a algo imaterial, que pressupõe finalização e descortina o futuro. Resumindo aqui a temática poética desta obra de Schumann, vemos como ela se relaciona fortemente com a obra de Hölderlin.

Não podemos, no âmbito do presente trabalho, analisar a brilhante produção do poeta romântico, mas finalizaremos citando uma seleção de trechos das *Súplicas de Menon a Diotima*, contidas no romance *Hyperion*.

### **Súplicas de Menon a Diotima**

Friedrich Hölderlin. Tradução livre do autor.

“(…)

Luz do amor! Resplandesces também aos mortos, tu áurea!  
Iluminam-me na noite ó imagens de tempos mais cintilantes?

(…)

Filha dos deuses! Mostra-te pra mim, e recebe-me, como outrora,  
Fala-me outra vez, como outrora, de coisas superiores?  
Vê! preciso lamentar-me diante de ti, e chorar,  
Recordando tempos distintos, dos quais a alma se envergonha.  
Pois tanto, tanto tempo pelas sendas fatigantes da terra  
Procurei-te, teu habitual, na loucura,  
Feliz anjo protetor! mas em vão, e anos se foram,  
Desde quando esperávamos o crepúsculo brilhante nos envolver.

(…)

Preces pias! E vós, inspirações e vós todos  
Bons gênios, que gostam de estar com os amantes;  
Permaneçam conosco, até que estejamos em solo comum  
Lá, onde todas as almas santas preparadas a voltar,  
Lá, onde as águias estão, os astros, o arauto do Pai,  
Lá, onde com as Musas, há heróis e amantes.  
Lá, ou mesmo aqui, sobre ilha orvalhada, encontrarmo-nos,  
Onde reunidos os nossos, em jardim florido,  
Onde os cantos são verdadeiros, e belezas primaveris mais duradouras,  
E de nova era nossa alma inicia.”<sup>98</sup>

---

<sup>98</sup> O poema integral, na versão original, encontra-se no Anexo B à página 123.

## 4. Conclusões

“Amado sonhador, por que tenho que despertá-lo?  
Por que não posso dizer, venha, e torne reais os lindos dias  
que me prometeste! Mas é tarde demais,  
Hyperion, é tarde demais.”<sup>1</sup>  
Friedrich Hölderlin

No primeiro capítulo, vimos que as características da produção artística tardia se mostram paradoxalmente conflitantes, o que resulta na impossibilidade de uma teoria que determine esteticamente o conceito de obra tardia de forma absoluta. Contudo, pode-se constatar que, em última instância, este conceito está intimamente ligado com a percepção do tempo. Retomemos a esclarecedora concepção de Michael Wood de que “*lateness* não nomeia uma relação única para com o tempo, mas traz sempre o tempo em seu encaixe. É uma maneira de lembrar o tempo, quer ele falte ou seja atingido ou tenha passado.” (Cf. p. 4).

Nesse sentido, cumpre ressaltar a relação de Schumann com a evolução da arte no tempo como sendo, simultaneamente, anacrônica e inovadora. Quando responde à crítica de Richard Pohl por ocasião do festival de música de Karlsruhe, ocorrido no movimentado outubro de 1853, Schumann defende sua posição da seguinte forma:

“O que você considera como músicos do futuro, eu considero como músicos da atualidade, e o que você considera como músicos do passado (Bach, Händel, Beethoven), estes me parecem [ser] os melhores músicos do futuro. Jamais poderei considerar [tal] beleza anímica na mais linda forma como um ‘posicionamento ultrapassado.’”<sup>2</sup> (SCHUMANN, R., cit. por GECK: 2006, 22-23)

Numa ocasião bastante anterior, em artigo publicado na edição de agosto de 1838 do *Neue Zeitschrift für Musik*, Schumann já revelara claramente este mesmo ponto de vista, num texto que ele posteriormente selecionou para integrar sua coleção de escritos, os *Gesammelte Schriften*, na qual trabalhava durante o ano de 1853.

“Quando penso na mais alta arte da música, da forma como Bach e Beethoven em criações únicas nos deram, falo de estados anímicos incomuns, os quais o artista deve revelar-me, [então] eu espero que ele me conduza com cada uma de suas obras um passo à frente no reino espiritual da arte, espero, em uma palavra, profundidade poética e novidade em todo lugar, na parte como no todo.”<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> “Lieber Träumer, warum muss ich dich wecken? warum kann ich nicht sagen, komm, und mache wahr die schöne Tage, die du mir verheissen! Aber es ist zu spät, Hyperion, es ist zu spät.” HÖLDERLIN, Friedrich - *Hyperion oder der Eremit in Griechenland*. Vol. Stuttgart und Tübingen: J. G. Cotta'schen Buchhandlung, 1822. p. 96

<sup>2</sup> “Was Sie für Zukunftsmusiker halten, das halt' ich für Gegenwartsmusiker, und was Sie für Vergangenheitsmusiker (Bach, Händel, Beethoven), das scheinen mir die besten Zukunftsmusiker. Geistige Schönheit in schönster Form kann ich nie für einen ‘überwundenen Standpunkt’ halten.”

<sup>3</sup> “Denk ich nun freilich an die höchste Art der Musik, wie sie uns Bach und Beethoven in einzelnen Schöpfungen gegeben, sprech' ich von seltenen Seelenzuständen, die mir der Künstler offenbaren soll, verlang' ich, daß er mich mit jedem seiner Werke einen Schritt weiter führe im Geisterreich der Kunst, verlang' ich mit einem Worte poetische Tiefe und Neuheit überall, im Einzelnen wie im Ganzen.”

(SCHUMANN, R.: G.S. I, 343)

Vemos aqui dois discursos que abordam o passado como fonte de inspiração onde se pode encontrar um tipo de expressividade ideal, a qual deve conduzir, por fim, a expressões artísticas novas. Dessa forma, ao passo que Schumann utiliza tal argumentação como crítica aberta à produção dos *Neudeutscher*, podemos relacionar essa postura com o conceito de percepção do tardio a partir da tensão entre o momento de criação da obra e sua inadequação às convenções vigentes.

Esse conceito nos ajuda a encontrar uma resposta para a questão sempre pertinente quando se verifica haver um estilo tardio na produção de um autor: onde começa a produção tardia de Schumann?

Para falarmos disso, é preciso retomar aspectos da recepção de sua produção como um todo.

Desde o momento da interrupção de uma atividade composicional regular, ocorrida a partir da internação em Endenich (apesar de Schumann ter continuado a compor esporadicamente no sanatório), estabeleceu-se o costume de dividir sua obra em três fases que, de maneira geral, podem ser vistas da seguinte forma: a primeira compreende a produção dos anos de 1830, em sua maioria obras para piano e canções; a segunda compreende a obra dos anos 1840, quando surgem as grandes formas; a terceira corresponde ao pós-revolução, iniciando-se em 1849.

Dentro desses limites verificamos variações interpretativas no que tange à definição da última fase produtiva. As diversas linhas interpretativas tinham em comum – até os anos de 1940<sup>4</sup>– a observação de traços da doença psicológica na obra de Schumann, partindo da premissa de que tenha havido uma diminuição de suas capacidades intelectuais e que essa teria afetado a obra, de forma a justificar a determinação de uma cesura a partir da qual se observa o declínio da qualidade produtiva. A partir de nossa argumentação demonstramos que tal visão não corresponde com a realidade da produção tardia schumanniana, que tem na própria música a prova cabal das capacidades intelectuais do compositor.

Outros fatores, mais diretamente verificáveis, serviram também como pontos de partida para divisões da produção do compositor. O casamento em 1840 marca o encerramento, com o ano da canção, da primeira fase produtiva. O ápice da produção

---

<sup>4</sup> A mudança no paradigma da recepção schumanniana começou nos anos 1930 e foi, como aponta Lily Hirsch, fortemente impulsionada pela necessidade de avaliação do papel de Schumann por parte do partido nazista. Havendo sinais de que sua obra fora afetada por uma doença mental, o partido não podia fomentar a imagem desse artista enquanto representante da raça ariana. Assim, a posição de Schumann na publicidade do partido - ou seja, incluindo-se todos os concertos oficiais - foi sempre controversa e reduzida ao mínimo. Como Hirsch aponta, se Schumann tivesse vivido à época do domínio nazista, ele seria uma vítima provável do holocausto. Dessa forma, houve uma reconsideração de sua obra durante o período nazista que pode, paradoxalmente, ter estimulado alguns autores a se afastarem da perspectiva da doença ao abordarem sua música, o que conduziria a efeitos positivos para a compreensão da obra de Schumann na segunda metade do século 20. Contudo, não se pode deixar de considerar os efeitos negativos que podem ter reverberado e talvez ainda se façam presentes, advindos da forçada diminuição da importância de Schumann dentro do contexto cultural alemão durante o longo período de domínio nazista. Cf. HIRSCH, Lily - *Segregating Sound: Robert Schumann in the Third Reich*. In KOK, Roe-Min, TUNBRIDGE, Laura - *Rethinking Schumann*. New York: Oxford University Press, 2011. ISBN 978-0-19-539385-9. pp. 129-156.

estaria situado, para alguns autores, no período entre 1840 e 1844 (ex.: Dahms: 1916); a mudança para Dresden em 1845, vinculada ao interesse renovado pelo contraponto e pela drástica alteração na forma de compor (não mais a partir do piano) pôde ser associada a uma evolução produtiva em diversos níveis, observada sobretudo através da experimentação em novos gêneros. Contudo, esta fase está vinculada à grande crise de saúde superada apenas em 1846, o que define, para alguns, o início de um período de transição no qual poucas obras se destacam, conduzindo a uma fase tardia banal (ex.: Hanslick, Brendel, Uhlig)<sup>5</sup>. O início dessa última fase é, algumas vezes, vinculado à revolução política do *Vormärz* e, mais frequentemente, parte de um senso-comum estabelecido a partir da biografia de Wasielewski, o qual aborda o período de Düsseldorf explicitamente pela perspectiva de uma degradação psicológica observável em Schumann, concluindo que

“a piedade diante do alto gênio do mestre requer que nos abstenhamos a uma análise mais próxima de todas as obras cuja composição coincide com o período de profundo desenvolvimento do estado doentio.”<sup>6</sup> (WASIELEWSKI: 1880, 282)

A hipótese de que a capacidade intelectual de Schumann estivesse degradada já no momento da produção de parte de sua obra tardia encontrou fôlego para sobreviver até os dias de hoje sobretudo na postura daqueles próximos ao compositor – sua esposa e os amigos Johannes Brahms e Joseph Joachim. Brahms e Clara foram os principais responsáveis pela seleção daquilo que seria publicado após a internação de Schumann e não permitiram a edição de diversas obras<sup>7</sup>. De acordo com Struck, mesmo os *Gesänge der Frühe* não mereceram muita atenção de ambos e só foram publicados porque Schumann cuidou muito atenciosamente do assunto (STRUCK: 1984, 475).

O fato de a música da última fase produtiva de Schumann não ter recebido, à época, a atenção da qual hoje percebemos ser digna, pode ter sua raiz na própria condição da obra tardia. Como apontamos anteriormente, esta obra carrega características, em Schumann como em outros artistas que desenvolveram um estilo tardio, que se opõem ao pré-estabelecido. Ela se relaciona com o passado e o futuro de tal forma que, no presente, é percebida em “palavras ou imagens, gestos ou representações, que momentaneamente parecem confusas, extemporâneas, ou impossíveis.” (GOURGOURIS, cf. p. 8)

A postura tendenciosamente negativa para com a obra tardia de Schumann só começou a ser contestada de forma sistemática a partir da década de 1980<sup>8</sup>. Nesse

---

<sup>5</sup> Cf. FORCHERT: 1988

<sup>6</sup> “Die Pietät vor dem hohen Genius des Meisters gebietet, von einer näheren Prüfung aller damaligen, schon in die Zeit des stärker entwickelten krankhaften Zustandes fallenden Compositionen abzusehen.”

<sup>7</sup> As *Romanzen* para violoncelo e piano e os acompanhamentos para as suítes de Bach para o mesmo instrumento foram destruídas por Clara (Cf. STRUCK: 2010, 389). Obras como o *Concerto para Violino* em ré menor WoO. 23 e a 3<sup>a</sup>. *Sonata para violino* em lá menor WoO. 2 só foram publicadas no século 20.

<sup>8</sup> Grande parte da correspondência de Schumann com seus editores, que ele manteve até mesmo longo tempo depois de ter sido internado em Endenich, foi descoberta apenas em 1981, revelando novos indícios que apontam claramente para um domínio intelectual similar àquele de antes de o compositor ter sido diagnosticado como mentalmente doente. Cf. KOK, Roe-Min - Negotiating Children's Music: New Evidence for Schumann's 'Charming' Late Style. *Acta Musicologica*. Vol. 80, Fasc. 1 (2008). pp. 99-128. Aqui pp. 100-101.

momento surgiu também o interesse por uma definição revalorizada do estilo tardio schumanniano, fomentando uma discussão em torno dessa produção que passa a apontar a produção do ano de 1853 como aquela onde mais claramente se observam procedimentos novos ou, se similares aos de fases produtivas anteriores, potencializados e então levados às últimas consequências. É interessante observar que, mesmo tendo composto apenas em gêneros instrumentais em 1853, essa ressignificação de procedimentos composicionais tem o caráter poético como pano de fundo. Por isso, ela deve ser observada a partir da perspectiva do interesse renovado do compositor por projetos literários antigos. Nesse sentido Schumann reúne, no ano de 1853, mais uma característica de *lateness*: a necessidade pessoal de revisitar a própria produção como um todo, retomando valores antigos e reforçando posicionamentos estéticos, necessidade essa que, obviamente, advém da divergência entre o impulso expressivo do artista tardio e a expectativa ao seu redor e que se revela, no caso de Schumann, não apenas musicalmente, mas também de maneira explícita em projetos como os *Gesammelte Schriften* e mesmo no artigo *Neue Bahnen*.

Assim, retomando o conceito de inadequação do artista tardio ao tempo em que está inserido, entendemos que o desencadear da fase tardia em Schumann se dá a partir da ruptura do compositor com a influência direta que o meio exercia sobre sua obra, aqui não entendida no sentido do conteúdo expressivo da obra em si, mas das ferramentas técnico-composicionais que o compositor utilizara. Como observamos em relação aos *Gesänge der Frühe*, as relações mais íntimas do compositor desempenham grande papel no que tange à temática poética de sua obra. Suas escolhas composicionais são, entretanto, estranhas até mesmo àqueles mais próximos.

Isso posto, cumpre revisarmos algumas características observadas nos *Gesänge der Frühe*, obra que escolhemos para exemplificar a música tardia de Schumann, a partir dos elementos conceituais de obra tardia que vimos reunindo.

Como apontamos, Schumann reavivou próximo ao final de sua produção uma postura que aponta a música do passado como caminho pelo qual se atinge o futuro. Nesse sentido, salientamos aqueles elementos do op. 133 que se mostram anacrônicos, bem como aqueles que parecem antever direcionamentos que a música viria a desenvolver posteriormente.

A incomum aplicação da textura e estrutura formal coral numa obra para piano dessa envergadura é revestida de uma atmosfera sacral, incompatível com o instrumento romântico *par excellence*. Ela é reforçada pela valorização de cadências plagais, pelo procedimento responsorial no primeiro número e pela distribuição de vozes de maneira a sugerir um *cantus firmus* na última peça. Além disso, observamos que o tratamento rítmico remete a antigos costumes da música polifônica vocal.

Até mesmo a invenção de motivos a partir de palavras se origina em tradições antigas. Tomemos o exemplo de Bach, um dos compositores mais frequentemente citados por Schumann entre os “músicos do passado” nos quais ele via um ideal inspirador. Outro compositor dessa categoria é Beethoven. Dele Schumann empresta a



definição que utiliza para prevenir-se de ter sua obra interpretada como música programática: na carta ao editor Arnold, o compositor reproduz a frase cunhada por Beethoven para definir a *Sinfonia Pastoral*, caracterizando os *Gesänge der Frühe* como “expressão mais emocional do que pictórica”.

O tratamento harmônico primordialmente diatônico se relaciona, ao mesmo tempo, com o passado e o futuro. Evitando o emprego do cromatismo como recurso expressivo da maneira que este vinha sendo utilizado na música então tida como progressista, Schumann aparenta negar um recurso expressivo novo, apegando-se à uma tradição classicista. Contudo, tal opção conduz a um reposicionamento da dissonância dentro de contextos harmônicos diatônicos, sendo que tais tensões harmônicas adquirem outro significado no op. 133<sup>9</sup>. Note-se ainda a inusual condução de vozes que permite nos *Cantos do alvorecer* a emancipação da dissonância em todas as instâncias, vertical e horizontal, tornando-a parte orgânica do próprio idiomático da obra. Dessa forma, a dissonância é aplicada como recurso de expansão máxima da expressividade no contexto tonal, de modo que Schumann se antecipa, assim, a muitos de seus contemporâneos.

A relação do compositor com a forma e com a duração dos episódios também chama a atenção, sobretudo pela relativização do tempo. Nesse *opus* – que se encerra com um prelúdio – as cadências são expandidas para grandes seções nas quais a música parece não querer se desenvolver (n. 3 e n. 5). A repetição obstinada de resoluções cadenciais insatisfatórias, conduzindo ao prolongamento das finalizações, se opõe à dimensão reduzida de alguns episódios de importância – posto que apresentam material contrastante – que em alguns casos duram apenas dois compassos (n. 2). Além disso, há momentos em que o ritmo harmônico é bastante intenso e as modulações conduzem rapidamente a tonalidades distantes (n. 3 e 5), enquanto que alguns números permanecem, quase que em sua totalidade, numa mesma tonalidade (n.2 e 4). Essa relativização do tempo expressa-se ainda na condução das vozes nos números inicial e final. Dado o deslocamento das resoluções harmônicas entre baixo, vozes internas e melodia, a música parece caminhar em tempos diferentes, a partir do que o compositor propicia até mesmo o estabelecimento de uma relação espacial.

Relembremos ainda o tratamento motivico de Schumann. Pelo que observamos, o desenvolvimento temático a partir de um só motivo gerador revela traços que poderão ser vistos mesmo na fase tardia do próprio Brahms. Nagler vai além ao apontar que a “concentração do trabalho motivico”, da maneira que Schumann desenvolve tardiamente, pode ser classificada dentro da “história precedente do pensamento serial”<sup>10</sup> (NAGLER: 1981, 309). Por fim, concordamos com John Daverio, que conclui que os novos caminhos que Schumann enxerga na obra do jovem Brahms já vinham sendo desbravados por ele mesmo (DAVERIO: 1997a, 194) e enuncia as contradições

---

<sup>9</sup> Helmuth Hopf vê nisso uma semelhança com a linguagem harmônica de Max Reger (HOPF: 1981, 245).

<sup>10</sup> “Trotzdem ist es statthaft, die von ihm geleistete Konzentration der thematischen Arbeit in die Vorgeschichte des Reihendenkens einzuordnen, ohne zur Überinterpretation zu neigen.”

contidas nos *Gesänge der Frühe* como polos entre: “arcaico e moderno, vasto e íntimo, desenvolvimento e estagnação, distanciamento e expressividade”, concluindo que isso caracteriza “a música tardia como um todo.”<sup>11</sup> (DAVERIO: 2007, 277)

Dessa forma, acreditamos que a discussão em torno da obra tardia de Schumann contribua para a atribuição do valor intrínseco a ela. Como aponta Forchert, o conceito de obra tardia pode ser expandido para além de uma expressão “histórico-descritiva”, tornando-se uma “ferramenta de avaliação estética”<sup>12</sup> (FORCHERT: 1988, 14). Enquanto ferramenta teórico-analítica, as concepções reunidas em torno da definição de estilo tardio nos ajudam a observar a realidade do autor nesse momento criativo específico, entendendo melhor as implicações práticas, na obra de arte, da influência desse estágio produtivo em si.

Nesse sentido, a categorização do produto artístico – procedimento intelectual tão presente em nossa cultura – enquanto “tardio” vem contribuir com os esforços interpretativos, ao passo que subsidia a leitura dessa obra sob um ponto de vista específico, aquele que busca entendê-la a partir de seu criador e da peculiaridade da sua existência – fonte de inspiração primeira do artista – no momento próprio da criação artística, verificando as relações inevitáveis entre produto e produtor. Acreditamos contribuir, assim, com uma interpretação mais informada, para que nela se estabeleçam conexões significativas mais profundas com este repertório, condição pressuposta para uma abordagem da produção tardia de Schumann que seja compatível com sua dimensão objetivamente abstrata e subjetivamente humana.

---

<sup>11</sup> “(...) the meaning of the polarities - between archaic and modern, vastness and intimacy, development and stasis, detachment and expressivity - that inform not only the first of the *Gesänge der Frühe* but the late music as a whole.”

<sup>12</sup> “Indessen ist ‘Spätwerk’ nicht nur ein historisch-deskriptiver Begriff - etwa im Sinne einer letzten Schaffensperiode mit deutlich abgrenzbaren Stilmerkmalen -, sondern auch ein ästhetisch-wertender.”

## Referências bibliográficas

### Fontes primárias:

ANÔNIMO (“-6-”) – Aus Düsseldorf. **Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler**. I Jahrgang. N. 20. BISCHOFF, L. (ed.). Köln (12. November 1853) 157-159.

BRENDEL, Franz – Robert Schumann mit Rücksicht auf Mendelssohn-Bartholdy und die Entwicklung der modernen Tonkunst überhaupt (Fortsetzung). **Neue Zeitschrift für Musik**. Volume 22, n.35 (April 1845) 145-147.

HANSLICK, Eduard – **Aus dem Concertsaal: Kritiken und Schilderungen aus den letzten 20 Jahren des Wiener Musiklebens**. Wien: Wilhelm Braumüller, 1870.

HÖLDERLIN, Friedrich – **Hyperion oder der Eremit in Griechenland**. Vol. 1-2. Stuttgart und Tübingen: J. G. Cotta'schen Buchhandlung, 1822.

JOACHIM, Joseph – **Briefe von und an Joseph Joachim**. vol. I. Berlin: Bard, 1911.

LITZMANN, Berthold – **Clara Schumann: Ein Künstlerleben**. 2 volumes. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1902 e 1905.

REISSMAN, August – **Robert Schumann: Sein Leben und seine Werke**. 2. ed. Berlin: L. Guttentag, 1871.

SCHUMANN, Robert – **Briefe, Neue Folge**. 2a. ed. JANSEN, Gustav (ed.). Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1904.

\_\_\_ **Schumann Briefedition**. DAHMEN, Hrosvith; SYNOFZIK, Thomas (ed.). Serie III, Verlegerbriefwechsel. Band 5: Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Verlagen in West- und Süddeutschland.. 1a. Ed. Köln: Christoph Dohr, 2008. ISBN 978-3-86486-039-1.

\_\_\_ **Gesammelte Schriften über Musik und Musiker**. 5. ed. 2 volumes. KREISIG, Martin (ed.). Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1914.

\_\_\_ **Gesänge der Frühe Opus 133** [Partitura]. HERTTRICH, Ernst (ed.). München: G. Henle Verlag, 2009.

\_\_\_ **Jugendbriefe**. 2. ed. SCHUMANN, Clara (ed.). Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1886.

\_\_\_ **Neue Bahnen**. In SIMON, Heinrich – **Gesammelte Schriften über Musik und Musiker von Robert Schumann**. 1a. ed. Paderborn: Salzwasser Verlag, 1888. ISBN 978-3-95491-031-1. pp. 175-177.

\_\_\_ **Tagebücher**. Band 1 (1827-1838). EISMANN, Georg (ed.). Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1971.

\_\_\_ **Tagebücher**. Band 2 (1836-1854). NAUHAUS, Gerd (ed.). Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1987.

\_\_\_ **Tagebücher**. Band 3 (Haushaltbücher). EISMANN, Georg (ed.). Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1982.

SCHUMANN, Robert, SCHUMANN, Clara – **Briefwechsel: Kritische Gesamtausgabe**. 2 volumes. WEISSWEILER, Eva (ed.). Frankfurt: Stroemfeld/Roter Stern, 1984.

WASIELEWSKI, Wilhelm J. von – **Robert Schumann**. Dritte, wesentlich vermehrte Auflage. Bonn: Emil Strauß, 1880.

\_\_\_ **Robert Schumann**. Vierte, umgearbeitete und beträchtlich vermehrte Auflage. WASIELEWSKI, Dr. Waldemar v. (ed.). Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1906.

#### **Demais fontes:**

ADORNO, Theodor W – Spätstil Beethovens. **Musikalische Schriften IV. Moments musicaux. Improptus**. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2003. 2. Ed. pp. 13-17. ISBN 3518293176.

ALF, Julius; KRUSE, Joseph A. (ed.) – **Robert Schumann: Universalgeist der Romantik. Beitr. Zu seiner Persönlichkeit u. seinem Werk** (Veröffentlichungen des Heinrich-Heine-Instituts, Düsseldorf. Düsseldorf: Droste, 1981. ISBN 3-700-0591-0.

APPEL, Bernhard R. (ed.) – **Schumann in Düsseldorf: Werke—Texte—Interpretationen. Bericht über das 3. Internationale Schumann-Symposium am 15. und 16. Juni 1988 im Rahmen des 3. Schumann-Festes, Düsseldorf**. Mainz: Shott's Söhne, 1993. ISBN 3-7957-0225-9.

\_\_\_ **Robert Schumann in Endenich (1854–1856). Krankenakten, Briefzeugnisse und zeitgenössische Berichte**. (Schumann-Forschungen, Band 11). Mainz: Schott, 2006. ISBN 3-7957-0527-4.

ARFINI, Maria Teresa – I Gesänge der Frühe e le Geistervariationen: Aspetti crepuscolari del'ultimo Schumann. **Gli spazi della musica**. Volume 1, n.2 (2012). [Consult. 18 Feb. 2014]. Disponível na internet: <URL:<http://www.ojs.unito.it/index.php/spazidellamusica/article/view/198/148>>.

BLACK, Leo – 'Eine ganz eigne Stimmung': Schumann's late piano music, and a new symposium. **The Musical Times**. Winter 2011, 57-70.

BODSCH, Ingrid; NAUHAUS, Gerd (ed.) – **Zwischen Poesie und Musik: Robert Schumann – früh und spät**. (Eine Ausstellung des StadtMuseums Bonn und der Robert-Schumann-Gesellschaft Zwickau e.V.). [S.l.]: Stroemfeld, 2006. ISBN: 3-86600-000-6.

BOETTICHER, Wolfgang – Opus 133 (II. Urtextbestimmung). In **Robert Schumanns Klavierwerke: Neue biographische und textkritische Untersuchungen**. Volume 3. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 2003. pp.195-206. ISBN 3-7959-0778-0.

BURNHAM, Scott – Late Styles. In KOK, Roe-Min, TUNBRIDGE, Laura – **Rethinking Schumann**. New York: Oxford University Press, 2011. ISBN 978-0-19-539385-9. pp. 411-430.

CARONE, Angela – Rhythmus und Form in der Instrumentalmusik Robert Schumanns: Anmerkungen zur theoretischen Schumann-Rezeption 1860-1930. **Archiv für Musikwissenschaft**. Volume 68, n. 4 (2011) 294-310.

CASTAGNA, Paulo – A musicologia enquanto método científico. **Revista do Conservatório de Música da UFPel**. No. 1 (2008) 7-31. ISSN 1984-350X.

CHUNG, Eunjoo – **Originaliy and complexity: an analysis of Robert Schumann's Gesänge der Frühe, Opus 133**. New York: City University of New York, 2013. Tese de doutoramento.

DAHMS, Walter – **Schumann**. Berlin: Schuster & Loeffler, 1916.

DAVERIO, John – Madness or Prophecy? Schumann's *Gesänge der Frühe*, Op. 133. In WITTEN, David (ed.) – **Nineteenth-century piano music: essays in performance and analysis**. New York: Garland, 1997(a). ISBN 0-8153-1502-3. pp. 187-204.

\_\_\_\_ **Robert Schumann: herald of a “new poetic age”**. New York: Oxford University Press, 1997(b). ISBN 0-19-509180-9.

\_\_\_\_ Songs of Dawn and Dusk: coming to terms with the late music. In PERREY, Beate (ed.) – **The Cambridge companion to Schumann**. New York: Cambridge University Press, 2007. ISBN 978-0-521-78950-9. pp. 268-291.

DUCKLES, Vincent et al. – "Musicology." In **Grove Music Online-Oxford Music Online**. Oxford University Press. [Consult. 27 Fev. 2014]. <URL:<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/46710pg2>>.

ECO, Umberto – **Como se faz uma tese em ciências humanas**. 24a. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012. ISBN 9788527300797.

EGGEBRECHT, Harald – “Töne sind höhere Worte”: Robert Schumanns poetische Klaviermusik. In METZGER, Heinz-Klaus; RIEHN, Rainer – **Robert Schumann I**. München: edition text+kritik, 1981 (Musik-Konzepte Sonderband, volume 1 - Novembro). ISBN 3-88377-070-1. pp. 105-115.

FERIS, Alessandra. **Schumann's *Gesänge der Frühe*, Opus 133 from a Schenkerian Perspective**. Tallahassee: Florida State University, 2009. Tese de doutoramento.

FLOROS, Constantin – Schumanns musikalische Poetik. In METZGER, Heinz-Klaus; RIEHN, Rainer – **Robert Schumann I**. München: edition text+kritik, 1981 (Musik-Konzepte Sonderband, volume 1 - Novembro). ISBN 3-88377-070-1. pp. 90-104.

FORCHERT, Arno – Schumanns Spätwerk in der wissenschaftlichen Diskussion. In APPEL, Bernhard R. (ed.) – **Schumann in Düsseldorf**. Mainz: Shott's Söhne, 1993. ISBN 3-7957-0225-9. pp.7-23.

GARRATT, James – Dahlhaus, Geck, and the Unities of Discourse. **Music & Letters**. Volume 84, n. 3 (Aug. 2003) 456-468. [S.l.]: Oxford University Press, 2003.

GECK, Martin – **Robert Schumann: Mensch und Musiker der Romantik**. München: Siedler Verlag, 2010.

\_\_\_\_ “Haben Sie sich wohl überlegt, was Sie geschrieben haben?” Robert Schumann und Richard Pohl als Kontrahenten im Diskurs über eine “neudeutsche” Musikästhetik. In TADDAY, Ulrich (ed.) – **Der späte Schumann**. München: edition text+kritik, 2006. (Musik-Konzepte Neue Folge Sonderband, novembro, 2006). ISBN 3-88377-842-7. pp. 19-28.

GILLIAM, Bryan – Between Resignation and Hope: The Late Works of Richard Strauss. In CROW, Thomas; PAINTER, Karen (ed.) – **Late Thoughts: Reflections on Artists and Composers at Work**. ISBN 978-0-89236-813-6. Los Angeles: Getty Publications, 2006. pp. 167-180.

GOEHR, Alexander – The Ages of Man as Composer. What's Left to Be Done?. **The Musical Times**. Volume 140, No. 1867 (Summer, 1999) 19-28. ISSN 00274666.

GOEHR, Lydia – Music as Philosophy: Adorno and Beethoven's Late Style (review). **Notes**. Volume 64, No. 1 (September 2007) 66-68.

GOLZ, Maren; SANDBERGER, Wolfgang; WIESENFELDT, Christiane (ed.) – **Spätphase(n)? Johannes Brahms' Werke der 1880er und 1890er Jahre Internationales musikwissenschaftliches Symposium Meiningen 2008** (Eine Veröffentlichung des Brahms-Instituts an der Musikhochschule Lübeck und der Meininger Museen). München: G. Henle Verlag, 2010. ISBN 978-3-87328-125-7.

GOOLEY, Dana – Schumann and Agencies of Improvisation. In KOK, Roe-Min, TUNBRIDGE, Laura – **Rethinking Schumann**. New York: Oxford University Press, 2011. ISBN 978-0-19-539385-9. pp. 129 – 156.

GÜLKE, Peter – **Robert Schumann: Glück und Elend der Romantik**. Wien: Paul Zsolnay Verlag, 2010. ISBN 978-3-552-05492-9.

HEERO, Aigi – Poesie der Musik: zur intermedialität in Robert Schumanns frühen Schriften. **TRAMES**. Vol. 11. N. 1. (2007) 15-34.

HERRTRICH, Ernst – Schumanns frühe Klavierwerken und ihre späteren Fassungen. In APPEL, Bernhard R. (ed.) – **Schumann in Düsseldorf**. Mainz: Shott's Söhne, 1993. ISBN 3-7957-0225-9. pp. 25-35.

HEUBERGER, Richard – **Erinnerungen an Johannes Brahms**. 2. Überarbeitete und vermehrte Auflage. S.l.: Hans Schneider Tutzing, 1976.

HIEKEL, Jörn P. – The compositional reception of Schumann's music since 1950. In PERREY, Beate (ed.) – **The Cambridge companion to Schumann**. New York: Cambridge University Press, 2007. ISBN 978-0-521-78950-9. pp. 252-267.

HIRSCH, Lily – Segregating Sound: Robert Schumann in the Third Reich. In KOK, Roe-Min, TUNBRIDGE, Laura – **Rethinking Schumann**. New York: Oxford University Press, 2011. ISBN 978-0-19-539385-9. pp. 129 – 156.

HOFFMANN-AXTHELM, Dagmar – “Der Werth der Compositionen nimmt deutlich ab” versus “Ausdruck eines Genius auf der Höhe seiner schöpferischen Kraft”. Kann ein großer Komponist “Wahnsinns-Musik” schreiben? In TADDAY, Ulrich (ed.) – **Der späte Schumann**. München: edition text+kritik, 2006. (Musik-Konzepte Neue Folge Sonderband, novembro, 2006). ISBN 3-88377-842-7. pp. 29-49.

HÖLDERLIN, Friedrich – **Sämtliche Gedichte und Hyperion**. SCHMIDT, Jochen (ed.). Insel-Verlag: 1999.

JENSEN, Eric Frederick – Schumann at Endenich 2: Burried Alive. **The Musical Times**, volume 139, n. 1862 (1998) 14-23.

KAPP, Reinhard – Schumann in his time and since. In PERREY, Beate (ed.) – **The Cambridge companion to Schumann**. New York: Cambridge University Press, 2007. ISBN 978-0-521-78950-9. pp. 223-251.

KNECHTGES, Imgard – **Robert Schumann im Spiegel seiner späten Klavierwerke**. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1985. ISBN 3 7649-2309 1.

KÖHLER, Hans Joachim - Gesänge der Frühe, oder Der Flügelschlag des Phoenix. **Correspondenz: Mitteilungen der Robert-Schumann-Gesellschaft e.V. Düsseldorf**. Volume 34 (Jan. 2012), 41-56.

KOK, Roe-Min – Negotiating Children's Music: New Evidence for Schumann's 'Charming' Late Style. **Acta**

**Musicologica**. Vol. 80, Fasc. 1 (2008). pp. 99-128.

KOK, Roe-Min, TUNBRIDGE, Laura – **Rethinking Schumann**. New York: Oxford University Press, 2011. ISBN 978-0-19-539385-9.

KROSS, Siegfried – Annotationen und Konnotationen zur Biographie der Düsseldorfer Jahre Schumanns. In APPEL, Bernhard R. (ed.) – **Schumann in Düsseldorf**. Mainz: Shott's Söhne, 1993. ISBN 3-7957-0225-9. pp. 201-219.

MAUS, Fred E. – Narrative, Drama, and Emotion in Instrumental Music. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**. Vol. 55, No. 3 (Summer, 1997) 293-303. ISSN 00218529.

METZGER, Heinz-Klaus; RIEHN, Rainer – **Robert Schumann I**. München: edition text+kritik, 1981 (Musik-Konzepte Sonderband, volume 1 - Novembro). ISBN 3-88377-070-1.

NAGLER, Norbert – Gedanken zur Rehabilitierung des späten Werks. In METZGER, Heinz-Klaus; RIEHN, Rainer – **Robert Schumann I**. München: edition text+kritik, 1981 (Musik-Konzepte Sonderband, volume 1 - Novembro). ISBN 3-88377-070-1. pp. 303-346.

NAUHAUS, Gerd: "Robert Schumann". In: **Sächsische Lebensbilder**. Quellen und Forschungen zur sächsischen Geschichte, 17. Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig (ed.). Leipzig: 1999, 299 – 309. Disponível na internet: <URL [http://www.schumann-portal.de/biografie.html?file=tl\\_files/img/RobertSchumann\\_Biographie/](http://www.schumann-portal.de/biografie.html?file=tl_files/img/RobertSchumann_Biographie/)>

\_\_\_\_Rückkehr zum Wort: Schumanns späte literarische Arbeiten. In TADDAY, Ulrich (ed.) – **Der späte Schumann**. München: edition text+kritik, 2006.(Musik-Konzepte Neue Folge Sonderband, novembro, 2006). ISBN 3-88377-842-7. pp. 201-212.

PAINTER, Karen – On Creativity and Lateness. In CROW, Thomas; PAINTER, Karen (ed.) – **Late Thoughts: Reflections on Artists and Composers at Work**. ISBN 978-0-89236-813-6. Los Angeles: Getty Publications, 2006. pp. 1-11.

PASCALL, Robert – "Style." In **Grove Music Online – Oxford Music Online**. Oxford University Press. [Consult. 13 Dez. 2014]. <URL:<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27041>>

PERREY, Beate (ed.) – **The Cambridge companion to Schumann**. New York: Cambridge University Press, 2007. ISBN 978-0-521-78950-9.

REYNOLDS, Christopher A. – **Motives for allusion: contexto and contente in nineteenth-century music**. Cambridge: Harvard University Press, 2003.

RICKARD-FORD, Paul – **Portfolio of Recorded Performances and Exegesis: The Late Piano Works of Robert Schumann**. Adelaide: The University of Adelaide, 2010. Tese de doutoramento.

ROSEN, Charles – **The Romantic Generation**. 4a.ed. Cambridge: Harvard University Press, 1995. ISBN 0-674-77933-9.

ROSENTHAL, Lecia – Between Humanism and Late Style. **Cultural Critique**. No. 67 (Fall 2007) 107–140.

SAID, Edward – **On Late Style**. London: Bloomsbury Publishing, 2007. ISBN 13-9780747585602.

SCHNEBEL, Dieter – Rückungen - Ver-rückungen. Psychoanalytische Betrachtungen zu Schumanns Leben und Werk. In METZGER, Heinz-Klaus; RIEHN, Rainer – **Robert Schumann I**. München: edition text+kritik, 1981 (Musik-Konzepte Sonderband, volume 1 - Novembro). ISBN 3-88377-070-1. pp. 4-89.

STRAUS, Joseph – Disability and „Late Style“ in Music. **The Journal of Musicology**. Volume 25, n.1 (2008) 3-45. ISSN 0277-9269.

STRUCK, Michael – **Die umstrittenen späten Instrumentalwerke Schumanns**. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, 1984. ISBN 3-88979-007-0.

\_\_\_ Gerüchte um den 'späten' Schumann. **Neue Zeitschrift für Musik**. Volume 143, n.5 (Mai 1982) 52-56.

\_\_\_ Nähe und Distanz: Robert Schumann in Johannes Brahms' Sicht. **Die Tonkunst: Magazin für klassische Musik und Musikwissenschaft**. ISSN 1863-3536. Volume 4, n. 3 (4/2010) 380-396.

\_\_\_ Rückblicke und 'neue Bahnen': Zu Robert Schumanns letzten Klavierkompositionen. In KÖHLER, Hans J. (ed.) – **Schumann-Studien**. ISSN 0863-2340. Volume 1 (1988) 90-103.

\_\_\_ Schumann spielen... Anmerkungen zur Wiedergabe der *Kinderszenen* im neuen Licht alter Metronomzahlen und zum Spiel der *Gesänge der Frühe*. In TADDAY, Ulrich (ed.) – **Der späte Schumann**. München: edition text+kritik, 2006.(Musik-Konzepte Neue Folge Sonderband, novembro, 2006). ISBN 3-88377-842-7. pp. 87-115.

SYNOFZIK, Thomas – "... den ich nicht hätte herausgeben sollen ...": Roberts Schumann kompositorische Anfänge. In BODSCH, Ingrid; NAUHAUS, Gerd (ed.) – **Zwischen Poesie und Musik: Robert Schumann – früh und spät**. [S.l.]: Stroemfeld, 2006. ISBN: 3-86600-000-6. pp. 51-88.

TADDAY, Ulrich (ed.) – **Schumann Handbuch**. Stuttgart [etc.]: Verlag J. B. Metzler, 2006. ISBN 978-3-476-01671-3.

TADDAY, Ulrich (ed.) – **Der späte Schumann**. München: edition text+kritik, 2006.(Musik-Konzepte Neue Folge Sonderband, novembro, 2006). ISBN 3-88377-842-7.

WALDURA, Markus – Zitate vokaler frühgesänge in Schumanns *Gesänge der Frühe* op. 133: Überlegungen zur Deutung eines irritierenden Titels. In APPEL, Bernhard R. (ed.) – **Schumann in Düsseldorf**. Mainz: Shott's Söhne, 1993. ISBN 3-7957-0225-9. pp. 37-53.

WALKER, Ernest – The Songs of Schumann and Brahms: Some Contacts and Contrasts. **Music & Letters**. Volume 3, n. 1 (Jan. 1922) 9-19. [S.l.]: Oxford Universtiy Press, 1922. ISSN 00274224.

WIESENFELDT, Christiane – Nostalgie, Progression und Inszenierung. Aspekte der Spätphase(n) von Johannes Brahms. In GOLZ et al. – **Spätphase(n)? Johannes Brahms' Werke der 1880er und 1890er Jahre**. ISBN 978-3-87328-125-7. München: G. Henle Verlag, 2010. pp. 1-9.

WOOD, Michael – Introduction. (April 2005). In SAID, Edward – **On Late Style**. ISBN 13-9780747585602. London: Bloomsbury Publishing, 2007. pp. xi-xix.



Anexo A: *Gesänge der Frühe* Opus 133 [Partitura]. HERTTRICH, Ernst (ed.).  
München: G. Henle Verlag, 2009



2

# GESÄNGE DER FRÜHE

Der hohen Dichterin Bettina gewidmet

Komponiert im Oktober 1853

## I

Im ruhigen Tempo ♩ = 73

Opus 133

*pp*

5

9

14

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.  
© 2009 by G. Henle Verlag, München

18

5 1 2 4 4 4 4

*cresc.* *dim.*

Detailed description: This system contains measures 18 through 22. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It features a complex texture with multiple voices in both hands. Fingerings are indicated with numbers 1-5. Dynamics include *cresc.* and *dim.*. There are also accents (^) and a 4/2 time signature change at the end of measure 22.

23

1 3 2 4 1

*l.H.* *ten.* *f*

Detailed description: This system contains measures 23 through 26. It continues the complex texture. Measure 23 has an accent (^) and a 4/4 time signature change. The left hand is marked *l.H.* and *ten.*. Fingerings 1, 3, 2, 4, and 1 are shown. A forte (*f*) dynamic is present in measure 26.

27

12 1 2 4 2 2

*f* *f* *p*

Detailed description: This system contains measures 27 through 30. It features a variety of dynamics including *f* and *p*. Fingerings 12, 1, 2, 4, 2, and 2 are indicated. There are accents (^) and a 4/4 time signature change.

31

4 5 3 5 4 3

1 1 2 3 1 2

Detailed description: This system contains measures 31 through 34. It continues with complex fingerings: 4, 5, 3, 5, 4, 3 in the right hand and 1, 1, 2, 3, 1, 2 in the left hand. There are accents (^) and a 4/4 time signature change.

35

35 45 45 23 23 4

*zurückhaltend* *pp*

Detailed description: This system contains measures 35 through 38. It features a *zurückhaltend* (retentive) marking and a *pp* (pianissimo) dynamic. Fingerings 35, 45, 45, 23, 23, and 4 are shown. There are accents (^) and a 4/4 time signature change.

4

II

Belebt, nicht zu rasch ♩ = 190 \*)

\*) Zur Metronomangabe siehe *Bemerkungen*.  
 \*\*) Siehe *Bemerkungen*.

\*) See Comments concerning the metronome marking.  
 \*\*) See Comments.

\*) Concernant l'indication métronomique cf. *Bemerkungen* ou *Comments*.  
 \*\*) Cf. *Bemerkungen* ou *Comments*.

Musical score system 12-13. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 3/4 time signature. Measure 12: Treble clef has a triplet of eighth notes (5, 3, 2) and a quarter note (1). Bass clef has a quarter note (2). Measure 13: Treble clef has a quarter note (4) and a quarter note (2). Bass clef has a quarter note (2). Dynamics: *sf*.

Musical score system 14-15. Treble clef, key signature of two sharps, 3/4 time signature. Measure 14: Treble clef has a quarter note (4) and a quarter note (4). Bass clef has a quarter note (2). Measure 15: Treble clef has a quarter note (5) and a quarter note (4). Bass clef has a quarter note (2). Dynamics: *sfp*.

Musical score system 16-17. Treble clef, key signature of two sharps, 3/4 time signature. Measure 16: Treble clef has a quarter note (1) and a quarter note (1). Bass clef has a quarter note (2). Measure 17: Treble clef has a quarter note (4) and a quarter note (2). Bass clef has a quarter note (2). Dynamics: *sf*, *p*. Labels: *l.H.*, *v*.

Musical score system 19-21. Treble clef, key signature of two sharps, 3/4 time signature. Measure 19: Treble clef has a quarter note (1) and a quarter note (2). Bass clef has a quarter note (2). Measure 20: Treble clef has a quarter note (2) and a quarter note (3). Bass clef has a quarter note (2). Measure 21: Treble clef has a quarter note (1) and a quarter note (4). Bass clef has a quarter note (2). Dynamics: *p*. Labels: *l.H.*, *v*.

Musical score system 22-24. Treble clef, key signature of two sharps, 3/4 time signature. Measure 22: Treble clef has a quarter note (2) and a quarter note (5). Bass clef has a quarter note (2). Measure 23: Treble clef has a quarter note (2) and a quarter note (3). Bass clef has a quarter note (2). Measure 24: Treble clef has a quarter note (3) and a quarter note (2). Bass clef has a quarter note (2). Dynamics: *p*. Labels: *l.H.*, *v*.

6

Musical score for piano, measures 25-33. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). Measure numbers 25, 27, 29, 31, and 33 are indicated at the beginning of their respective systems. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings. Dynamics markings include *sfp* (measures 27-28), *sf* (measures 29-30), and *p* (measures 31-32). The left hand is labeled "L.H." in measures 25, 29, and 31. The piece concludes with a double bar line and repeat dots in measure 33.

### III

7

Lebhaft  $\text{♩} = 93$

3

6

9

12

\*) Siehe Bemerkungen.

\*) See Comments.

\*) Cf. Bemerkungen ou Comments.



8

15

18

21

23

26

29

l.H.\*)

r.H.

r.H.\*)

l.H.

\*) Zur Verteilung der Hände siehe Bemerkungen.

\*) See Comments concerning the disposition of the hands.

\*) Concernant le choix des mains cf. Bemerkungen ou Comments.

32 *l.H.* *r.H.* *sf*

35 *sf*

38 *p* *cresc.*

41 *sf* *V* *0*

44 *sf*

47 *sf*

\*) Siehe Bemerkungen.

\*) See Comments.

\*) Cf. Bemerkungen ou Comments.

10

Musical score for measures 50-52. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 50 features a complex texture with multiple chords and moving lines in both hands, including a 4-measure rest in the right hand. Measure 51 continues with similar complexity, featuring a 2-measure rest in the right hand. Measure 52 is marked *sf* and contains a 3-measure rest in the right hand. A footnote marker *\*)* is present above the right-hand staff in measure 52.

Musical score for measures 53-55. Measure 53 has a 4-measure rest in the right hand. Measure 54 has a 2-measure rest in the right hand. Measure 55 has a 2-measure rest in the right hand. The texture is dense with many notes in both hands.

Musical score for measures 56-57. Measure 56 begins with a *tr* (trill) over a note, followed by a 35-measure rest in the right hand. Measure 57 features a 2-measure rest in the right hand. The right hand has a melodic line with some grace notes.

Musical score for measures 58-60. Measure 58 has a 2-measure rest in the right hand. Measure 59 has a 5-measure rest in the right hand. Measure 60 has a 2-measure rest in the right hand. The texture is complex with many notes in both hands.

Musical score for measures 61-63. Measure 61 has a 2-measure rest in the right hand. Measure 62 has a 2-measure rest in the right hand. Measure 63 has a 2-measure rest in the right hand. The texture is complex with many notes in both hands. Dynamics include *sf*, *dim.*, and *p*.

\*) Siehe Bemerkungen.

\* See Comments.

\* Cf. Bemerkungen ou Comments.



12

Measures 12-14 of the piano score. The right hand features a complex melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a steady accompaniment. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Measures 15-16 of the piano score. Measure 15 includes a fermata over the first measure. Measure 16 begins with a forte (*f*) dynamic marking. The right hand continues with slurred melodic phrases.

Measures 17-18 of the piano score. The right hand shows a sequence of chords and melodic fragments, with a slur spanning across measures. The left hand has a simple accompaniment.

Measures 19-21 of the piano score. The right hand features a series of chords and melodic lines, with a slur covering measures 19 and 20. The left hand accompaniment is consistent.

Measures 22-24 of the piano score. Measure 22 has a 4/4 time signature change. Measures 23 and 24 are marked with forte (*sf*) dynamics. The right hand has a more active melodic line with slurs and accents.

The musical score consists of five systems of piano music, each with a treble and bass clef staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 7/8. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *sf* and *f*. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Measure numbers 25, 28, 31, 34, and 37 are placed at the beginning of their respective systems. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines in both hands.

\*) Siehe Bemerkungen.

\*) See Comments.

\*) Cf. Bemerkungen ou Comments.

14

Musical score for measures 40-42. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 40 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The right hand plays a series of eighth-note chords, while the left hand plays a bass line with some triplets. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Musical score for measures 43-44. Measure 43 begins with a dynamic marking of *p* (piano) and an accent (^) over the first note. The right hand continues with eighth-note chords, and the left hand has a bass line with triplets. Fingerings are indicated.

Musical score for measures 45-47. Measure 45 features a treble clef and a key signature of one sharp. The right hand has a more active line with eighth notes and chords, while the left hand provides a steady bass line. Fingerings are indicated.

Musical score for measures 48-49. Measure 48 starts with an accent (^) over the first note. The right hand plays eighth-note chords, and the left hand has a bass line with some triplets. Fingerings are indicated.

Musical score for measures 50-51. Measure 50 continues the eighth-note chordal texture in the right hand. Measure 51 ends with a dynamic marking of *pp* (pianissimo) and an accent (^) over the final chord. Fingerings are indicated.

\*) Siehe Bemerkungen.

\* See Comments.

\* Cf. Bemerkungen ou Comments.

V

Im Anfange ruhig, im Verlauf bewegteres Tempo ♩ = 68

The musical score consists of five systems of two staves each (treble and bass clef).  
 - **System 1 (Measures 1-4):** Starts with a piano (*p*) dynamic. Features chords and moving lines in both hands. Measure 4 has a fingering of 4 in the bass.  
 - **System 2 (Measures 5-8):** Continues with chords and moving lines. Measure 8 has a *pp* dynamic marking.  
 - **System 3 (Measures 9-11):** Features sixteenth-note passages in the right hand and chords in the left. Measure 11 has a *f* dynamic marking.  
 - **System 4 (Measures 12-13):** Continues with sixteenth-note passages and chords. Measure 13 has a *f* dynamic marking.  
 - **System 5 (Measures 14):** Final system on the page, featuring sixteenth-note passages and chords. Measure 14 has a *f* dynamic marking. A *l.H. p* marking is present in the first measure of this system.

\*) Siehe Bemerkungen.

\*) See Comments.

\*) Cf. Bemerkungen ou Comments.



16

16

*f*

18

*p*

21

23

*cresc.*

26

*f*

121

28

30

32

35

38

*p*

*cresc.*

*f*

*Verhallend nach und nach*

*pp*

*Fine*

The musical score is written for piano in G major and 4/4 time. It consists of five systems of two staves each. The first system (measures 28-29) features a treble staff with eighth-note runs and a bass staff with chords. The second system (measures 30-31) continues the eighth-note patterns. The third system (measures 32-33) includes a *cresc.* marking and a *f* dynamic. The fourth system (measures 34-35) is marked *Verhallend nach und nach*. The fifth system (measures 36-38) ends with a *pp* dynamic and a *Fine* instruction.

Anexo B: *Menons Klagen um Diotima*

HÖLDERLIN, Friedrich – **Sämtliche Gedichte und Hyperion**. SCHMIDT, Jochen (ed.). Insel-Verlag: 1999. pp. 267-272.



1

Täglich geh' ich heraus, und such' ein Anderes immer,  
Habe längst sie befragt, alle die Pfade des Lands;  
Droben die kühlenden Höhn, die Schatten alle besuch' ich,  
Und die Quellen; hinauf irret der Geist und hinab,  
Ruh' erbittend; so flieht das getroffene Wild in die Wälder,  
Wo es um Mittag sonst sicher im Dunkel geruht;  
Aber nimmer erquickt sein grünes Lager das Herz ihm,  
Jammernd und schlummerlos treibt es der Stachel umher.  
Nicht die Wärme des Lichts, und nicht die Kühle der Nacht hilft,  
Und in Wogen des Stroms taucht es die Wunden umsonst.  
Und wie ihm vergebens die Erd' ihr fröhliches Heilkraut  
Reicht, und das gärende Blut keiner der Zephyre stillt,  
So, ihr Lieben! auch mir, so will es scheinen, und niemand  
Kann von der Stirne mir nehmen den traurigen Traum?

2

Ja! es frommet auch nicht, ihr Todesgötter! wenn einmal  
Ihr ihn haltet, und fest habt den bezwungenen Mann,  
Wenn ihr Bösen hinab in die schaurige Nacht ihn genommen,  
Dann zu suchen, zu flehn, oder zu zürnen mit euch,  
Oder geduldig auch wohl im furchtsamen Banne zu wohnen,  
Und mit Lächeln von euch hören das nüchterne Lied.  
Soll es sein, so vergiß dein Heil, und schlummere klanglos!  
Aber doch quillt ein Laut hoffend im Busen dir auf,  
Immer kannst du noch nicht, o meine Seele! noch kannst du's  
Nicht gewöhnen, und träumst mitten im eisernen Schlaf!  
Festzeit hab' ich nicht, doch möcht' ich die Locke bekränzen;  
Bin ich allein denn nicht? aber ein Freundliches muß  
Fernher nahe mir sein, und lächeln muß ich und staunen,  
Wie so selig doch auch mitten im Leide mir ist.

3

Licht der Liebe! scheinest du denn auch Toten, du goldnes!  
Bilder aus hellerer Zeit, leuchtet ihr mir in die Nacht?  
Liebliche Gärten seid, ihr abendrötlichen Berge,  
Seid willkommen und ihr, schweigende Pfade des Hains,  
Zeugen himmlischen Glücks, und ihr, hochschauende Sterne,  
Die mir damals so oft segnende Blicke gegönnt!  
Euch, ihr Liebenden auch, ihr schönen Kinder des Maitags,  
Stille Rosen und euch, Lilien, nenn' ich noch oft!  
Wohl gehn Frühlinge fort, ein Jahr verdrängt das andre,  
Wechselnd und streitend, so tost droben vorüber die Zeit  
Über sterblichem Haupt, doch nicht vor seligen Augen,  
Und den Liebenden ist anderes Leben geschenkt.  
Denn sie alle die Tag' und Jahre der Sterne, sie waren,  
Diotima! um uns innig und ewig vereint;

4

Aber wir, zufrieden gesellt, wie die liebenden Schwäne,  
Wenn sie ruhen am See, oder, auf Wellen gewiegt,  
Niedersehn in die Wasser, wo silberne Wolken sich spiegeln,  
Und ätherisches Blau unter den Schiffenden wallt,  
So auf Erden wandelten wir. Und drohte der Nord auch,  
Er, der Liebenden Feind, klagenbereitend, und fiel  
Von den Ästen das Laub, und flog im Winde der Regen,  
Ruhig lächelten wir, fühlten den eigenen Gott  
Unter traurem Gespräch; in Einem Seelengesange,  
Ganz in Frieden mit uns kindlich und freudig allein.  
Aber das Haus ist öde mir nun, und sie haben mein Auge  
Mir genommen, auch mich hab' ich verloren mit ihr.  
Darum irr' ich umher, und wohl, wie die Schatten, so muß ich  
Leben, und sinnlos dünkt lange das Übrige mir.

5

Feiern möcht' ich; aber wofür? und singen mit Andern,  
Aber so einsam fehlt jegliches Göttliche mir.  
Dies ist's, dies mein Gebrechen, ich weiß, es lähmet ein Fluch mir  
Darum die Sehnen, und wirft, wo ich beginne, mich hin,  
Daß ich fühllos sitze den Tag, und stumm wie die Kinder,  
Nur vom Auge mir kalt öfters die Träne noch schleicht,  
Und die Pflanze des Felds und der Vögel Singen mich trüb macht,  
Weil mit Freuden auch sie Boten des Himmlischen sind,  
Aber mir in schauernder Brust die beseelende Sonne,  
Kühl und fruchtlos mir dämmert, wie Strahlen der Nacht,  
Ach! und nichtig und leer, wie Gefängniswände, der Himmel  
Eine beugende Last über dem Haupte mir hängt!

6

Sonst mir anders bekannt! o Jugend, und bringen Gebete  
Dich nicht wieder, dich nie? führet kein Pfad mich zurück?  
Soll es werden auch mir, wie den Götterlosen, die vormals  
Glänzenden Auges doch auch saßen an seligem Tisch',  
Aber übersättiget bald, die schwärmenden Gäste,  
Nun verstummet, und nun, unter der Lüfte Gesang,  
Unter blühender Erd' entschlafen sind, bis dereinst sie  
Eines Wunders Gewalt sie, die Versunkenen, zwingt,  
Wiederzukehren und neu auf grünendem Boden zu wandeln. –  
Heiliger Othem durchströmt göttlich die lichte Gestalt,  
Wenn das Fest sich beseelt, und Fluten der Liebe sich regen,  
Und vom Himmel getränkt, rauscht der lebendige Strom,  
Wenn es drunten ertönt, und ihre Schätze die Nacht zollt,  
Und aus Bächen herauf glänzt das begrabene Gold. –

7

Aber o du, die schon am Scheidewege mir damals,  
Da ich versank vor dir, tröstend ein Schöneres wies,

Du, die Großes zu sehn, und froher die Götter zu singen,  
Schweigend, wie sie, mich einst stille begeisternd gelehrt;  
Götterkind! erscheinst du mir, und grüßest, wie einst, mich,  
Redest wieder, wie einst, höhere Dinge mir zu?  
Siehe! weinen vor dir, und klagen muß ich, wenn schon noch,  
Denkend edlerer Zeit, dessen die Seele sich schämt.  
Denn so lange, so lang auf matten Pfaden der Erde  
Hab' ich, deiner gewohnt, dich in der Irre gesucht,  
Freudiger Schutzgeist! aber umsonst, und Jahre zerrannen,  
Seit wir ahnend um uns glänzen die Abende sahn.

### 8

Dich nur, dich erhält dein Licht, o Heldin! im Lichte,  
Und dein Dulden erhält liebend, o Gütige, dich;  
Und nicht einmal bist du allein; Gespielen genug sind,  
Wo du blühest und ruhst unter den Rosen des Jahrs;  
Und der Vater, er selbst, durch sanftumtörende Musen  
Sendet die zärtlichen Wiegenesänge dir zu.  
Ja! noch ist sie ganz! noch schwebt vom Haupte zur Sohle,  
Stillherwandelnd, wie sonst, mir die Athenerin vor.  
Und wie, freundlicher Geist! von heitersinnender Stirne  
Segnend und sicher dein Strahl unter die Sterblichen fällt;  
So bezeugest du mir's, und sagst mir's, daß ich es ändern  
Wiedersage, denn auch Andere glaubten es nicht,  
Daß unsterblicher doch, denn Sorg' und Zürnen, die Freude  
Und ein goldener Tag täglich am Ende noch ist.

### 9

So will ich, ihr Himmlischen! denn auch danken, und endlich  
Atmet aus leichter Brust wieder des Sängers Gebet.  
Und wie, wenn ich mit ihr, auf sonniger Höhe mit ihr stand,  
Spricht belebend ein Gott innen vom Tempel mich an.  
Leben will ich denn auch! schon grünt's! wie von heiliger Leier  
Ruft es von silbernen Bergen Apollons voran!  
Komm! es war wie ein Traum! Die blutenden Fittige sind ja  
Schon genesen, verjüngt leben die Hoffnungen all.  
Großes zu finden, ist viel, ist viel noch übrig, und wer so  
Liebte, gehet, er muß, gehet zu Göttern die Bahn.  
Und geleitet ihr uns, ihr Weihestunden! ihr ernstesten,  
Jugendlichen! o bleibt, heilige Ahnungen, ihr  
Fromme Bitten! und ihr Begeisterungen und all ihr  
Guten Genien, die gerne bei Liebenden sind;  
Bleibt so lange mit uns, bis wir auf gemeinsamem Boden  
Dort, wo die Seligen all niederzukehren bereit,  
Dort, wo die Adler sind, die Gestirne, die Boten des Vaters,  
Dort, wo die Musen, woher Helden und Liebende sind,  
Dort uns, oder auch hier, auf tauender Insel begegnen,  
Wo die Unsrigen erst, blühend in Gärten gesellt,  
Wo die Gesänge wahr, und länger die Frühlinge schön sind,  
Und von neuem ein Jahr unserer Seele beginnt.

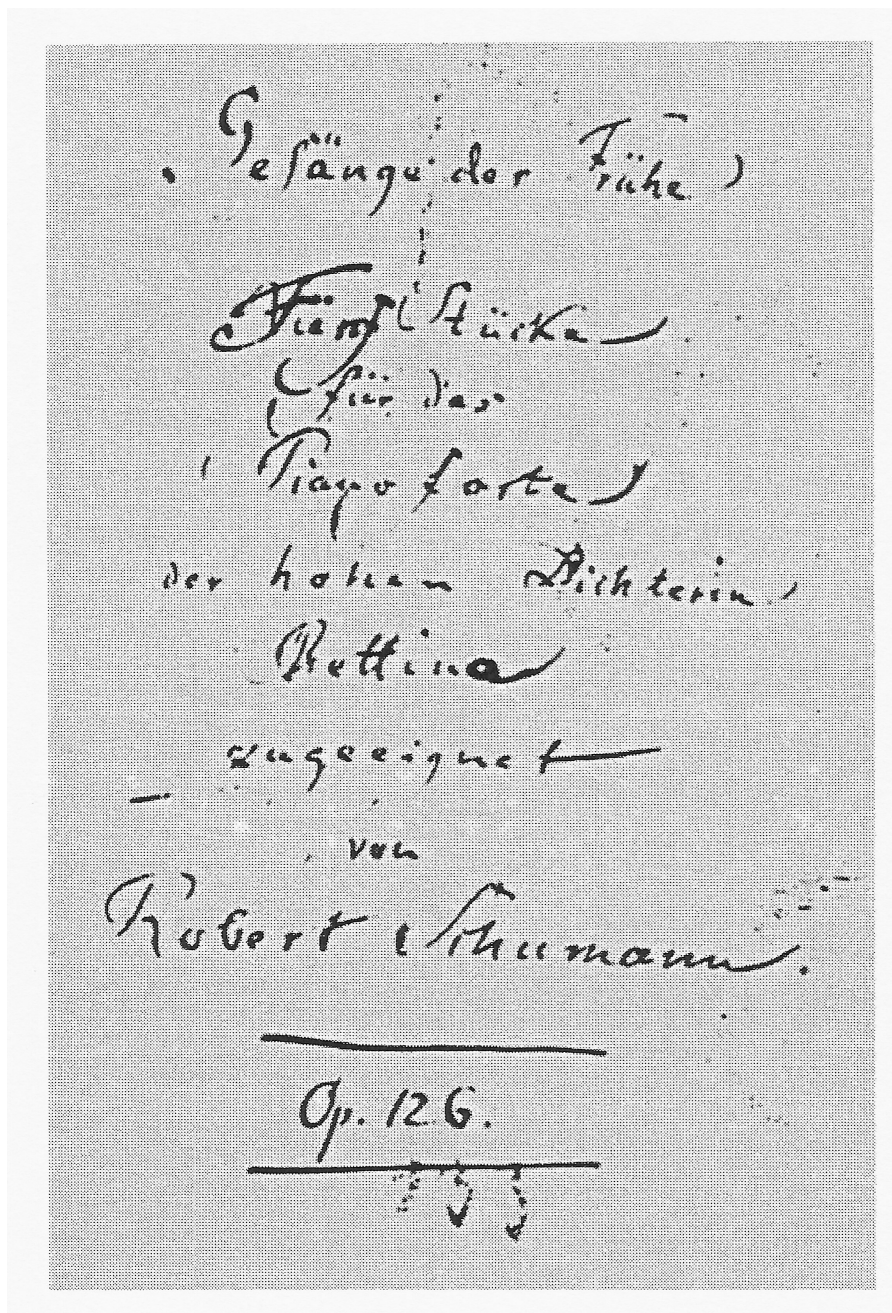




Anexo C: Cópia fac-similar da página de rosto do manuscrito do copista (cópia de referência à primeira edição de 1855). Fonte: BOETTICHER: 2003, 206.

Note-se a substituição da palavra “*Vier*” por “*Fünf*”, dada a mudança de decisão do compositor em relação à remoção da primeira peça e, também, o número de *opus* 126, inicialmente conferido pelo compositor às *Fuguetas* e, quando de seu pedido de substituição dessas pelos *Gesänge der Frühe*, transferido para esta obra. Por razões desconhecidas as *Fuguetas* foram publicadas anteriormente aos *Gesänge der Frühe*, de modo que estas mantiveram o número de op. 126 e os *Gesänge* receberam outra numeração, op. 133.







Anexo D: Cópia fac-similar da primeira página do único manuscrito autógrafo do op. 133. Fonte: BOETTICHER: 2003, 201.



*An Diotima.*  
*Gesänge der Frühe.*

*Im vorherigen Gesange.*

The image shows a page of handwritten musical notation for a song. At the top, the title "An Diotima." is written in a cursive hand, followed by "Gesänge der Frühe." below it. The first staff begins with the instruction "Im vorherigen Gesange." and a dynamic marking "pp". The notation includes various note values, rests, and slurs. There are several dynamic markings throughout, including "pp", "Nerr.", and "p". The handwriting is fluid and characteristic of the Romantic era. The page is filled with musical staves, with some corrections and additional markings visible.