Universidade de São Paulo
Escola de Comunicação e Artes

Fernando Tomimura

Robert Schumann e o Dichterliebe

Aproximação e distanciamento na unidade poético-musical

São Paulo
2011

Fernando Tomimura

Robert Schumann e o Dichterliebe

Aproximação e distanciamento na unidade poético-musical

Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes, sob orientação do Prof. Dr. Amilcar Zani Netto.

Versão corrigida.

São Paulo
2011

Para Aída

AGRADECIMENTOS

Aída Machado, pelo amor.

Meus pais Fátima e Ricardo, pela vida.

Amilcar e Heloisa Zani, pela amizade incondicional.

Marcos Thadeu, pela afinidade musical.

Aylton Escobar, por tantos talentos e generosidade.

Naomi Munakata, pela compreensão.

Sigrido Levental, pelo incentivo.

Inês Stockler, por mostrar a imensidão do universo do Lied.

Meu irmão Renato, pela ajuda inestimável.

Minha família, pelo apoio sempre presente.

Akemi Sakurai, pelo carinho e competência.

A todos que, de forma direta ou indireta, me impulsionaram para entender a música como parte indissociável da vida. Aos que me inspiraram a cada gesto, voz ou toque, palavra ou olhar, a querer melhorar a cada dia e sentir a vida como uma dádiva.

RESUMO

Este estudo sobre o ciclo de canções Dichterliebe opus 48 de Robert Schumann aponta para uma série de procedimentos composicionais que evidenciam o estreito vínculo entre os léxicos poético e musical, a relação do compositor com a estética do fragmento e a excepcional complexidade da escrita schumanniana na construção do ciclo.

Nesse sentido e fazendo uso da análise de cada canção, o trabalho trata das características idiomáticas de Schumann no intuito de compreender, de forma mais profunda, o processo composicional do Dichterliebe.

O estudo analítico intenta dar suporte às questões de ordem interpretativa. Aspectos da hermenêutica na análise como a interação da memória musical, construção de estados psicológicos sugeridos pelo texto e amplificados pela música, interferências e transmutações dos códigos literário e musical são tratados de forma primacial, na busca de uma abordagem coerente que possa servir de parâmetro para uma interpretação, favorecendo tanto a execução como uma escuta ativa, ainda que tal interpretação seja passível de discussões e novas interpretações.

Palavras-chave: Robert Schumann; Dichterliebe; interpretação musical.

ABSTRACT

This is a study on Robert Schumann's song cycle Dichterliebe opus 48. It points to a series of compositional procedures which emphasize a close link between Schumann's poetical and musical lexicon, his relation with the aesthetics of fragment and the extraordinary complexity of his writing in composing the cycle.

In this regard, through an analysis of each song, this work addresses Schumann's idiomatic features to provide a deeper understanding of his compositional process in Dichterliebe.

The analytical study aims at supporting interpretative issues. Special attention is devoted to some aspects of hermeneutics in analysis — such as musical memory interaction, construction of psychological states suggested by the text and amplified by the music, interference and transmutation of musical and literary codes. This is done in the pursuit of a coherent approach which will serve as a pattern for interpretation, being helpful for both performance and active listening, although such interpretation might be the subject of discussions and new interpretations.

Keywords: Robert Schumann; Dichterliebe; musical interpretation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 15
ASPECTOS DO IDIOMÁTICO SCHUMANNIANO 19
SCHUMANN E O *LIED* 27
DICHTERLIEBE 33
UMA ANÁLISE 35
CONSIDERAÇÃO FINAIS 117
REFERÊNCIAS 123
APÊNDICE 127
Tradução dos Poemas 128

INTRODUÇÃO

A obra de um compositor reflete a maneira como ele se relaciona com o mundo e, de forma artística, retoma as experiências sensoriais e intelectuais da existência para dentro de sua produção. É um recorte de uma realidade ontológica e uma tentativa de entrar em contato com sua própria experiência concreta. Sua obra não é um retrato de sua época, antes sim, é a expressão singular de um modo de se relacionar com ela.

Robert Schumann (1810-1856) produziu uma obra complexa, fruto de uma conjuntura de sensibilidades e interesses pessoais que formaram uma das mais fascinantes personalidades do século XIX.

O entendimento de suas idiossincrasias lítero-musicais, seu pensamento na promoção da música contemporânea de seu tempo, seus esforços em banir a inércia e a passividade na conduta artística como preconizado pelos *Davidsbündler*[1], a prática intelectual de análise e criação, o alinhamento com artistas que lideravam uma nova revolução cultural em um ambiente de conturbadas modificações geopolíticas, implica, necessariamente, em abrir um universo estético pleno de sutilezas e erudições para a apreensibilidade de sua obra — o que é, em última análise, testemunho de sua humanidade.

Schumann foi mentor intelectual de seu tempo, um dos compositores mais representativos da Europa Central da primeira metade do século XIX, pela abrangência de suas propostas estéticas na composição musical e por sua atividade como articulista na *Neue Zeitschrift für Musik* durante dez anos. Sintetizou, numa obra complexa e moderna, os princípios românticos de utopia subversiva e libertária de um movimento novo. Sua intimidade com o universo poético e filosófico possibilitou sua influência tão profunda na produção artístico-intelectual de seus contemporâneos. Sua obra carrega os germes que nortearam a música que se produziria na segunda metade do século XIX e encontra eco na produção do século XX.

Herdeiro da tradição traçada por Bach, Beethoven e Schubert, Schumann imprimiu, em sua pungência expressiva, uma interpretação própria das sensibilidades poéticas em que estava imerso, para compor um universo que comungava e se nutria da estética literária de seu tempo, produzindo assim, a mais poética obra musical. Nesse sentido, Schumann é um revolucionário, um visionário que impulsionou a música para acompanhar as demais artes em simultaneidade cronológica, lutando contra a resistência da aceitação de novas propostas na linguagem musical.

Dentre as Artes, a música é a mais resistente a inovações, muito provavelmente por se tratar de uma linguagem de vocabulário intraduzível, menos dinâmico. As artes ilustrativas e, sobretudo, a literária, serviram com mais frequência como reflexo do pensamento de vanguarda, construíram o labiríntico da contemporaneidade em desapego ao passado, negando a paralisia, propagando ideias e ideais como uma crítica social. O hiato temporal para a concretização das mudanças estético-musicais diminuiu à medida que o vínculo da música e sua função como elemento crítico dentro da sociedade se estreitou. Schumann foi um catalisador deste processo, refutando a estagnação conceitual nas artes assumida pela sociedade alemã da época e as tendências estéticas reacionárias em voga na Europa.

Schumann está no centro de um movimento musical que se comunica diretamente com as correntes estéticas, literárias e filosóficas, daquele período, construindo um pensamento musical

1 Em 1833, Schumann utiliza o título coletivo *Der Davidsbündler* em dois de seus artigos publicados no jornal literário *Der Komet*, nos quais desfilam as figuras imaginárias Florestan, Eusebius, Raro ao lado de Mendelssohn e Chopin, como um grupo de jovens artistas e músicos travando batalha aos "filisteus" da cultura contemporânea, deflagrando uma campanha contra o gosto musical da sociedade alemã daquela época. A referência a esta liga de Davi contra os Filisteus é explicitada também em sua música — marcha do *Carnaval opus 9* e em *Davidsbündlertänze opus 6*. Aspectos claros de alusão a esta batalha são identificados em toda a obra de Schumann por meio de autocitações.

novo. Nesse contexto é que as questões que tratavam de situar a literatura ou poética com a música tomaram rumos surpreendentes.

O uso de material extramusical na composição sempre acompanhou a evolução histórica da música. A natureza vocal da música litúrgica, as canções trovadorescas, o desenvolvimento da ópera, o preciosismo retórico em Monteverdi e Bach ou o *Lied* schubertiano, exemplificam interações lítero-musicais. Schumann parte dessa tradição para reavaliar a composição, utilizando-se de suas credenciais como compositor e literato, redimensionando a tradição e fazendo do *Lied* a condensação essencial para os efeitos poéticos, potencializando as possibilidades literárias e desenvolvendo novos paradigmas musicais em conformidade com a filosofia e a literatura dos primeiros românticos.

Estudos recentes sobre o *Lied* schumanniano desenvolvidos por Beate Julia Perrey, Berthold Hoeckner e David Neumeyer, geraram maior interesse de pesquisa na aproximação de Schumann com o Movimento Romântico Inicial de Jena[2] e a recriação de um pensamento literário-filosófico em música.

Este trabalho se estrutura tendo como objetivo a verificação destas assertivas, propondo, por meio da análise, uma abordagem das questões do processo composicional do *Dichterliebe opus 48* de Robert Schumann. A análise apresentada pretende auxiliar a prática interpretativa do cantor e do pianista, bem como provocar uma escuta ativa que recria a obra de arte na apreensibilidade da linguagem, desenvolvendo novas percepções e consequente maior interação.

Para o entendimento da estética schumanniana, é apresentado um estudo das idiossincrasias na obra do compositor e, sempre que o propósito analítico-interpretativo requerer, uma contextualização histórico-biográfica.

2 Jena foi o centro intelectual da Alemanha entre os anos de 1785 e 1803, servindo de palco para toda uma geração de poetas, críticos literários, filósofos e cientistas naturais revolucionários. Filósofos como Reinhold, Fichte e Schelling, teólogos como Griesbach e Paulus, o poeta Schiller e os cientistas Loder, Lenz, Hufeland, Stark e Batsch conviviam em uma cidade de 4500 habitantes sendo, destes, mais de 800 o número de estudantes em sua universidade. A cidade foi apelidada de *a república dos eruditos* ou *dos estudantes*.

O movimento romântico inicial surgiu das atividades literárias e científicas publicadas por Carl Friedrich Ernst Frommann e seu círculo de amizades, bem como da literatura que se relacionava ideologicamente que estava sendo produzida nos anos que rondavam 1800. O periódico *Athenaeum*, criado pelos irmãos Schlegel e Novalis em 1798, foi o principal veículo de divulgação dos ideais do movimento romântico inicial, tratando da moderna literatura e tecendo suas considerações conceituais sobre a "estética do fragmento", divulgando um pensamento revolucionário em que a vida e a sociedade pudessem ser guiadas pela alternativa poético-filosófica que encabeçavam.

ASPECTOS DO IDIOMÁTICO SCHUMANNIANO

O envolvimento que Robert Schumann teve com a literatura desde a infância serviu de matriz para o lastro artístico-intelectual que nutriu o imaginário composicional de sua obra. Em 1825, Schumann criou um clube de literatura (*Litterarischer Verein*) que perdurou até o começo de 1828, ano em que se encontrou com Heinrich Heine (1797-1856) e de sua mudança para Leipzig com o intuito, cordato naquele momento, de cursar a faculdade de Direito. Seu embasamento literário se deve muito à profunda admiração pela obra de Jean-Paul Richter (1763-1825) e E. T. A. Hoffmann (1776-1822), à poesia romântica alemã e seu entendimento das teorias filosóficas que fundamentaram o Romantismo. Em 1834, funda a *Neue Zeitschrift für Musik* sendo, até 1844, seu editor, crítico e articulista em defesa da nova música. Os artigos e críticas ao lado do extenso diário que Schumann manteve durante vários anos de sua vida fornecem um acervo rico e extenso de fonte direta para a pesquisa de suas atividades composicional, literária, crítica e pessoal.

Por não estar restrita a um léxico de representações formais preconcebidas, podendo se exprimir sem as amarras das manifestações concretas de sentidos, os românticos compreendiam a Música como a mais elevada expressão artística. Desta forma, concebida como linguagem ideal, capaz de expressar sentimentos íntimos revelando o inconsciente, a 'linguagem das almas' (Seelenspreche) descrita por Schumann no *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*[3], universal e etérea, natural e verdadeira, em concordância com as teorias de Friedrich Schlegel[4] e Novalis[5].

Jean-Paul Richter estendia o sentido de 'romântico' para além da poesia, incluindo a música[6]. Para Schumann, 'romântico' era a expressão sinônima de 'poético', ponto crucial para o entendimento de sua estética. O conceito de 'romântico' para a música nasce como uma afirmação da unidade de duas formas de arte. Os enunciados utilizados por Schumann, presentes em vários de seus escritos, confirmam esta ideia de música como "poesia romântica através da escuta", "jovem futuro poético", anunciando o advento da "nova era poética"[7].

A monumental obra do mestre de Bonn causou tal impacto que somente uma atitude verdadeiramente nova conseguiria impulsionar a arte diante das questões deixadas por Beethoven. O trabalho de transformações motívicas, as relações internas das coerências fraseológicas, a expansão da forma, inovações harmônicas no discurso linear, rupturas rítmicas, o ideal iluminista, a nova organização sonora dos equilíbrios de orquestração e tantos outros paradigmas abalados e desenvolvidos ao limite forçaram a geração de Schumann a lidar com os fundamentos da linguagem musical para, a partir daí, encontrar novos caminhos.

Robert Schumann foi um dos arautos da sociedade burguesa que se desenvolvia na Europa vitoriana[8], num momento histórico em que as novas possibilidades lançadas pelos ideais românticos pós-revolução francesa entendiam o homem como centro das importâncias, retratando o drama humano, os ideais utópicos, buscando novas experiências para conceber o mundo sob uma ótica marcada pela subjetividade, emoção e lirismo. A transgressão e a necessidade de exprimir, pela arte,

3 Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1854. v. 1, p. 45.

4 (1772-1829) Poeta, crítico literário, filósofo e tradutor alemão. Principal figura do movimento romântico inicial, ao lado de August Wilhelm Schlegel, seu irmão, Novalis e Schleiermacher, atuou de 1798 a 1800 como diretor da importante revista literária *Athenaeum* que desempenhou papel fundamental para a difusão da nova corrente estética, filosófica e literária.

5 Georg Philipp Friedrich von Hardenberg (1772-1801) utilizou o pseudônimo Novalis durante sua carreira como escritor. Publicou em 1798 uma série de fragmentos filosóficos intitulados *Fragment*.

6 RICHTER, J. P. *Vorschule der Ästhetik*. v. 9

7 *NZfM* 2 (*Neue Zeitschrift für Musik*), p. 3.

8 O termo *vitoriano* não se restringe à sociedade britânica confinado ao período da Rainha Vitória. Entende os gostos, moralidade e modos ingleses como icônicos que extrapolam as fronteiras inglesas. Aplica-se o termo de maneira mais ampla à cultura burguesa do século XIX, desde a derrota final de Napoleão em 1815 até a Primeira Guerra Mundial em 1914.

aspectos novos do novo homem, foram se concretizando no enunciado de uma nova essência estética. A liberdade reivindicada pelo artista encontrava-se no âmago da concepção desta nova sociedade, não mais sujeito aos freios impostos pelo poder absoluto da velha ordem e pelo gosto banalizado do burguês de cultura mediana.

Schumann foi, talvez, o primeiro a entender a composição musical como uma atividade, de alguma forma, também literária, sendo um dos pilares da chamada "geração romântica" (emprestando o termo de Charles Rosen) que determinou os rumos da nova música pós-Beethoven e encontrou nos ideais estético-filosóficos deste período, soluções para a representação do *self* romântico.

O estudo do pensamento analítico schumanniano, sua peculiar busca obsessiva pela organização assim como o grau de intimidade com o musical e o verbal contribuem para a compreensão do duplo em Schumann, do seccionamento consciente de sua personalidade e sua manifestação na obra composicional. Ainda que sua psicopatologia exacerbe as contraposições, estas características o identificam com a *masque* e o movimento romântico, sobretudo sob a influência de Jean-Paul Richter e E. T. A. Hoffmann.

Seu primeiro ensaio publicado no *Allgemeine musikaliche Zeitung* de 1831, "Um opus dois", é quase um conto, uma alegoria literária figurando personagens que compõem seu imaginário, em que o compositor inter-relaciona suas personae em uma crítica entusiasta sobre as 'Variações sobre *Là ci darem la mano*' de Frédéric Chopin. Não seria, portanto, inconsistente, enxergar similaridades nos processos de composição musical e literária, podendo servir ao entendimento da utilização de suas *personae* em estruturas musicais maiores.

Um opus dois

Eusebius chegou calmamente outro dia. Você conhece o sorriso irônico de sua face pálida com o qual ele procura criar suspense. Eu estava sentado ao piano com Florestan. Florestan é, como você sabe, uma daquelas mentalidades musicais que pressentem tudo aquilo que é inovador, incomum e extraordinário. Mas hoje ele se surpreendeu. Com as palavras: "tirem os chapéus, senhores — eis um gênio!", Eusebius colocou na estante uma partitura. Não nos foi permitido ver o título. Eu virei as páginas despreocupadamente; o prazer secreto de desfrutar a música que não se ouve tem algo de mágico. Além disso, cada compositor evidencia um caráter diferente de escrita; Beethoven, no papel, parece bem diferente de Mozart; da mesma maneira que a prosa de Jean-Paul é diferente da de Goethe. Mas aqui eu tinha a nítida impressão de que nada mais além de estranhos olhos me observavam — olhos de flores, de répteis, de pavão, de donzelas; algumas passagens pareciam menos estranhas — pensei ver um vento do *Là ci darem la mano*, de Mozart, através de mil acordes; Leporello parecia realmente acenar para mim e Don Juan movia-se no ar com seu manto branco. "Toque-a", disse Florestan. Eusebius consentiu; atrás de uma janela nós escutamos. Eusebius tocava inspirado e parecia que o momento proporcionava a seus dedos um poder além da média usual de sua agilidade. Os aplausos de Florestan, além de um sorriso de alegria, não significavam mais do que notar que as variações poderiam ter sido escritas por Beethoven ou por Franz Schubert, se houvessem sido virtuoses do piano. Ao virar a capa com o título, leu o seguinte:

"Là ci darem la mano
varié pour le pianoforte par
Frédéric Chopin
Oeuvre 2."

e com grande surpresa ambos gritamos: "Um opus dois!". Exceto por várias exclamações, entretanto, não era possível se escutar nada além de "Aqui está algo real de novo – Chopin –, eu nunca ouvi o nome – quem será? – em todo o caso, um gênio – não é uma gargalhada da Zerlina? – Ou do Leporello etc, etc." Não seria possível descrever a cena. Estimulados pelo vinho, por Chopin e pela nossa discussão, fomos até Master Raro o qual, parecendo ligeiramente divertido e manifestando pouca curiosidade pelo opus 2, disse: "Eu conheço muito bem vocês e essas suas novidades. Mas tragam-me essa peça de Chopin, se quiserem".

Prometemos fazê-lo no dia seguinte. Eusebius nos desejou boa noite; eu fiquei um pouco mais com Master Raro; Florestan, que às vezes não tem onde morar, apressou-se a ir pelas ruas até minha casa. À meia noite encontrei-o deitado no sofá com os olhos fechados. "As variações de Chopin", ele começou como se fosse um sonho, "estão voando pela minha cabeça; o todo é dramático e Chopinesco; a introdução, tão autossuficiente – você lembra dos saltos em terças do Leporello? – me parece menos ajustado ao todo; mas o tema – por que ele escreveu em si bemol? – as variações, o final, o adágio, esses são realmente incomuns; cada compasso revela sua genialidade! É claro, caro Julius, Don Juan, Zerlina, Leporello, e Masetto são as *dramatis personae*; as respostas de Zerlina no tema têm um caráter amoroso; a primeira variação poderia ser chamada de distinta e coquete — a nobreza espanhola flertando cordialmente com a garota camponesa. Este flerte se desenvolve de maneira mais natural na segunda, que é muito mais intimista, cômica e briguenta, como se dois amantes estivessem se perseguindo de maneira divertida. Como tudo isso se transforma na terceira, que é novamente cheia de luar e encantamento! Masetto paira na distância e pragueja de certa maneira audível sem, entretanto, perturbar Don Juan.

E a quarta, então, o que você me diz? Eusebius tocou-a com grande pureza. Ela não abre mão de seu objetivo diabólico e imprudente apesar do adágio (me parece bem natural que Chopin repita a primeira parte) estar em si bemol menor, como deveria ser, pois é quase um alerta moral avisando Don Juan contra seu plano. É ao mesmo tempo enganoso e pertinente que Leporello deveria escutar atrás da cerca, cacarejando e zombando; que oboés e clarinetas deveriam seduzir e murmurar; e que o si bemol maior, em toda a sua força, deveria apontar precisamente o primeiro beijo de amor. Tudo isso parece nada comparado à última — você tem mais vinho, Julius? — que é o todo do final de Mozart: estourando rolhas de champanhe, tilintando copos! "A voz de Leporello entre os espíritos sôfregos e furtivos; o Don Juan esquivo — e então o final, tão lindamente apropriado, que oferece uma conclusão que nos causa satisfação". Florestan termina dizendo que nunca havia vivenciado sentimentos parecidos com aqueles despertados por este final, exceto na Suíça. "Quando a luminosidade do entardecer de um dia lindo", assim ele explicou, "alcança aos poucos os picos mais altos, e quando o último raio de luz desaparece, há um momento no qual pensamos ver os gigantescos Alpes brancos próximos aos olhos. É como uma visão do céu. E agora vocês também despertam para novos sonhos, Julius, e adormecem!".

"Meu querido Florestan", eu respondi, "estes sentimentos íntimos são provavelmente prazerosos, apesar de bastante subjetivos; mas não importa quão pouco Chopin precise ser lembrado de sua genialidade, sem dúvida eu inclino minha cabeça perante tal gênio, tal empenho, tal maestria". Então, adormecemos.

Robert Schumann
Allgemeine musikalishe Zeitung, 1831

Apesar da atividade como editor e crítico musical terem tomado muito de seu tempo enquanto compositor, Schumann pôde resolver sua vocação literária e musical em seu periódico *Neue Zeitschrift für Musik* e, ainda mais importante, ambas as atividades coabitavam em reciprocidade ontológica. Sua personalidade esteticamente coerente faz de seus textos — "musicais" e de sua música — "literária". Esta inter-relação é o ponto de partida de todo estudo da obra schumanniana.

Assumiu a pequena forma como arquétipo, caracterizando-a pela condensação, criando assim um universo íntimo de expressão, poético, signo em si mesmo, traduzindo em música o ideal de Schlegel e Novalis: a fragmentação.

A fragmentação, ou fragmento romântico, surge no movimento romântico inicial, no final do século XVIII na Alemanha, entre artistas, filósofos, cientistas e poetas, que formavam o grupo chamado 'os românticos de Jena'. A ideia da fragmentação como estrutura fechada em si em um universo próprio é um paradoxo, pois sugere e se nutre da existência do que está fora de si mesmo por sua instabilidade. A característica circular e de instabilidade sugere uma história anterior ao início do fragmento e um porvir.

Como forma de expressão artística, o fragmento é a representação concreta do pensamento em gestação, proporciona uma dinâmica ativa de livre associação, de desdobramentos da razão, intuição e memória. Contrário ao pensamento linear dos sistemas filosóficos de Kant e Fichte, Friedrich Schlegel afirma que "a verdadeira forma da filosofia universal são os fragmentos"[9].

O fragmento está sempre em processo de concretização, reunindo dialeticamente um pensamento em busca da perfeição e a angústia de nunca atingi-la, característica que imprime sua grandiosidade. Uma forma que denuncia a imperfeição, que vê na unicidade a ideia fracionada do eu físico e do eu idealizado, que entende de maneira não excludente o fragmento da ideia de unidade.

Schlegel, em carta a seu irmão, August Wilhelm Schlegel, de 17 de dezembro de 1797, descreve-se:

"De mim, de todo meu eu, não posso dar outro exemplo de um sistema de fragmentos, porque eu mesmo sou um."

Em suas discussões ontológicas, Schlegel segue:

"se, ao refletir, não nos podemos negar que tudo está em nós, então não podemos explicar o sentimento de limitação que nos acompanha constantemente na vida senão quando admitimos que somos somente um pedaço de nós mesmos."[10]

Kierkegaard complementa, afirmando:

"Todavia o homem deseja sempre libertar-se do seu eu, do eu que é, para se tornar um eu da sua própria invenção."[11]

Foi Schumann quem melhor representou esta estética em música. Na década de 1830, dedicou-se à composição para piano, fazendo dele seu laboratório, seu habitat profícuo de experiências for-

9 Fragmento de *Athenäum* nº 259.

10 SCHLEGEL, F. Kritische Ausgabe seiner Werke, XII, p. 337, apud SUZUKI, M. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997. p. 16.

11 KIERKEGAARD, S. O desespero humano. In: Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 25.

mais e estilísticas, seu *alterego*, concretizando suas realizações composicionais na miríade de fantasias hoffmannianas, fazendo uso da pequena forma para expressar estados de humores em uma condição condensada, poética. As soluções musicais encontradas por Schumann para entrar em conformidade cronológica com a estética romântica literária e filosófica é descrita pela fragmentação.

> Pela fragmentação é possível concentrar a ideia em uma imagem lírica, possibilitando de forma mais direta a sensação do seu objeto. Uma série de fragmentos é animada por uma dinâmica similar à 'associação de ideias'. A unidade em uma série de imagens fragmentadas, poéticas, não é alcançada pela ideia sequencial de uma história contada convencionalmente. A história se torna subliminar, seguindo sob os sentidos desenhados por diferentes cargas dramáticas, dando forma à introspecção. A imagem poética, seus humores e sensações se movem através de um tipo de realidade diferente, se compararmos a uma história narrativa convencional, uma realidade onde a sensação é focada com grande intensidade e os sentimentos despontam em toda sua grandiosidade.[12]
>
> (...)
>
> A nova concepção de forma musical proposta pelos primeiros românticos, rejeitando o ideal neoclássico de coerência do todo, avançando para uma estética da fragmentação.[13]

A produção inicial de Schumann, centrada nas obras para piano solo durante a década de 1830, deu lugar durante a próxima década e de forma compartimentada à produção de canções, música sinfônica, música de câmara, oratório, música dramática e, finalmente, em seus anos finais como compositor, à adição de música sacra e uma volta não esquematizada de todos os gêneros. Deixando claro que foi compelido a estabelecer suas credenciais em todo o espectro de formas de expressão musical, em artigo no *Neue Zeitschrift für Musik* de 9 de agosto de 1842, Schumann escreveu:

"Os mestres da escola alemã devem demonstrar sua proficiência em todas as formas e gêneros."

Ao mesmo tempo, sua busca pelos gêneros musicais encontra um paralelo biográfico nos impulsos que o guiavam. Ainda adolescente leu a obra integral de vários escritores e quando adulto direcionava grande parte de seu interesse na aquisição de livros. Sua obsessão por listar tudo que se relacionava com suas leituras correntes, de personagens femininos das peças de Shakespeare a tema de fugas, de conteúdos de suas correspondências etc, sua paixão por conceituações, seu entusiasmo por prospectos, de um novo jornal ou um curso de estudos musicais ou literários — todas essas atividades representam a tentativa de Schumann em manter-se em constante 'tratamento' para organizar uma situação caótica e o vislumbre de um futuro incerto. A exploração dos gêneros musicais pode, talvez, ser vista sob a mesma luz.

Em sua obra para piano, cada frase é repleta de sentido poético, de ideias, alusões e confissões secretas. Os *Davidsbündler* travaram batalha contra os 'filisteus' que impediam o avanço estético musical. A 'liga de Davi' estava comprometida em devolver à música a importância conquistada pelos compositores da grande tradição germânica. Os líderes imaginários criados por Schumann, Florestan e Eusebius, desdobramentos das forças diametrais de sua personalidade, entre a impetuosidade e o sonho lírico e suas incontáveis máscaras, figurinos e protótipos sugestionados pela literatura, serviram a uma obra de arte unificada dentro da fragmentação típica do Romantismo.

12 In: Perrey, Beate Julia. *Schumann's Dichterliebe and Early Romantic Poetics*. p.xiii.

13 Ibid., p. 1.

Os elementos idiossincráticos schumannianos são o resultado de uma prática que adequou e traduziu em música o pensamento romântico. A fragmentação, a ruptura do discurso linear das grandes formas, as bruscas mudanças de *ethos*, a autocitação, fazer conversar Florestan e Eusebius, 'passar a palavra' ao piano, os aspectos caótico, obsessivo, neurotizante, reflexivo, lírico, apaixonado, entusiasta, combativo etc., são traçados como parte de uma vontade poética, com justificativas emocionais, como quadros de estados d'alma, utilizando-se de procedimentos composicionais que caracterizam tais representações.

Valendo-se da fragmentação, do entendimento poético e inspirado pelas representações emocionais, a ideia de infância é tratada por Schumann de forma particular e reveladora. A infância, fase determinante na formação da personalidade, é tratada em profundidade poética dentro da obra de Schumann. A infância se torna um reservatório de experiências, um memorial a ser traduzido em música. A pequena forma toma proporções gigantescas neste ideário de conotações, concretizando-se enquanto impressões fugidias, caricatura íntima e confidente.

Sua obra se baseia nesta imensidão interior de riquezas poéticas e memoriais, de amor marital e paternal, entre o apolíneo e o dionisíaco, de entusiasmo em suas crenças estéticas, nas soluções técnicas desenvolvidas na composição, na escolha dos poemas, nos interesses pela música nova, nas amizades cultivadas com compositores e escritores, nos amores do poeta.

Quando em 1832 Robert alijou sua mão, impedindo-o assim de seguir uma carreira como pianista, Clara Wieck, pianista excepcional e filha de seu professor Friedrich Wieck, tornou-se seu ideal pianístico, sua voz e inspiração. Confessam amor ao final de 1835 e a oposição veemente de Wieck a esta união impôs cinco anos de separação entre Clara e Robert. O desenlace se deu por ação judicial para possibilitar a união do casal em um processo doloroso e desencorajador. Diante desse processo e da possibilidade de um amor platônico, Schumann idealizara Clara, convencido do ideal romântico de mulher retratada na literatura: a amada imortal, Madona ou a virgem jean-pauliana.

SCHUMANN E O *Lied*

A utilização da linguagem literária na música romântica do século XIX tomou proporções de importância que influenciou, se não toda, boa parte da produção musical daquela época, seja por meio do uso direto, no caso do *Lied*, ou indireto, como na produção da música programática e, ainda no caso de Schumann, pela inspiração literária na construção de um novo pensamento musical fugindo das normas formais do classicismo.

Excetuando-se algumas canções compostas em sua juventude, 1840 foi o ano em que Schumann se dedicou ao gênero, às vésperas de seus trinta anos e de seu casamento com Clara Wieck, trabalhando sobre textos de poetas românticos, fazendo da música a expressão inspirada na poesia, numa relação simbiótica e nova. Schumann foi além dos procedimentos composicionais desenvolvidos por Schubert. Os traços de inocência em Schubert em muitas de suas composições e em muitas de suas escolhas dos textos poéticos, não ocorrem em Schumann. Antes sim, confronta-se com a nova questão romântica de exprimir em música o sentimento poético, com ou sem palavras, revelando uma cadeia de significados, utilizando-se de textos ou paratextos, simbolismos advindos de anagramas, citações e autocitações, interações retóricas e agógicas simultâneas ao tratar de duas linguagens diversas coexistindo simbioticamente em um discurso unificado.

Os *Lieder* se encontram em posição privilegiada dentro da obra de Schumann. Sua capacidade intelectual e intimidade com a linguagem literária alemã não poderiam deixar de configurar um compositor dedicado à interação lítero-musical. São nos *Lieder* que a explicitação do texto conduz as escolhas composicionais de maneira mais direta e íntima. O poema enquanto linguagem é objeto de interpretação. A interpretação do texto pelo compositor e sua consequente composição impõe um duplo sentido, a interpretação da interpretação.

Entendendo a obra musical de Schumann como indissociável do contexto literário, seu encontro com o *Lied* seria inevitável. Debruçando-se sobre os poemas de Heine e Eichendorff, Schumann escreve em seu diário que o piano estava ficando pequeno demais para suas ideias.

No século XVIII, teóricos, compositores e filósofos discutiam a música em clara disposição de posicioná-la e qualificá-la de forma científica. Tais discussões sobre harmonia, melodia e o texto literário na música, sobre a primazia da poesia na hierarquia das artes, o valor da música instrumental, a mimese, a teoria dos afetos etc, estiveram presentes nas adequações propostas pelas estéticas historicamente verificáveis no curso da música europeia. As reflexões de Robert Schumann na discussão sobre música absoluta e de programa, os signos e significados adquiridos pela representação dos afetos no *métier* dos compositores, são desdobramentos das ideias concebidas pelos teóricos do século XVIII em busca de uma nova identidade musical. Aqueles inauguraram o pensamento analítico em música, afastando dela a peja de arte menor, baseando-se em princípios racionais, cartesianos, científicos e irrefutáveis, portanto. Schumann retoma, pela investigação e racionalização, a crítica, propondo novos rumos para a música, na qual a literatura e os ideais românticos são o fundamento do conteúdo estético e dos procedimentos composicionais pragmáticos, objetivos, sempre calcados na herança dos epítetos da tradição germânica. Assim, encontrando reflexo das questões teóricas do século XVIII na obra de Schumann, muitos dos procedimentos composicionais desenvolvidos na música do século XX são prenunciados na obra e linguagem schumannianas.

Em carta de junho de 1839 para Hirschbach, Schumann declara que canção é uma 'arte menor', dado o conceito de que a composição de canções no século XVIII subordinava a música ao poema, oferecendo à linha de canto uma independência que limitava a composição a simples melodias acompanhadas, fazendo com que as partes instrumentais sustentassem harmonicamente a melodia e muitas vezes duplicassem a linha do canto sem, no entanto, maculá-la ou interagir de

forma expressiva. Schumann redistribuiu as importâncias das partes vocal e instrumental, imbricando conteúdos, complementando significados pelo entendimento interdependente das partes, entre a dualidade texto-música e pelo complexo, palavra, voz humana e instrumento. O capítulo "Uma Análise" deste trabalho tratará mais detalhadamente destes aspectos.

O uso da literatura em Schumann difere do escolhido por Liszt e Wagner. Os gêneros musicais desenvolvidos por esses compositores fomentaram soluções diversas para cada propósito. O poema sinfônico de Liszt se caracteriza pela descrição musical de uma narrativa literária, criando, em um discurso fragmentado, uma linha condutora que unifica um discurso literário linear. O *leitmotiv*[14] introduzido por Wagner em suas óperas servia como tema associativo, acompanhando situações, personagens ou emoções específicas dentro da trama dramática. Embora Schumann tenha utilizado esse princípio wagneriano em sua única ópera, *Genoveva*[15], a característica mais determinante e inovadora posta em música foi extrair do conteúdo poético a expressão irredutível de seu humor — a emoção nua e intraduzível. O tratamento do texto em suas canções não condiciona uma descrição do sentido literal. Sua música fornece uma interpretação simultânea do texto, o inefável como forma concreta de interpretação textual e como componente maior, complementando e modificando sentidos da poesia. As representações poéticas das obras para piano da década de 1830 se tornam, nas canções, mais literais e ao mesmo tempo mais enigmáticas, perseguido pela fantasia literária em busca da integralidade da obra.

A união de Robert e Clara, depois de um longo processo que culmina em 12 de setembro de 1840, data de seu casamento, talvez explique ser este o chamado "Ano das Canções". Pela poesia, Schumann pôde fazer uso de um universo emocional inspirador em um momento de grandes incertezas, se não da reciprocidade amorosa, da viabilidade efetiva de viverem juntos. Em doze meses, iniciado em fevereiro de 1840, Schumann compôs 138 *Lieder*, incluindo-se aí os melhores de sua produção de quase 260 *Lieder*. Assim como a *Fantasia opus 17*, a maioria das canções de Schumann é o testemunho de amor e devoção à Clara.

Jonathan Culler, em seu livro *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*[16] chama a atenção para o fato de que, durante a leitura de uma poesia, em voz alta ou silente, as palavras são pronunciadas de tal forma que, temporariamente, o leitor ocupa a posição do declamador, não em uma tentativa de se identificar com aquele, mas tornando-se o declamador. Diferenciando a poesia da prosa, a poesia impõe ritmo, oferece o prazer sonoro, ainda que imaginário.

A análise dos esboços da composição do *Dichterliebe* demonstra que sua gênese parte do entendimento musical e semântico da poesia. A melodia foi composta quase em sua versão finalizada como fruto de um entendimento incitado pela declamação da poesia[17].

Uma das características mais significativas da obra vocal de Schumann é a perfeição do as-

14 "…criação de um 'tecido' musical contínuo, urdido de forma mais ou menos consistente a partir de ideias musicais em forma de motivos, introduzidas — seja na orquestra ou na parte vocal — de forma a estabelecer certas associações dramáticas, emocionais, visuais ou conceituais." In: Grey, T. S. – O drama musical e seus antecedentes, capítulo integrante de Wagner, um compêndio – organizado por Millington, B. p. 92.

15 "Existem poucos indícios de sua [Wagner] própria influência em outros compositores antes da década de 1850, com exceção dos poucos que tiveram contato direto com suas óperas em Dresden: Reissiger, Spohr e Schumann, cuja Genoveva (composta em 1848) provavelmente se aproxima mais da técnica madura do leitmotiv, em Wagner, do que qualquer outra obra até aquele momento." In: Grey, T. S. - O drama musical e seus antecedentes, capítulo integrante de Wagner, um compêndio – organizado por Millington, B. p. 95.

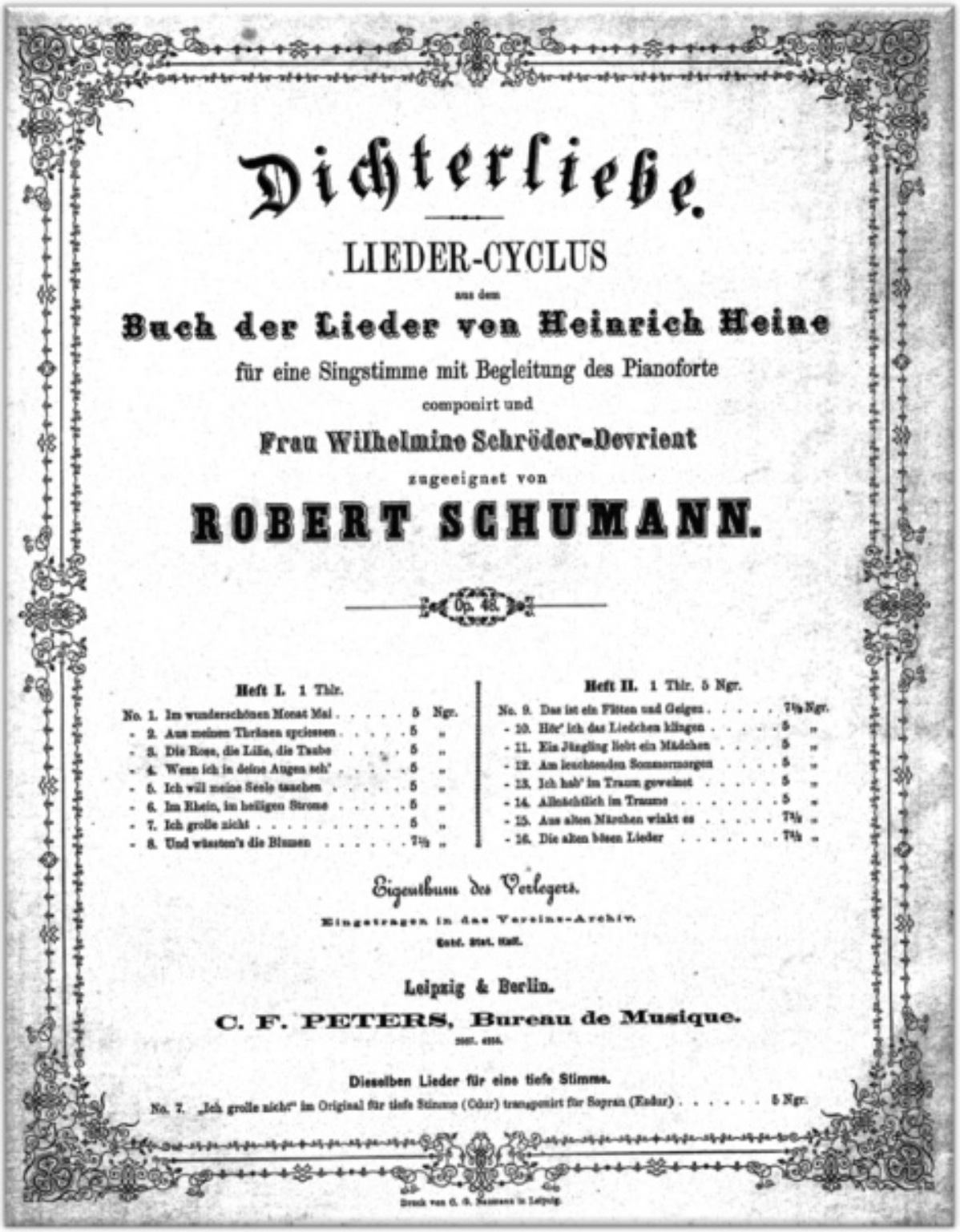
16 London and New York 2001, p. xxii.

17 HALLMARK, R. *The sketches for "Dichterliebe*.

pecto declamatório, apresentando um preciosismo prosódico que enfatiza as palavras numa busca expressiva. As pontuações preservadas e o tempo que permite a dicção compreensível e dramaticamente explorável sempre em equilíbrio com a linha instrumental.

> Schumann, em seus *Lieder* e nas peças para coro, foi o primeiro dos Alemães que se preocupou com a correta declamação. Antes dele, tanto na ópera quanto nas canções simples, todos cometeram ofensas pelas absurdidades prosódicas, e é significante que Weber, Marschner e Mendelssohn — homens educados e não desprovidos de humor — teriam permitido passarem tantas anomalias. A origem dessa curiosa prática obtusa — onde compositores, cantores e público estão igualmente implicados — pode ser encontrada no fato de que as canções populares e corais alemães, anteriores a Lutero, eram geralmente muito mais velhos do que as letras que os acompanhavam. Ao longo da história da música, não só na Alemanha, tem sido uma prática comum adequar novas letras para músicas já existentes (…)"[18]

18 In: DANNREUTHER, E. *The Romantic Period:* Oxford history of music, 2. ed., Oxford, 1931. v. 6. p. 273-4.



Dichterliebe.

LIEDER-CYCLUS

aus dem

Buch der Lieder von Heinrich Heine

für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte

componirt und

Frau Wilhelmine Schröder-Devrient

zugeeignet von

ROBERT SCHUMANN.

Op. 48.

Heft I. 1 Thlr.

No. 1. Im wunderschönen Monat Mai . . . . . 5 Ngr.
- 2. Aus meinen Thränen spriessen . . . . . 5 „
- 3. Die Rose, die Lilie, die Taube . . . . 5 „
- 4. Wenn ich in deine Augen seh' . . . . . 5 „
- 5. Ich will meine Seele tauchen . . . . . 5 „
- 6. Im Rhein, im heiligen Strome . . . . . 5 „
- 7. Ich grolle nicht . . . . . 5 „
- 8. Und wüssten's die Blumen . . . . . 7½ „

Heft II. 1 Thlr. 5 Ngr.

No. 9. Das ist ein Flöten und Geigen . . . . . 7½ Ngr.
- 10. Hör' ich das Liedchen klingen . . . . . 5 „
- 11. Ein Jüngling liebt ein Mädchen . . . . 5 „
- 12. Am leuchtenden Sommermorgen . . . . 5 „
- 13. Ich hab' im Traum geweint . . . . . 5 „
- 14. Allnächtlich im Traume . . . . . 5 „
- 15. Aus alten Märchen winkt es . . . . . 7½ „
- 16. Die alten bösen Lieder . . . . . 7½ „

Eigenthum des Verlegers.

Eingetragen in das Vereins-Archiv.

Entd. Stat. Hall.

Leipzig & Berlin.

C. F. PETERS, Bureau de Musique.

Dieselben Lieder für eine tiefe Stimme.

No. 7. „Ich grolle nicht" im Original für tiefe Stimme (Cdur) transponirt für Sopran (Edur) . . . . . 5 Ngr.

Druck von G. G. Naumann in Leipzig.

DICHTERLIEBE

A composição do *Dichterliebe opus 48* foi iniciada em 24 de maio de 1840 e concluída uma semana depois. Originariamente, o ciclo era formado de vinte canções e foi oferecido para a casa publicadora *Peters*, sob o título *Gedichte von Heinrich Heine, 20 Lieder und Gesänge aus dem Lyrischen Intermezzo*. No entanto, o ciclo só veio a ser publicado em 1844, em dois volumes, pela *Peters* em uma versão que suprimia quatro canções das vinte originais e a dedicatória, que seria para Mendelssohn, foi alterada para o soprano Wilhelmine Schröder-Devrient e o título trocado para *Dichterliebe*.

Heinrich Heine publicou o *Lyrisches Intermezzo* em 1823, em volume intitulado *Tragödien nebst einem lyrischen Intermezzo*, duas peças teatrais com os poemas inseridos entre elas. O *Lyrisches Intermezzo* é uma coleção de sessenta e seis poemas que conquistaram grande popularidade tanto na Alemanha quando em outros países.

> O Buch der *Lied*er de Heine tornou-se um "livro de canções" em um sentido diferente daquele pretendido por seu autor… [Seus] poemas iniciais serviram aos mestres do *Lied* alemão como um reservatório aparentemente inesgotável de textos. Não é difícil entender o que atraiu esses compositores a Heine. Sua preferência pela métrica estrófica simples, sua linguagem simples e vívida, embora econômico em criar imagens cujo entendimento pode atingir a um público mesmo quando as palavras fossem cantadas, a sua concisão que impõe à música certa brevidade, sua propensão a sugerir atitudes e emoções que deixa margem para o acompanhamento de piano e por último, mas não menos importante, a característica melódica de sua linguagem, o *Singen und Klingen* de suas palavras que ele próprio se orgulhava — características que tanto atraíram Schubert, Schumann, Mendelssohn, Franz, Silcher, Brahms, Richard Strauss e uma série de outros compositores na Alemanha e no exterior."[19]

19 PRAWER, S. S. The Poet of the Buch der *Lied*er. In: HEINE. *The tragic satirist.* Cambridge: Cambridge University Press, 1961, p. 1.

UMA ANÁLISE

A intenção da análise neste capítulo é fazer uso de elementos da teoria que sustentam o sistema composicional de Robert Schumann para fundamentar uma apreciação crítica do *Dichterliebe opus 48*. Partindo de dados objetivos da teoria analítica apontamos para um entendimento das formas de integração e contextualização de tais elementos, propondo uma interpretação.

Carl Dahlhaus, em seu livro *Analysis and value judgment*, estabelece quatro tipos de análise que servirão de guia para o trabalho deste capítulo.

1. Análise formal - explica a estrutura da obra em termos funcionais e de relacionamento entre as partes e seus elementos;

2. Interpretação energética - que abrange as fases de propagação dos movimentos de tensão;

3. Parâmetros de *Gestalt* - trata a obra como um todo;

4. Parâmetros de análise hermenêutica - interpretação da música nos aspectos dos estados emocionais ou de significados externos.

Foram elencados aspectos da composição que servem de parâmetros a corroborarem na análise, tais como tempo, caráter, campo de tessitura, alturas, durações, intensidades, timbres, relações entre as alturas (monodias/polifonias), textura, articulações e modos de ataques etc., sempre associando a interpretação dos procedimentos composicionais às referências literárias fornecidas pelo poema e pela remontagem, através da memória, de novas significações recontextualizadas.

A investigação dos procedimentos de interação texto-música no *Dichterliebe* permeará sempre de forma indissociável todas as abordagens analíticas e a observação dos elementos de coerência que identificam a unidade do ciclo e unidade na fragmentação schumanniana, agrupando as canções por afinidade de momentos emocionais descritos nos poemas.

A prosódia e o aspecto declamatório da escrita schumanniana serão observados tendo como base o estudo rítmico e comportamentos fraseológicos que corroborem com a eficiência expressiva na declamação.

A análise dos poslúdios é tratada como elemento chave na proposta schumanniana de recriação poética, reformulando o sentido das palavras pela ação da memória musical. Sua utilização visa à manipulação psicológica dos estados emocionais e propõe um novo desfecho ao ciclo, pelo vínculo emocional e memorial que carrega.

Faz-se necessário lembrar aqui que toda análise é uma proposta de elucidar em algum aspecto uma obra, não tendo como pretensão traduzir uma linguagem em outra ou esgotar o material estudado, nunca esquecendo o valor inexorável da obra de arte.

Sobre Análise, Edward Steuermann escreveu:

> Uma análise primária já está contida na música que sentimos instintivamente, música que nós 'compreendemos'. A 'compreensão' não é necessariamente ampliada através de análises. Entretanto, assumindo que não exista uma total incompreensão de uma obra, podemos analisá-la a fim de 'compreendê-la' melhor, para sair de uma condição mental caótica para uma sucessão positiva e orgânica de acontecimentos para concordar com eles[20].

20 ZANI NETTO, A. *Projeto vida e arte na coleção Clara e Edward Steuerman*. São Paulo: ECA-USP, Departamento de Música, 2011. Disponível em: <www.projetosteuermann.usp.br>.

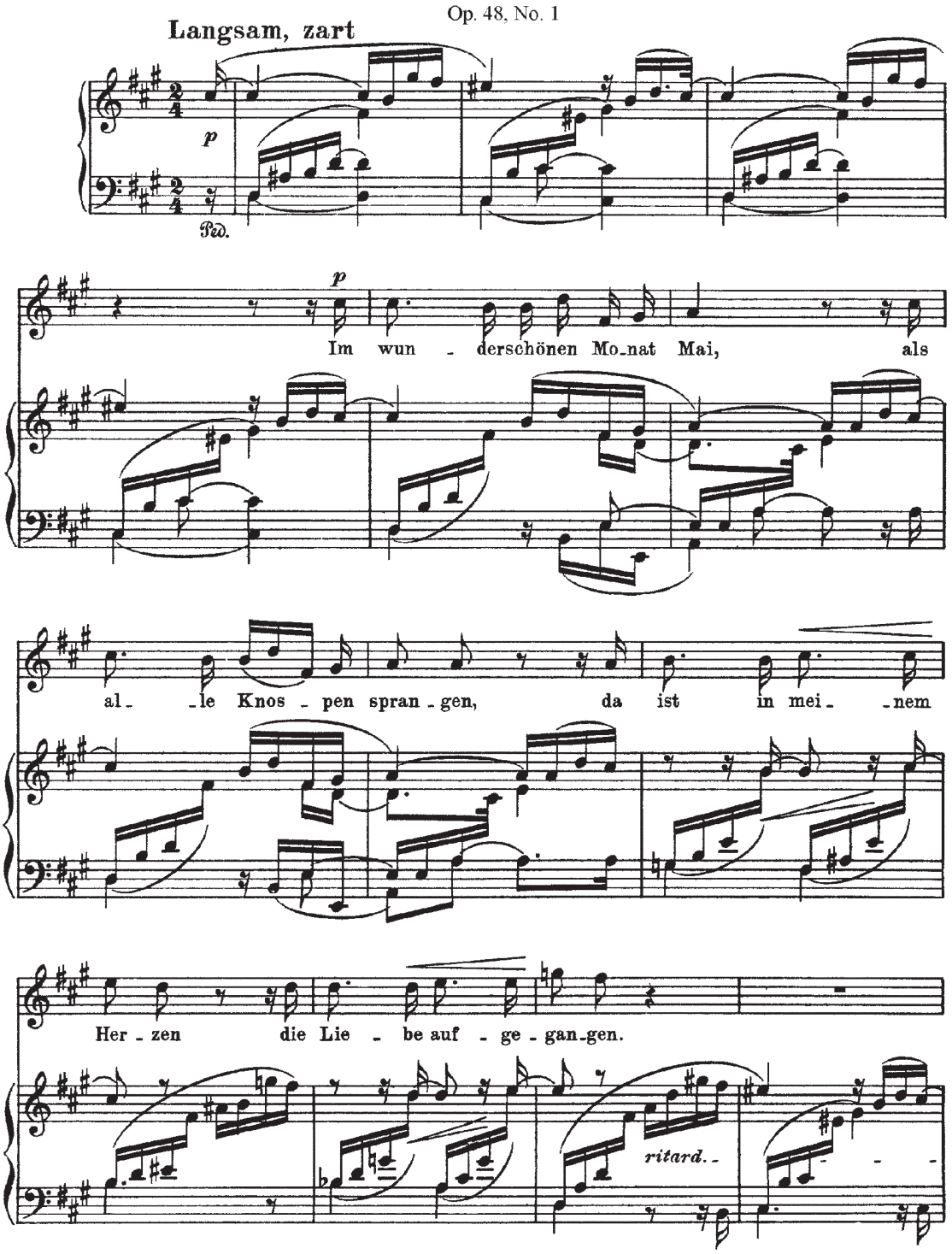
Schumann

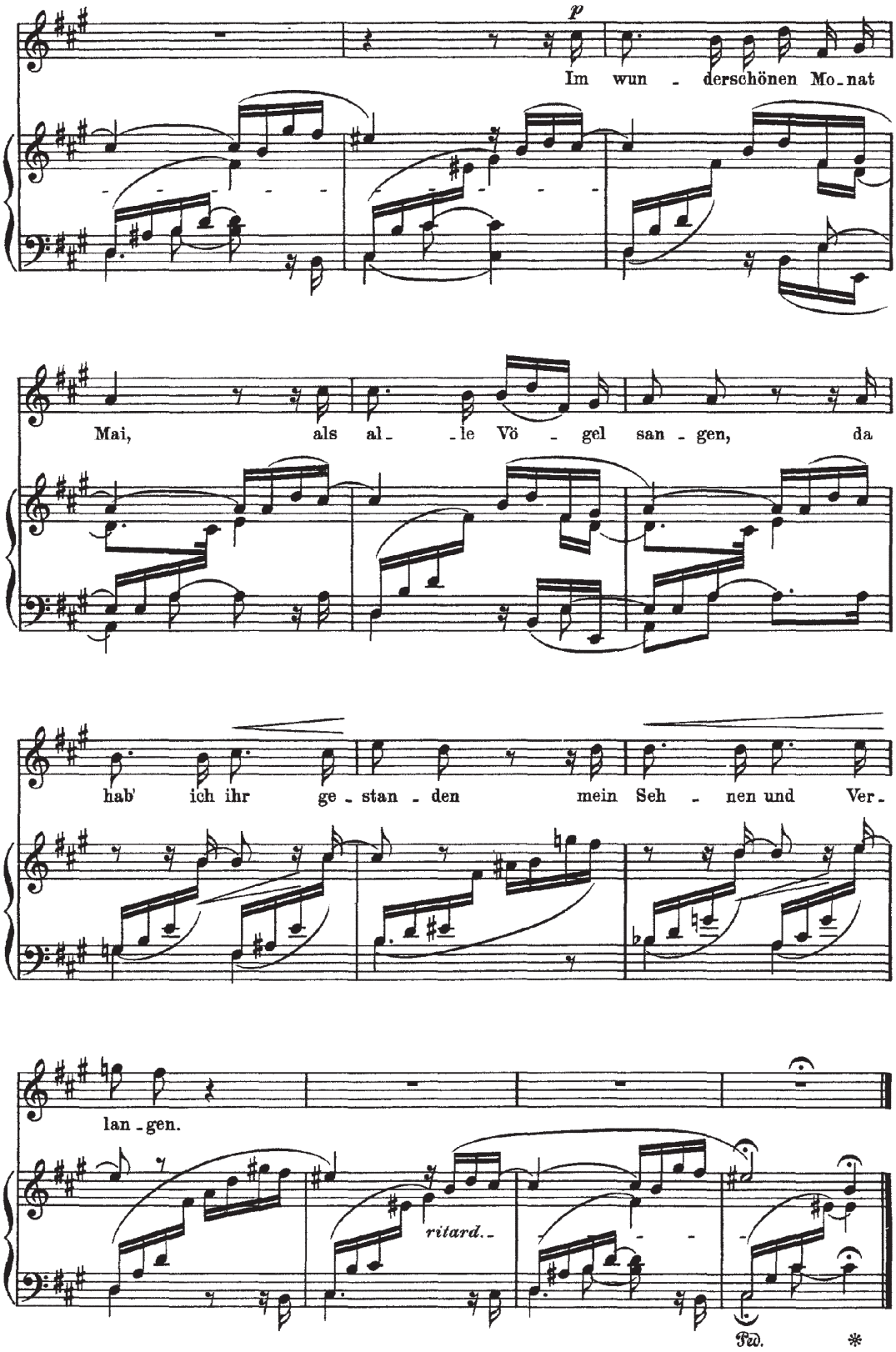
Dichterliebe, Op. 48

Im wunderschönen Monat Mai

(Heine)

Op. 48, No. 1




p
Im wun - derschönen Mo-nat
Mai, als al- -le Vö - gel san - gen, da
hab' ich ihr ge - stan - den mein Seh - nen und Ver-
lan-gen.
ritard.
Ped.

Canção 1

Im wunderschönen Monat Mai

Langsam, zart (Lento, delicado)
Sem tonalidade definida (fá# menor / Lá Maior)
2/4

Im wunderschönen Monat Mai,
Als alle Knospen sprangen,
Da ist in meinem Herzen
Die Liebe aufgegangen.

Im wunderschönen Monat Mai,
Als alle Vögel sangen,
Da hab' ich ihr gestanden
Mein Sehnen und Verlangen.

No maravilhoso mês de Maio,
Quando todos os botões se abriam,
Foi então que no meu coração
O amor desabrochou.

No maravilhoso mês de Maio,
Quando todos os pássaros cantavam,
Foi então que eu confessei a ela
Minha ansiedade e desejo.

Schumann inicia a canção pelo piano, um dó# é antecipado da pulsação do compasso que se configura com o movimento em arpejo de si menor pela mão esquerda. Esta nota se sustenta perdendo intensidade e entrega-se à atração do si no grupo de semicolcheias que completa o motivo. Um salto de sexta leva a um ápice que declina até o mi#, não encontrando, porém, repouso harmônico, mas tomando parte no acorde de Dó# com sétima que, por sua vez, não cadencia em fá#, mas volta ao si menor inicial em oscilação harmônica sem, contudo, configurar a tonalidade da canção.

O fragmento motívico da anacruse em semicolcheias é alterado no compasso 2, antes realizado com sexta Maior e agora com terça menor, pontuando a nota mais aguda e criando uma expectativa de declínio para o si que, no entanto, não se completa analogamente ao motivo inicial, pois neste desenho o dó# é mantido no compasso 3, repetindo assim o motivo da canção até a entrada da voz no final do compasso 4. Estes quatro compassos de introdução encerram o sentido de ciclicidade da canção, criando um movimento que poderia ser repetido *ad libitum* em um jogo de tensões flutuantes.

A dissonância entre o dó# inicial e o baixo sustentado da linha da mão esquerda se resolve

no segundo compasso com a consonância entre as linhas mais aguda e mais grave. Mesmo com a sétima, o acorde de Dó# serve de relaxamento ao si menor com nona do primeiro compasso, ainda que efêmero, instável e movediço.

As antecipações e os deslocamentos das notas que configuram as importâncias discursivas na melodia desestabilizam o senso de gravidade imposto pelos tempos fortes do compasso. O movimento em arpejo, que aqui não tem a simples tarefa de substituir acordes, encaminha as aproximações físicas das notas dentro dos micromovimentos atrativos, como entre o lá# e si da segunda e terceira semicolcheias do arpejo da mão esquerda. São pequenos movimentos melódicos que borram a harmonia, participando do jogo de instabilidades que definem as indefinições sugeridas pelo texto, como "ansiedade e desejo".

O canto pousa sua melodia na anacruse do compasso 5 invertendo o motivo apresentado pelo piano, o salto de sexta agora é descendente e pela primeira vez a cadência perfeita (V-I) é apresentada configurando o Lá Maior do compasso 6. A descrição textual do "maravilhoso mês de Maio" não poderia ser narrada de forma duvidosa. A beleza deste maravilhoso mês primaveril é uma verdade que não participa da ansiedade e desejo do poeta — Heine-Schumann — todo aspecto descritivo é estável, luminoso e em Lá Maior. Os compassos 9 a 12 descrevem a sensação do poeta sobre um amor que nasce, musicalmente tratado na ascensão e culminância da frase em suspensão. O piano retoma a introdução com seu caráter instável e a conjuntura "descrição/estabilidade" e "sensação do poeta/instabilidade" se repete na próxima estrofe.

Apesar de a canção terminar com o acorde de Dó# com sétima, o que Schumann construiu para chegar aqui não pode ser ignorado. Este acorde ainda é a resolução instável de si menor do início da canção e deixa em aberto a impressão de continuidade de uma sensação sem resposta que ecoa de forma sutil e tão fortemente verdadeira na subjetividade do amor.

Uma grande inovação schumanniana no *Lied* se evidencia na costura melódica entre as partes instrumental e vocal, os motivos se derivando e completando os sentidos — uma relação de interdependência típica e inovadora. Os ápices dos compassos 12 e 23 são desmontados pela linha do piano que os toma como passageiros, impingindo uma culminância ainda maior porém não efetiva, chegando, nestes compassos, ao sol# na continuidade da linha do canto. A relação entre voz e piano é de distanciamento e proximidade, configurando uma dependência mútua dentro das costuras motívicas que transformam o sentido textual em apreensões musicais de um universo poético subjetivo.

A não definição da tonalidade da canção legitima o caráter emocional proposto por Schumann. Nem fá# menor, nem a transitória passagem cadencial em Lá Maior fornece a estabilidade harmônica. Suas relações gravitam sobre a dúvida, sobre acordes instáveis e que se movem continuamente em alguma direção, sem nunca chegar a uma conclusão satisfatória. São procedimentos harmônicos que, em Schumann, seguem no limiar do sistema tonal. A indefinição da tonalidade não é aqui procedimento de desmantelamento do tonalismo, antes sim, artifício expressivo e poético.

II.
Aus meinen Tränen sprießen

Nicht schnell

Aus mei - nen Trä - nen sprie - ßen viel blü - hen - de Blu - men her - vor, und mei - ne Seuf - zer wer - den ein Nach - ti - gal - len - chor. Und wenn du mich lieb hast, Kind - chen, schenk' ich dir die Blu - men all, und vor dei - nem Fen - ster soll klin - gen das Lied der Nach - ti - gall.

p *pp* *ritard.* Ped.

Canção 2

Aus meinen Thränen spriessen

Nicht schnell (Não rápido)
Lá Maior
2/4

Aus meinen Thränen spriessen
Viel blühende Blumen hervor,
Und meine Seufzer werden
Ein Nachtigallenchor,

Und wenn du mich lieb hast Kindchen,
Schenk' ich dir die Blumen all',
Und vor deinem Fenster soll klingen
Das Lied der Nachtigall.

Das minhas lágrimas brotam
Muitos botões que florescem,
E os meus suspiros se converterão
Em um coro de rouxinóis.

E se tu me amares, pequena,
Eu hei de oferecer-te todas as flores,
E diante da tua janela soará
A canção do rouxinol.

Em uma confissão feliz, professada ainda para si, o poeta se inunda de sutilezas para compor um universo sensível com pouca variação melódica e potencializada em expressão.

A linha do canto é econômica do ponto de vista melódico, prestando-se à declamação do texto, inflectido ritmicamente de forma a deixar clara a intelecção textual na voz cantada. A sequência de dós sustenidos é interrompida com a chegada de um ápice expressivo na nota ré, tônica da palavra *spriessen*. Nesta frase, as lágrimas que brotam do poeta estão refletidas na linha descendente do piano até a configuração da cadência plagal (IV-I) no compasso 2, como um lamento. O compasso 3 descreve um símbolo de esperança e amor (*viel blühende Blumen hervor*) em que o desenho do canto se aparta da salmodia e a expressão de dor do primeiro verso se transforma em deleite fugaz pela estabilidade da cadência perfeita (V-I) que define o Lá Maior da canção. Esta situação é repetida nos

compassos 5 e 6, os suspiros na representação da linha descendente do piano e o coro de rouxinóis com o estabelecimento luminoso da tonalidade. A ideia de sofrimento se contrapõe à ideia descritiva de elementos positivos no simbolismo romântico.

Este é um procedimento comum e original na poesia de Heine, as rupturas e contraposições por elementos antagônicos: lágrimas/botões em flor, suspiros/coro de rouxinóis. O entendimento deste procedimento poético tem seu paralelo nos procedimentos composicionais como o uso de diferentes tipos de cadências e pelo movimento descendente do baixo quando da descrição dos aspectos doloridos.

Os versos seguintes se movimentam em expressão incontida, um jorro de promessas endereçadas à amada, arrebatado. Os traços de devaneio e comprometimento com o amor vivido pelo poeta logo mudam de cor quando ditos diretamente à amada e, quase como à espera de um sinal, oferece a ela todas as flores em regozijo entusiasta. E assim, diante da janela da amada soará a "canção do rouxinol".

No compasso 9 os movimentos são descendentes na linha do piano e partem do acorde de Dominante em momento de aflição e ansiedade. Este movimento harmônico se remete à instabilidade da primeira canção, mas volta à ambientação emocional onde juras de amor, sonhos e promessas são suportados pela estabilidade harmônica.

O aspecto declamatório nesta canção se relaciona com a tradição dos recitativos nas óperas e oratórios. Um recitativo escrito utilizando-se de fermatas e pausas — mudanças de enfoque nos estados de espírito do poeta. Cada frase é antecedida de uma precondição emocional, as partes do canto e do piano se entrelaçam no discurso músico-poético, o canto é tratado como instrumento de declamação e o piano seu suporte psicoemocional.

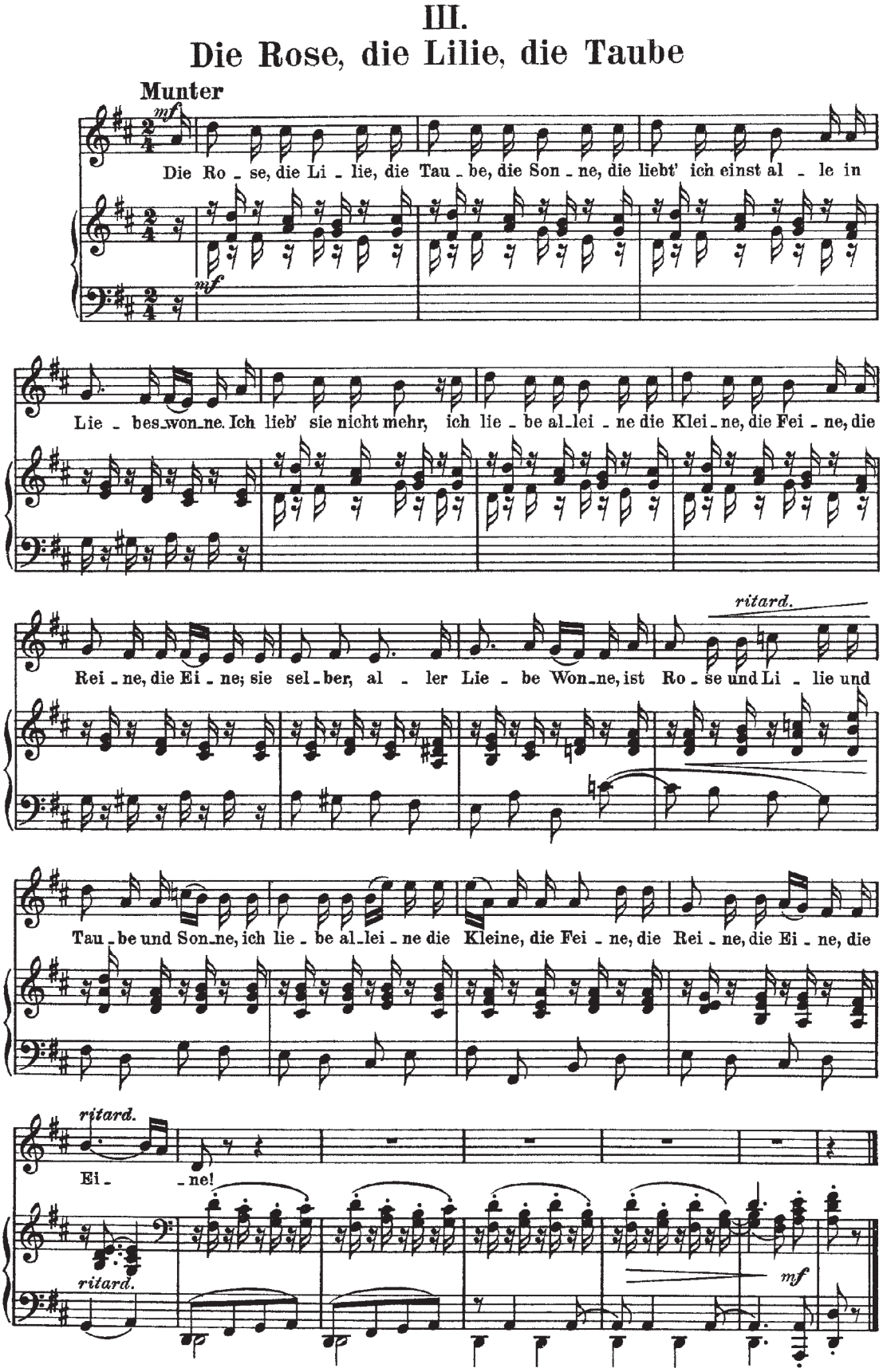
O último acorde da primeira canção é um acorde de Dó# com sétima, Dominante, portanto, de fá# menor, sugerido e não fixado como tonalidade da primeira canção. A mesma indefinição se mantém no início da segunda canção, só se decidindo por Lá Maior no segundo compasso.

Além da sugestão da cadência V-I da primeira para a segunda canção, existe ainda uma forte correspondência de elementos poéticos que 'florescem' em uma abertura expressiva no simbolismo que se encerra nas duas canções. A primeira pode ser entendida como uma confissão, enquanto nesta segunda, confissão é transformada em esperança, "E se tu me amares, pequena,…"

A canção e a dúvida do poeta chegam ao fim, à espera do amor de sua amada. A linha do canto é mantida em suspensão no segundo grau da escala criando uma expectativa emocional que a resolução na linha do piano não supre.

A extrema economia de elementos musicais maximiza os efeitos expressivos da narrativa literária. A canção se transforma em uma maneira de declamar a poesia, imprimindo ritmo, entonação, coloridos diferenciados, agógica, dinâmica e pausas em função da expressividade idealizada por Schumann para o texto.

É oferecida uma visão apaixonada do momento vivido pelo poeta, envolvendo de forma real o sofrimento já implícito ao amor romântico. Palavras como lágrimas e suspiros se tornam grandes em importância na balança das belezas prometidas por tão grande amor.


III.
Die Rose, die Lilie, die Taube
Munter
mf
Die Ro - se, die Li - lie, die Tau - be, die Son - ne, die liebt' ich einst al - le in
Lie - bes-won-ne. Ich lieb' sie nicht mehr, ich lie - be al-lei - ne die Klei - ne, die Fei - ne, die
ritard.
Rei - ne, die Ei - ne; sie sel - ber, al - ler Lie - be Won-ne, ist Ro - se und Li - lie und
Tau - be und Son-ne, ich lie - be al-lei - ne die Kleine, die Fei - ne, die Rei - ne, die Ei - ne, die
ritard.
Ei - - ne!
ritard.
mf

Canção 3

Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne

Munter (Alegre)
Ré Maior
2/4

Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne,
Die liebt' ich einst alle in Liebeswonne,
Ich lieb' sie nicht mehr, ich liebe alleine
Die Kleine, die Feine, die Reine, die Eine;

Sie selber, aller Liebe Wonne,
Ist Rose und Lilie und Taube und Sonne,
Ich lieb' alleine die Kleine, die Feine,
Die Reine, die Eine, die Eine!

A rosa, o lírio, a pomba, o sol,
Eu os amei a todos outror a no êxtase do amor.
Eu não os amo mais, eu amo só
A pequena, a bela (fina), a pura, a única;

Ela própria, todo encanto do amor.
É rosa, lírio, pomba e sol,
Eu amo só a pequena, a bela (fina),
A pura, a única, a única!

A canção cria uma sensação de plenitude, êxtase na celebração e na possibilidade do amor, sem viver a instabilidade, dúvida ou esperança. É a constatação do amor, é a vivência explosiva e ditosa de amar. É a canção mais feliz de todo o ciclo e, também, a mais curta.

A declamação da poesia sugere um ritmo que permite a identificação das palavras que montam o imaginário romântico das belezas do amor. A poesia tem um ritmo frenético fazendo uso de palavras paroxítonas e curtas, explorando as sonoridades oferecidas pelos agrupamentos versados. As rimas *Kleine*, *Feine*, *Reine*, *Eine* remetem ainda ao próprio autor, Heine. A escolha do ritmo básico da melodia está contida na própria musicalidade da fala, uma nota em anacruse, uma mais longa e tônica e uma curta átona: *Die Rose*. O mesmo se repete para *die Lilie*, *die Taube*, *die Sonne*, *die Kleine*, *die Feine*, *die Reine*, *die Eine*.

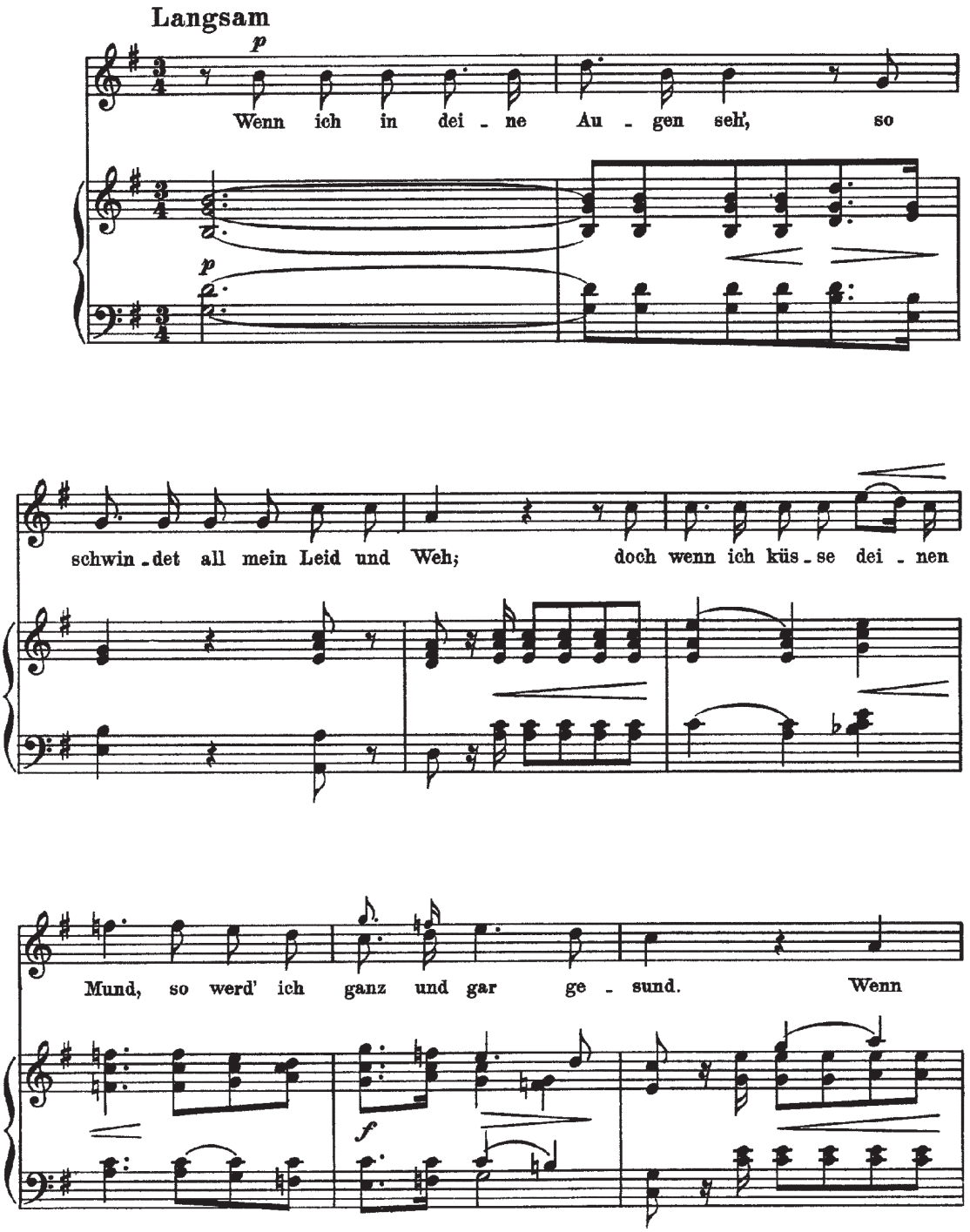
A mudança sutil da rítmica constante é feita no compasso 9 quando o texto confere à amada o estigma de ser "todo encanto do amor" e então novamente a célula rítmica inicial, ainda que um

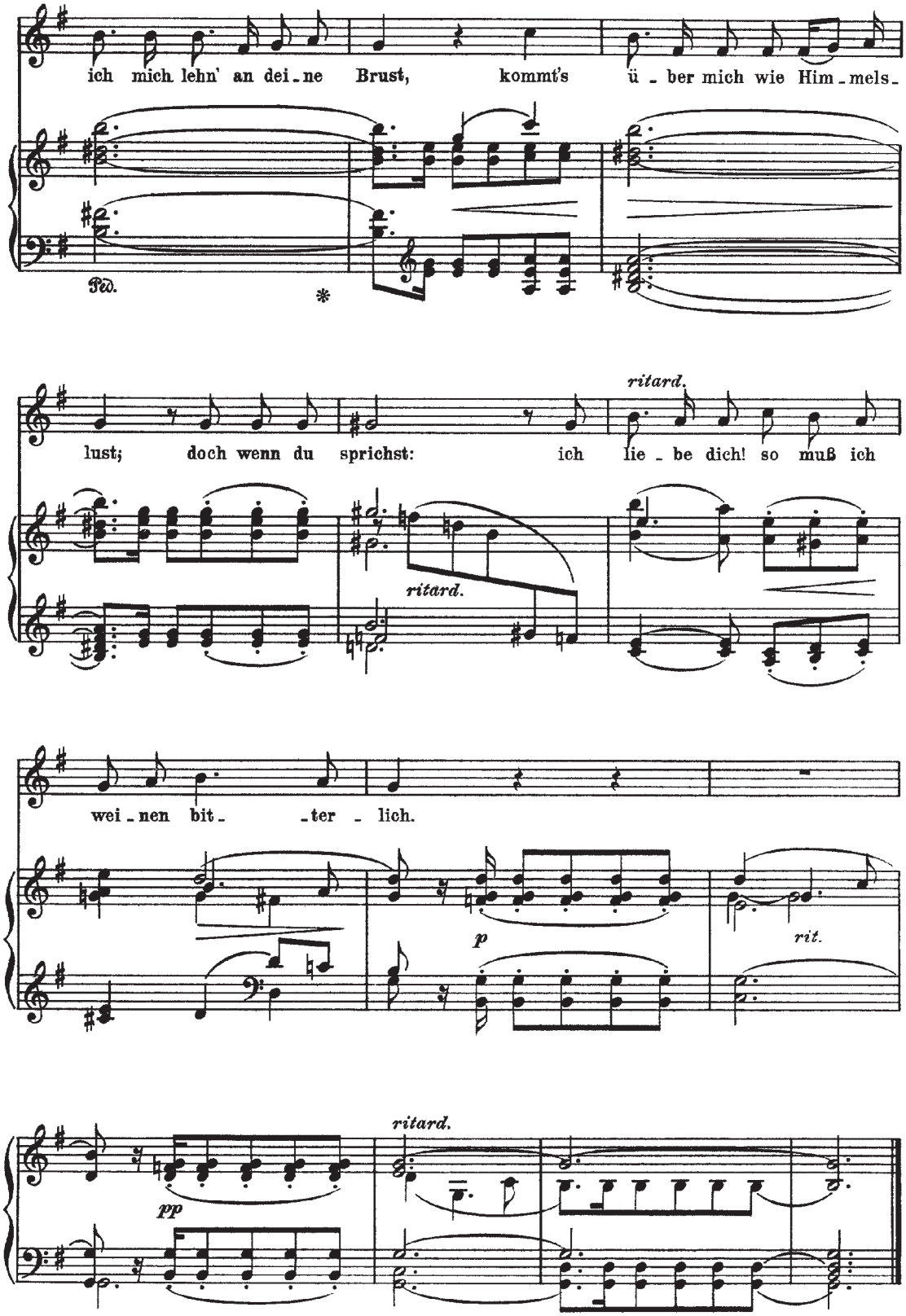
pouco modificada, segue a descrição, mais uma vez, de tal encanto, repetindo *die Eine*, a única.

A métrica fraseológica é de quatro em quatro compassos, a primeira frase repetida duas vezes. A frase compreendida entre os compassos 9-12 difere em caráter, ritmo e direção; a frase nos compassos 13-16 repete a rítmica da frase inicial com pequena diferença melódica mas não de inflexão do texto. A *Coda* de seis compassos é tocada ao piano com o material da primeira frase da linha do canto com a dissolução e desfecho da canção com a cadência perfeita (V-I) de caráter masculino.

A figuração de acordes quebrados se mantém por toda a peça, porém, uma mudança acontece com a condução da linha do baixo no compasso 9, sustentando as notas sem o entrecorte das pausas do início. Esta linha provoca uma mudança junto à parte vocal em contracanto, mais *legato*, presente e sonora.

IV.
Wenn ich in deine Augen seh'




ich mich lehn' an dei - ne Brust, kommt's ü - ber mich wie Him - mels -
Ped.
*
lust; doch wenn du sprichst: ich lie - be dich! so muß ich
ritard.
ritard.
wei - nen bit - - ter - lich.
p
rit.
pp
ritard.

Canção 4

Wenn ich in deine Augen seh'

Langsam (Lento)
Sol Maior
3/4

Wenn ich in deine Augen seh',
So schwindet all' mein Leid und Weh;
Doch wenn ich küsse deinen Mund,
So werd' ich ganz und gar gesund.

Wenn ich mich lehn' an deine Brust,
Kommt's über mich wie Himmelslust;
Doch wenn du sprichst: Ich liebe dich,
So muss ich weinen bitterlich.

Quando eu olho nos teus olhos,
Desaparece todo o meu sofrimento e a minha dor;
Mas quando eu beijo a tua boca,
Eu então fico completamente curado.

Quando eu me apoio no teu peito,
Eu sou tomado como que por um prazer celeste;
Mas quando tu dizes: eu te amo,
Então eu só posso chorar amargamente.

Um acorde de Sol Maior em *piano* é sustentado e o canto pousa monódico o texto conduzindo para *Augen seh'*, do segundo compasso. O piano responde em eco a mesma inflexão da linha do canto. A conclusão do segundo verso no compasso 4 é interrompida agora pela linha do piano em situação inversa, o canto ecoa a parte do piano, ascendendo em expressão na construção do ápice apaixonado dos versos *doch wenn ich küsse deinen Mund, so werd' ich ganz und gar gesund* dos compassos 6 e 7.

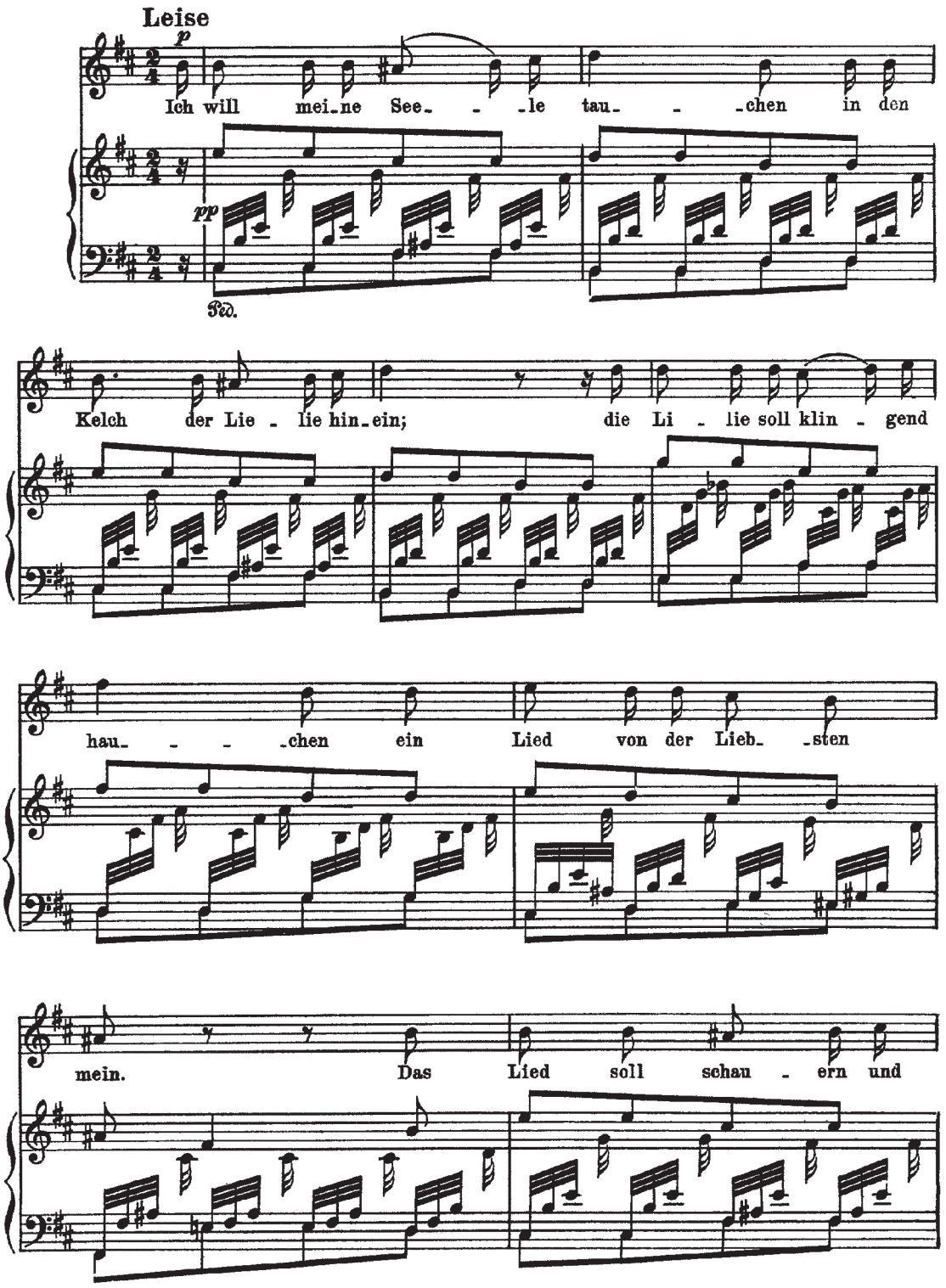
Os compassos 8-11 poderiam repetir o esquema emocional dos versos 1 e 2, mas não o fazem. O piano desenha pequenos comentários na voz aguda que mais inspiram o incerto e o inconcluso enquanto a linha do canto se dirige para baixo, contrita, talvez já intuindo uma possível não correspondência amorosa.

A expectativa criada pela música nos compassos 12 e 13 conduz ao maior ápice emocional da canção, sem notas agudas, sem representações musicais de explosão. Um ápice de impacto profundo obtido pela simples declamação do *Ich liebe dich* seguida da inversão poética típica de Heine, o *Stimmungsbruch*, a reviravolta das emoções e sentidos ao final do poema, "então eu choro amargamente".

A solidão do poeta no sofrimento amargo é transparecida pela parte do piano que vai se afastando em dinâmica, repetindo o ritmo quase fúnebre em movimento de suspensão causado pelo acorde de 9ª nos compassos 17 e 19. A sensação de amargor, solidão e esperança servem como desfecho para a canção.

Chorar amargamente é uma imagem que foi tratada de forma muito especial nas Paixões de J. S. Bach. Quando o discípulo Pedro toma consciência de que negou Cristo três vezes antes de o galo cantar, ele chora amargamente. Em Bach e no *Dichterliebe*, o momento do choro amargurado é fundamental e esta expressão tem seu lugar como uma das grandes atmosferas emocionais destas obras.

V.
Ich will meine Seele tauchen



be- - - -ben, wie der Kuß von ih- - -rem

Mund, den sie mir einst ge-

ge- - -ben in wun-der-bar sü- -ßer Stund!

ritar- - - -dan- - - -do

Canção 5

Ich will meine Seele tauchen

Leise (Piano)
si menor
2/4

Ich will meine Seele tauchen
In den Kelch der Lilie hinein,
Die Lilie soll klingend hauchen
Ein Lied von der Liebsten mein.

Das Lied soll schauern und beben
Wie der Kuss von ihrem Mund',
Den sie mir einst gegeben
In wunderbar süsser Stund'!

Eu quero mergulhar a minha alma
No cálice do lírio,
O lírio deve soar, exalando
Uma canção da minha mais querida.

A canção deve estremecer e vibrar
Como o beijo da sua boca,
O beijo que ela me deu outrora
Numa maravilhosa e abençoada hora!

A inspiração poética dá indício da escolha dos elementos musicais que garantem a maior eficiência expressiva da canção. Mergulhar, alma, soar, exalar, estremecer, vibrar… palavras que tomam dimensões mais surpreendentes quando amplificadas pela música em fluxo contínuo de um movimento em suspensão, que não 'toca o chão', que flutua como o aroma de um lírio, como uma alma que mergulha em seu cálice, a celebração inebriante de uma hora maravilhosa no frenesi de um estado de consciência que não toca nada a não ser o desejo do beijo da amada em um distanciamento temporal.

O poema usa o verbo no passado com a ideia de que a história está sendo narrada depois da recusa amorosa e a lembrança do beijo marcada pela perda da amada.

A parte do piano se desenvolve em três planos, linha do baixo, do agudo e os arpejos que preenchem a harmonia e compõem a textura. As únicas indicações de dinâmica estão notadas no começo da canção, *p* para o canto e *pp* para o piano e um *decrescendo* nos três últimos compassos.

A canção segue um esquema simples de duas frases de oito compassos, idênticas, não fosse o desfecho de ambas que se direcionam ora para a repetição da frase ora para concluir o canto, com o detalhe de extremo prazer no afrouxamento rítmico na palavra *wunderbar* do compasso 15.

Esquema fraseológico

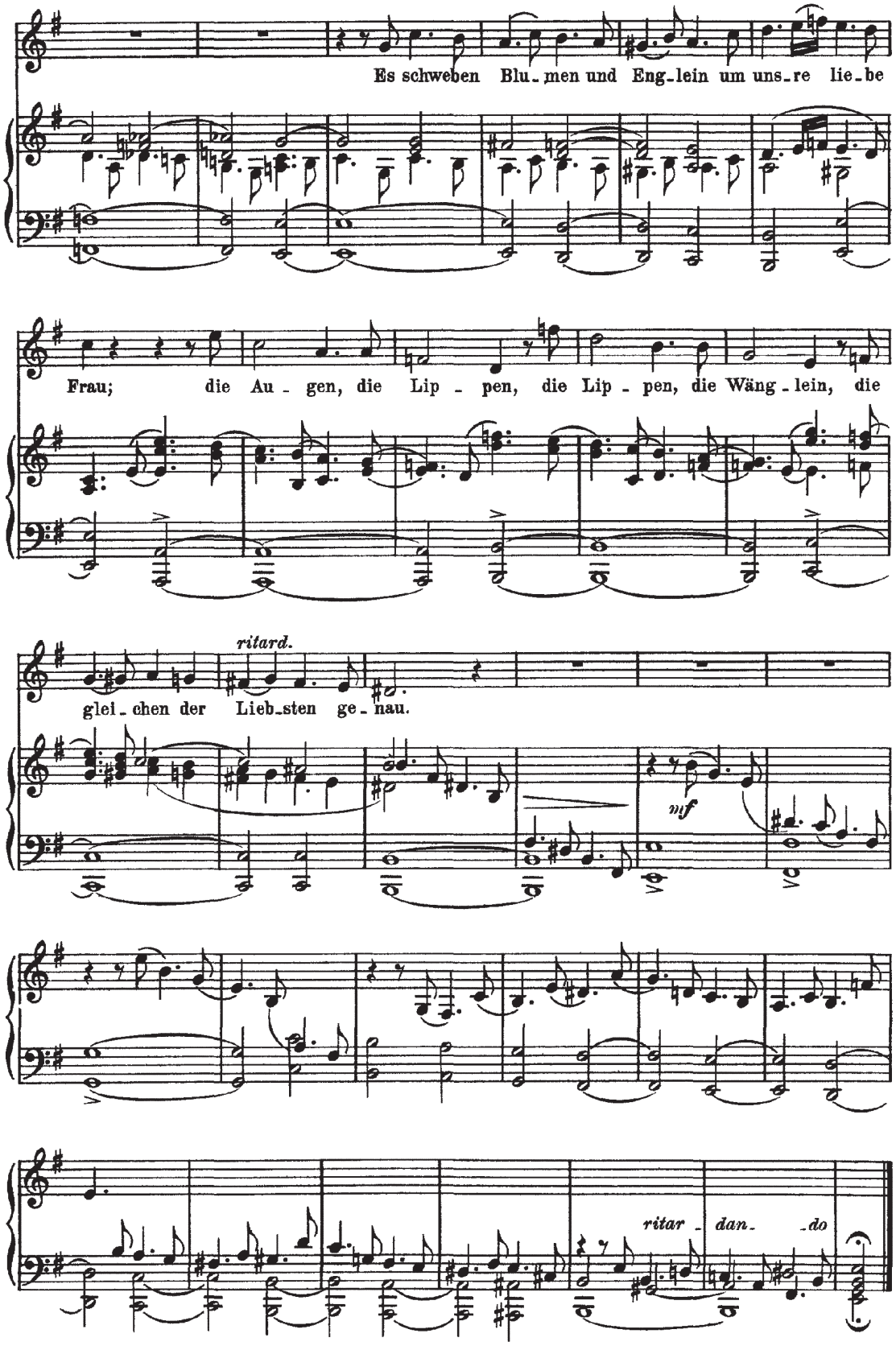
- Compassos 1-4: antecedente, tônica, si menor
- Compassos 5-8: consequente, Dominante, Fá# com sétima
- Compassos 9-12: antecedente, tônica, si menor
- Compassos 13-16: consequente, desfecho conclusivo IV-V-I
- Compassos 16-22: poslúdio, movimentação melódica.

O piano, em curto poslúdio, pontua três ápices seguidos de movimentação descendente. O primeiro, no compasso 16, na linha do baixo com o salto de terça, si - ré, o segundo no compasso 17, na linha aguda com o salto de quinta diminuta, fá# - dó, e o terceiro no compasso 18, na maior ampliação de todos em um salto de oitava, sol - sol. A textura vai se distanciando e o movimento reduzido até o fim da canção.

VI.
Im Rhein, im heiligen Strome

Ziemlich langsam

Im Rhein, im hei - li - gen Stro - - me, da spie - gelt sich in den Well'n, mit sei - - nem gro - ßen Do - - - me, das gro - ße hei - li - ge Cöln. Im Dom da steht ein Bild - nis, auf gol - de - nem Le - der ge - malt; in mei - - nes Le - - bens Wild - nis hat's freund - lich hin - ein ge - strahlt.


Es schweben Blu_men und Eng_lein um uns_re lie_be
Frau; die Au_gen, die Lip_pen, die Lip_pen, die Wäng_lein, die
ritard.
glei_chen der Lieb_sten ge_nau.
mf
ritar_dan_do

Canção 6

Im Rhein, im heiligen Strome

Ziemlich langsam (Bastante lento)
mi menor
2/2

Im Rhein, im heiligen Strome,
Da spiegelt sich in den Well'n,
Mit seinem grossen Dome
Das grosse, heilige Köln.

Im Dom, da steht ein Bildnis,
Auf goldenem Leder gemalt;
In meines Lebens Wildnis
Hat's freundlich hineingestrahlt.

Es schweben Blumen und Englein
Um unsre Liebe Frau;
Die Augen, die Lippen, die Wänglein,
Die gleichen der Liebsten genau.

No Reno, no sagrado rio,
Reflete-se nas ondas,
Com sua grande Catedral
A imensa, sagrada Colônia.

Na Catedral há um retrato,
Sobre couro dourado pintado;
Na minha confusa vida
Ele irradia de forma amigável.

Pairam flores e anjinhos
À volta de Nossa Senhora;
Os olhos, os lábios, as pequenas faces,
São semelhantes aos de minha amada.

Esta canção se diferencia radicalmente das cinco primeiras do ciclo, distanciada do intimismo e da subjetividade presentes nas canções anteriores. A intensidade da dinâmica, o ritmo marcado, as poucas suspensões harmônicas, o pragmatismo descritivo, as alusões passadistas da música sacra são formas de ruptura com as canções iniciais do ciclo.

A ironia que caracteriza a obra de Heine é aqui demonstrada. A oposição entre o apolíneo e o dionisíaco, o menosprezo do poeta pela opulência da Catedral de Colônia e os símbolos grandiloquentes da cultura alemã são expostos pelo uso de palavras comuns e rimas pobres, como *grosse* e a rima *Well'n / Köln*.

A canção possui três grandes momentos emocionais relacionados com cada uma das estrofes da poesia. O primeiro se refere à grandiosidade de Colônia e sua monumental Catedral, um dos maiores símbolos góticos da Alemanha, refletidas nas águas do Reno. Na segunda estrofe há delicadeza e luminosidade na descrição de um detalhe, uma imagem no interior da Catedral. Na terceira estrofe a associação da descrição de Nossa Senhora com a amada.

- 1ª estrofe: compassos 1-15
- 2ª estrofe: compassos 17-27
- 3ª estrofe: compassos 31-42

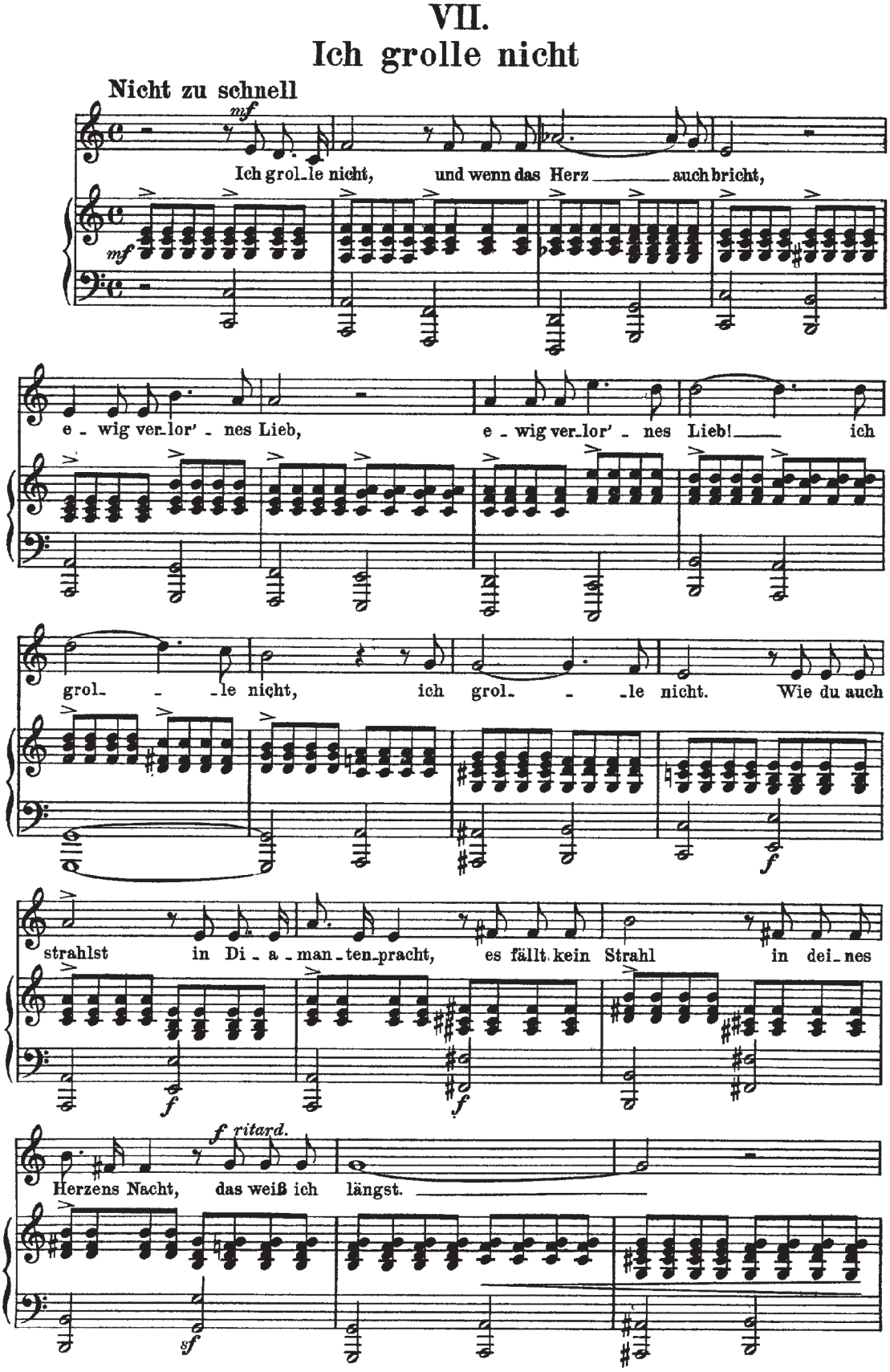
Em uma linguagem organística, os baixos soam como se tocados por uma pedaleira, os acordes são sustentados e a continuidade rítmica remete a padrões barrocos ou arcaizantes, criando a ambientação da Catedral.

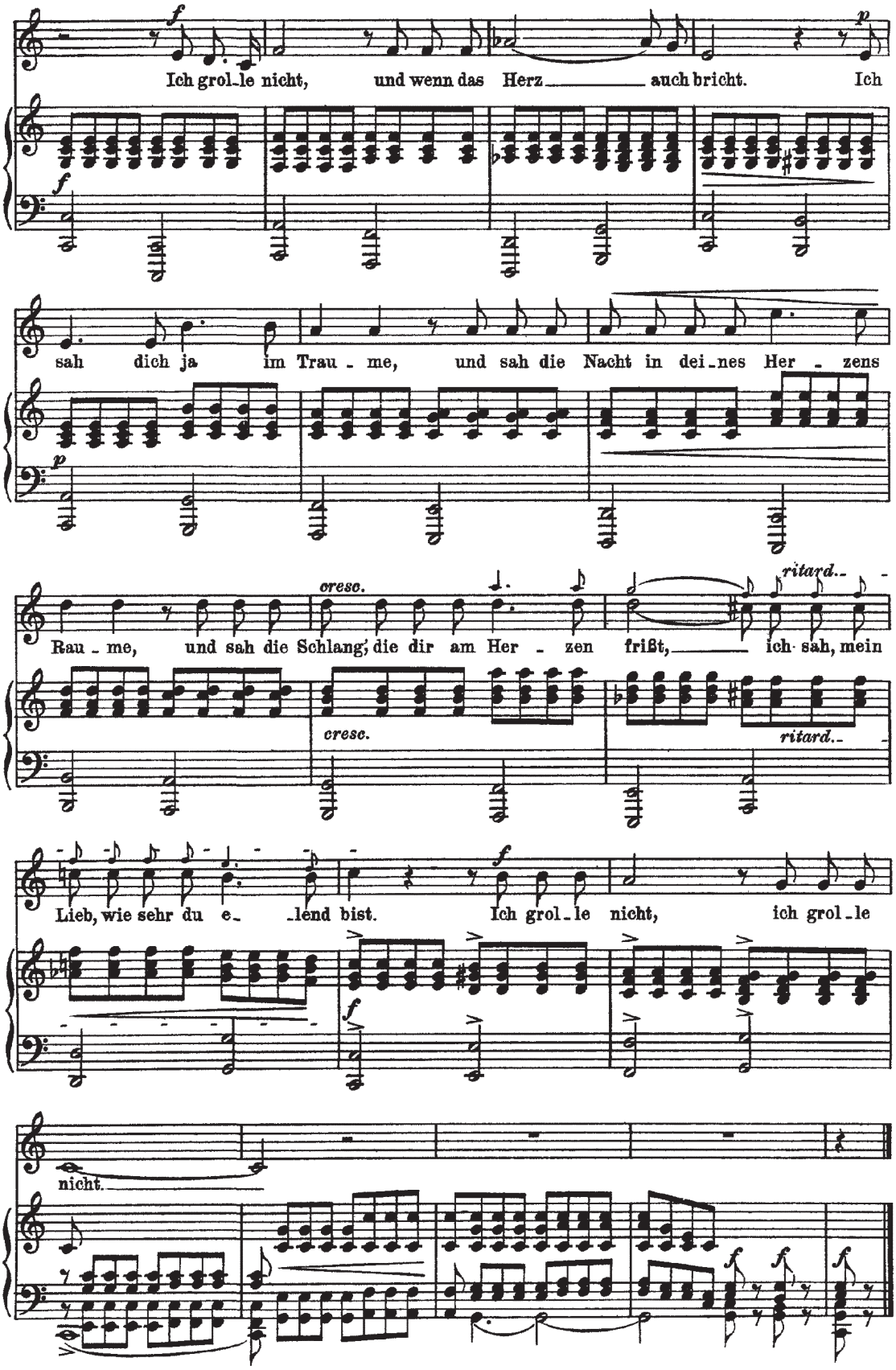
O piano faz um interlúdio de quatro compassos (27-30) introduzindo o desenho motívico que será continuado pela linha do canto no compasso 31.

A insistência rítmica da célula pontuada e a colcheia definem a obsessão schumanniana, Florestan, sua *persona* viril e extrovertida, se mostra inflexível, condenatória e em conflito. A ideia de salientar os elementos erotizantes femininos na imagem de Nossa Senhora (olhos, lábios e faces) traz à discussão o sentimento religioso *versus* o desejo carnal.

Schumann, nos compassos 36-39, entrecorta o discurso poético com respiração aflita e harmonias em progressão, uma clara demonstração de um desejo incontido que não se confrange frente à imagem religiosa, o amor é maior que o julgamento dogmático da associação do desejo com a culpa. Somente Florestan, com sua força e impulsividade, seria capaz de entender e se expressar desta forma.

Após a imagem comparativa entre Nossa Senhora e a amada, o tema inicial é retomado sem o canto, o piano como uma memória presente que remonta a grandiosidade da canção na descrição, se não do Reno ou Colônia e sua monumental Catedral, do próprio amor.


VII.
Ich grolle nicht
Nicht zu schnell
mf
Ich grol_le nicht, und wenn das Herz auch bricht,
e - wig ver_lor' - nes Lieb, e - wig ver_lor' - nes Lieb! ich
grol_ - _le nicht, ich grol_ - _le nicht. Wie du auch
f
strahlst in Di - a - man_ten_pracht, es fällt kein Strahl in dei_nes
f ritard.
Herzens Nacht, das weiß ich längst.
sf


Ich grol_le nicht, und wenn das Herz auch bricht. Ich
sah dich ja im Trau - me, und sah die Nacht in dei_nes Her - zens
Rau - me, und sah die Schlang, die dir am Her - zen frißt, ich sah, mein
cresc.
ritard.
Lieb, wie sehr du e_ _lend bist. Ich grol_le nicht, ich grol_le
nicht.

Canção 7

Ich grolle nicht

Nicht zu schnell (Não muito rápido)
Dó Maior
4/4

Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht,
Ewig verlor'nes Lieb! Ich grolle nicht.
Wie du auch strahlst in Diamantenpracht,
Es fällt kein Strahl in deines Herzens Nacht.

Das weiss ich längst. Ich sah dich ja im Traume,
Und sah die Nacht in deines Herzens Raume,
Und sah die Schlang', die dir am Herzen frisst,
Ich sah, mein Lieb, wie sehr du elend bist.

Eu não te guardo rancor ainda que o meu coração se despedace,
Ó minha amada para sempre perdida! Eu não te guardo rancor.
E por mais que brilhes no esplendor dos diamantes,
Nenhum raio pode mergulhar na noite do teu coração.

Isso já sei há muito tempo. Eu te vi em sonho,
E vi a noite no recinto do teu coração,
E vi a serpente, que no teu coração te devora,
E vi, meu amor, quão miserável tu és.

A canção conta do amor não correspondido e a explosão de rancor e angústia que não pode ser detida. As seis repetições da frase *Ich grolle nicht* não esclarece a negação do rancor, antes sim, o reafirma a cada vez.

As frases curtas partem da força dos baixos, do tremor interno e pontual, da fúria lancinante. A parte vocal é reforçada pelo piano em ininterrupta sequência de acordes que contém toda a melodia implícita, replicando-se nas subdivisões em colcheia, ampliando a sonoridade e as possibilidades dinâmicas.

Kofi Agawu, em seu artigo *Structural 'Highpoints' in Schumann's Dichterliebe*, salienta a construção do grande ápice do compasso 27 demonstrando a sucessão de pequenos ápices que coincidem com a palavra *Herz* nos compassos 3, 16, 21, 25 e finalmente em 27. O lá agudo do compasso 27 é um grito desesperado e dolorido do poeta, sendo também a nota mais aguda de todo o ciclo. A expansão dos intervalos e a ascensão de registro evidenciam a habilidade composicional na ampliação da expres-

são singular desta canção dentro do ciclo. O prolongamento da palavra *Herz* em cada um destes ápices ainda salienta os vários significados contextualizados e associações. A ocorrência dos ápices em *Herz* é separada por distâncias progressivamente menores, a saber, 13, 5, 4 e 2 compassos.

A ideia de desconforto emocional ainda é corroborada pelas sequências de acordes de sétima nos compassos 5-9 e 23-29.

Schumann alterou o poema de Heine de forma estrutural. As seis repetições da frase *Ich grolle nicht* confere o peso de um motivo poético-musical que perdura na memória. A frase *Das weiss ich längst* é deslocada de sua posição original da segunda estrofe e colocada junto à primeira estrofe, aproximando o sentido do texto da condução musical. Das se refere ao que já foi dito e não ao que segue no poema, o prolongamento da palavra *längst* e a pausa na voz com aflitiva condução do piano nos compassos 17 e 18 definem o rancor que domina o poeta. A repetição do primeiro verso nos compassos 19-22 é mais intensa, a dinâmica agora é f em contraste com o *p* do compasso 23 que segue sua marcha ao ápice do compasso 27.

Estas alterações no poema deixam claro que Schumann se sentia livre para utilizar o texto literário da forma que lhe aprouvesse e permitisse melhor expressar sua ideia da canção.

Segue abaixo o original de Heine e a versão modificada de Schumann para a canção.

Heine

Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht,
Ewig verlor'nes Lieb, ich grolle nicht.
Wie du auch strahlst in Diamantenpracht,
Es fällt kein Strahl in deines Herzensnacht.

Das weiss ich längst. Ich sah dich ja im Traum
Und sah die Nacht in deines Herzens Raum,
Und sah die Schlang', die dir am Herzen frisst,
Ich sah, mein Lieb, wie sehr du elend bist.

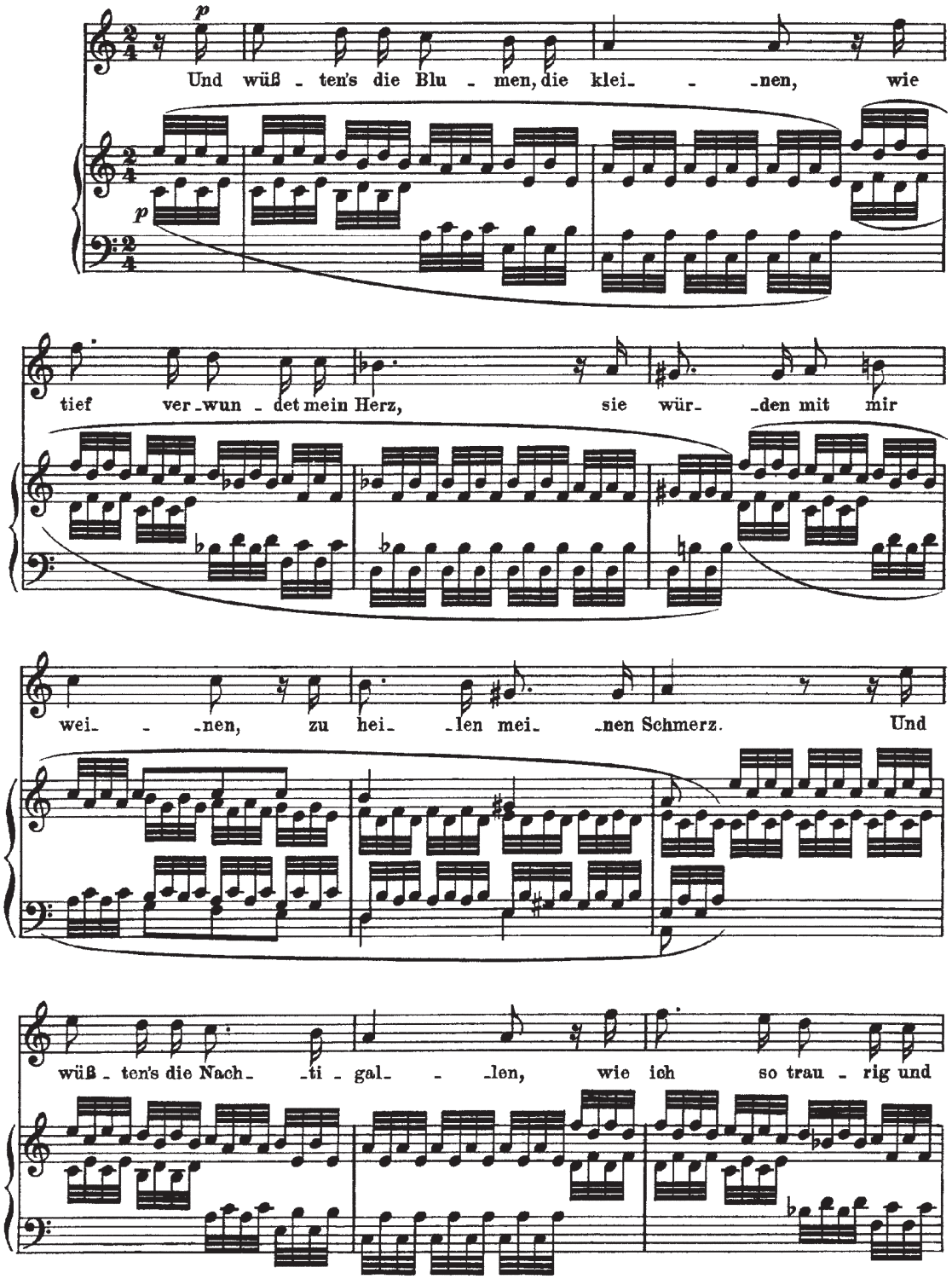
Schumann

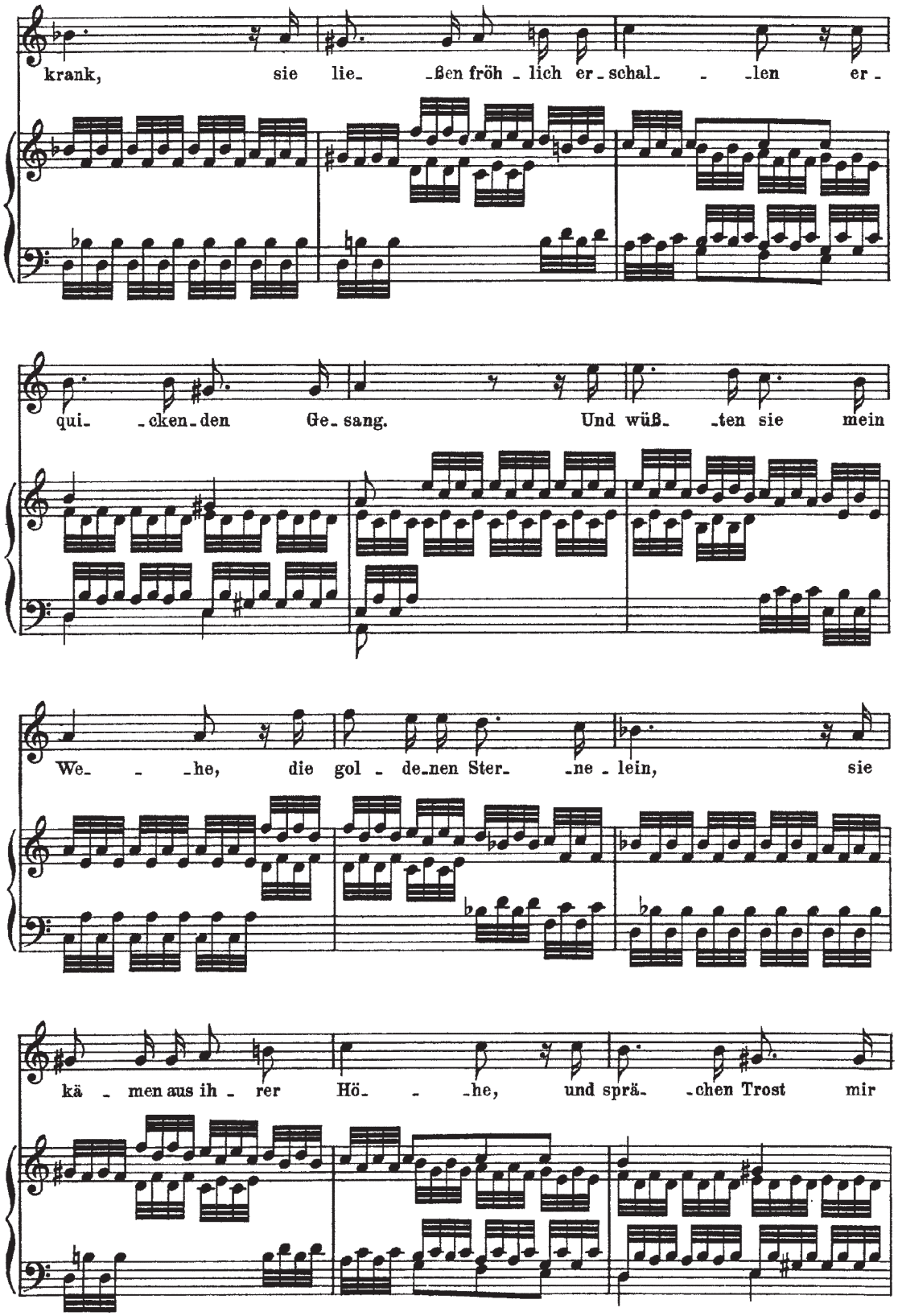
Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht,
Ewig verlor'nes Lieb,
Ewig verlor'nes Lieb, ich grolle nicht,
ich grolle nicht.

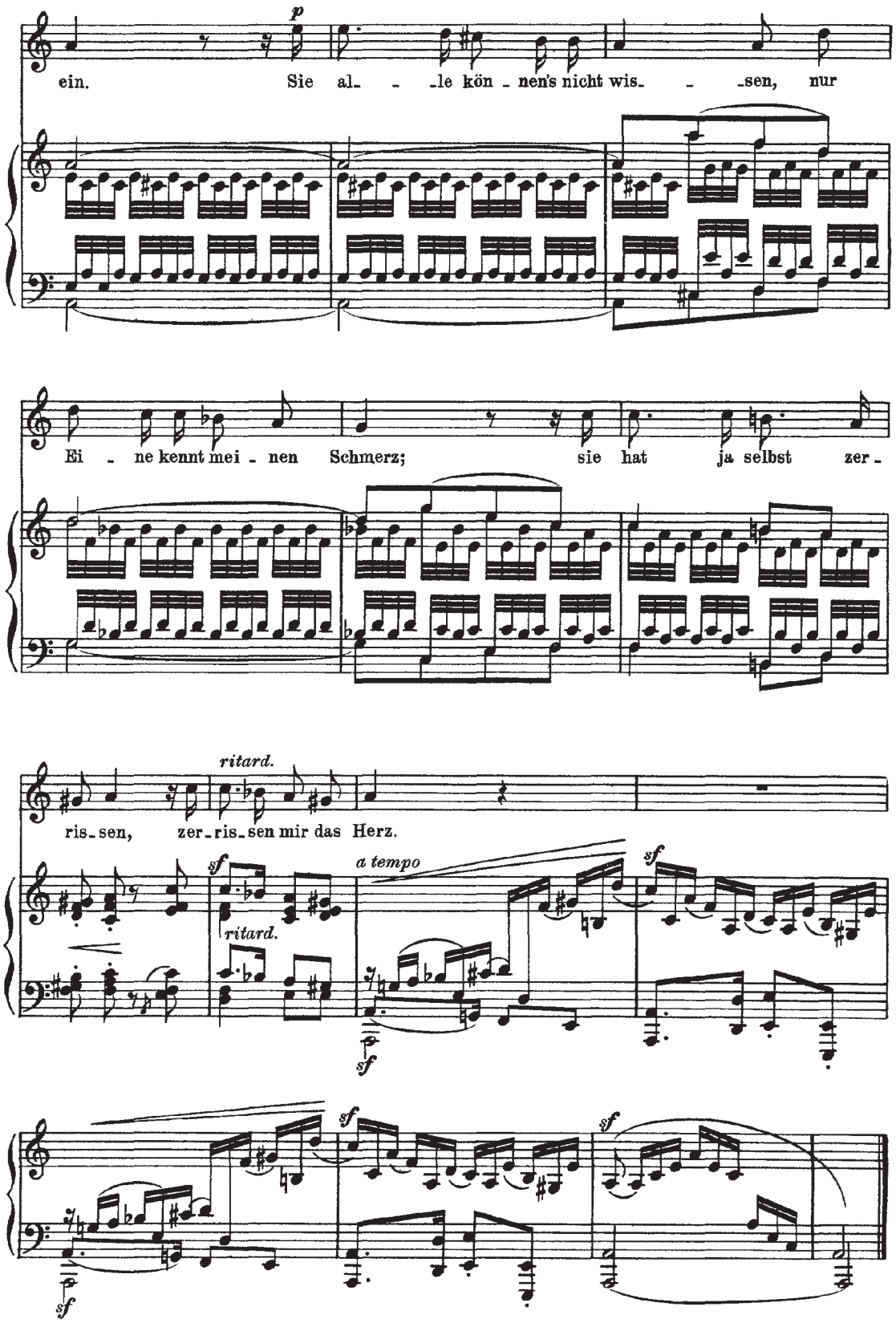
Wie du auch strahlst in Diamantenpracht,
Es fällt kein Strahl in deines Herzens Nacht.
Das weiss ich längst.

Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht,
Ich sah dich ja im Traume,
Und sah die Nacht in deines Herzens Raume,
Und sah die Schlang', die dir am Herzen frisst,
Ich sah, mein Lieb, wie sehr du elend bist.
Ich grolle nicht,
Ich grolle nicht.

VIII.
Und wüßten's die Blumen, die kleinen




krank, sie lie- -ßen fröh - lich er - schal- - -len er -
qui- -cken- den Ge- sang. Und wüß- -ten sie mein
We- - -he, die gol - de-nen Ster- -ne - lein, sie
kä - men aus ih - rer Hö- - -he, und sprä- -chen Trost mir


p
ein. Sie al- - -le kön - nen's nicht wis- - -sen, nur
Ei - ne kennt mei - nen Schmerz; sie hat ja selbst zer -
ris - sen, zer - ris - sen mir das Herz.
ritard.
sf
ritard.
a tempo
sf
sf
sf
sf

Canção 8

Und wüssten's die Blumen, die kleinen

(Sem indicação de andamento ou caráter)
lá menor
2/4

Und wüssten's die Blumen, die kleinen,
Wie tief verwundet mein Herz,
Sie würden mit mir weinen,
Zu heilen meinen Schmerz.

Und wüssten's die Nachtigallen,
Wie ich so traurig und krank,
Sie liessen fröhlich erschallen
Erquickenden Gesang.

Und wüssten sie mein Wehe,
Die goldenen Sternelein,
Sie kämen aus ihrer Höhe,
Und sprächen Trost mir ein.

Sie alle können's nicht wissen,
Nur Eine kennt meinen Schmerz;
Sie hat ja selbst zerrissen,
Zerrissen mir das Herz.

E se as flores, as pequenas, soubessem,
Quão profundamente o meu coração foi ferido,
Elas chorariam comigo,
Para curar a minha dor

E se os rouxinóis soubessem,
Quão triste e doente eu estou,
Eles cantariam alegremente
Uma reconfortante canção.

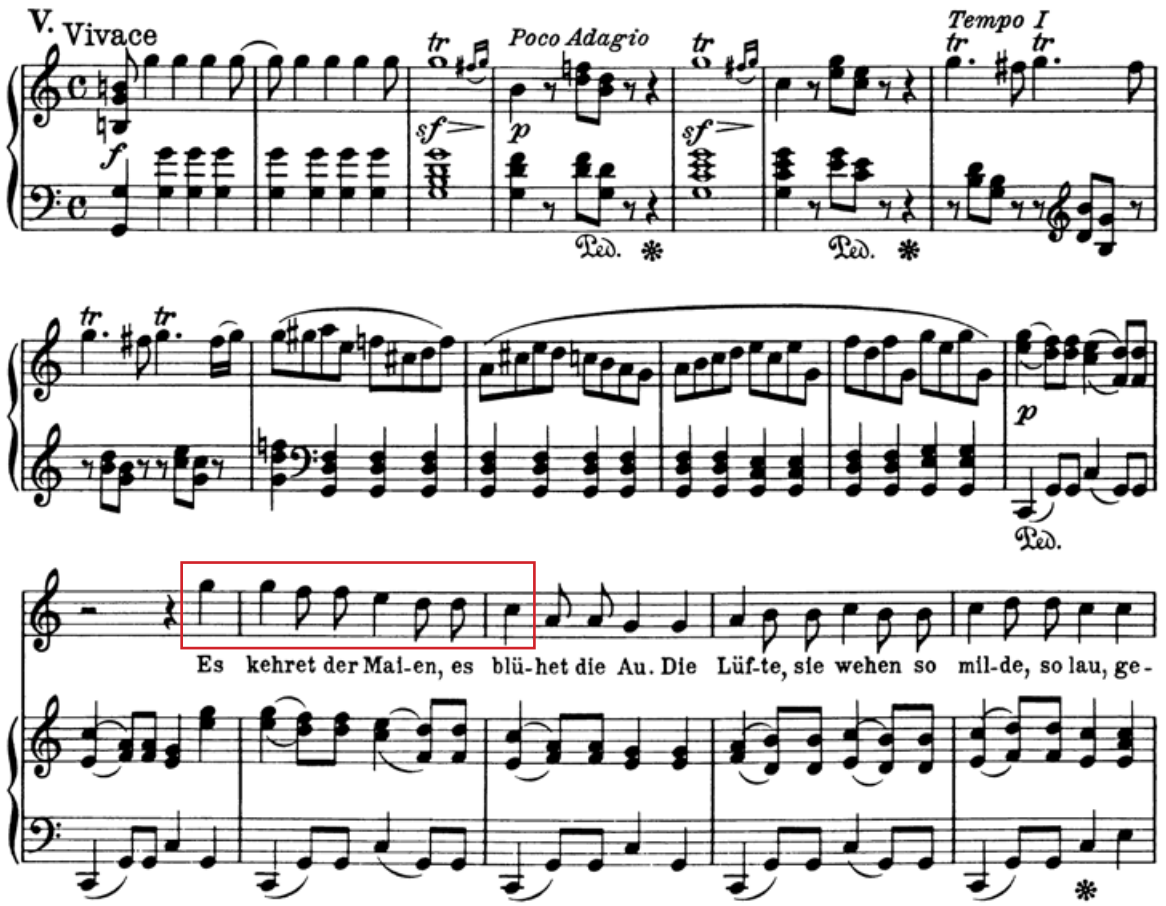
E se do meu sofrimento soubessem,
As pequenas estrelas douradas,
Elas viriam das suas alturas,
E me diriam palavras de consolo.

Mas todas elas não podem saber,
Só uma conhece a minha dor;
Ela própria despedaçou,
Despedaçou-me o coração.

O poema começa como se já iniciado (… *und wüssten's die Blumen, die kleinen,*…). Seguindo a estética do fragmento de Schlegel e Novalis, é uma impressão, uma realidade emocional que se faz realidade exteriorizada pela ideia fragmentada, que toca a comunicabilidade efetiva quando se concretiza em pensamento poético. Schumann transforma este pensamento, esta sensação ou sugestão poética em canção, em música que se comunica no plano temporal e psicológico com a estética do fragmento.

A figuração da parte do piano, em fusas, tremula e flutua sem base de sustentação junto à linha do canto em sentido descendente, estabelecendo esta conduta até o compasso 29.

A melodia do canto é uma citação do início da quinta canção do ciclo *An die ferne Geliebte* de Beethoven, com a diferença da tonalidade que, em Beethoven, está em Dó Maior.



Cada estrofe se encaixa à tradicional frase musical de oito compassos repetida três vezes. Para a quarta estrofe a música é modificada assim como a ruptura de humor no poema de Heine (*Stimmungsbruch*).

Nas três estrofes iniciais, as flores, rouxinóis e estrelas, se soubessem do sofrimento do poeta, estariam a seu lado em apoio e cumplicidade. A ruptura ou inversão ocorre na quarta estrofe, na tomada de consciência de que não existe tal cumplicidade e só aquela que "despedaçou o coração do poeta" sabe de seu sofrimento e de que nada pode fazer por ele.

A progressão ascendente da frase inicial da canção muda nos compassos 25 e 26, em uma sequência de acordes de sétima. A inflexão decisiva da palavra *Schmerz* define o desfecho violento na palavra *zerrissen*, repetida duas vezes para completar a última frase, concretizando a inversão dos humores do poema – *zerrissen mir das Herz*.

O poslúdio é a representação emocional deste sentimento de desmoronamento, 'de coração despedaçado'. Em citação clara à primeira peça da *Kreisleriana opus 16* (vide exemplo), Schumann utiliza os elementos de instabilidade e não linearidade num gesto de desespero.

Kreisleriana

Seinem Freunde F. Chopin zugeeignet

Robert Schumann, Op. 16
(1838)

Äußerst bewegt M.M. ♩ = 104
Agitatissimo

1

Poslúdio

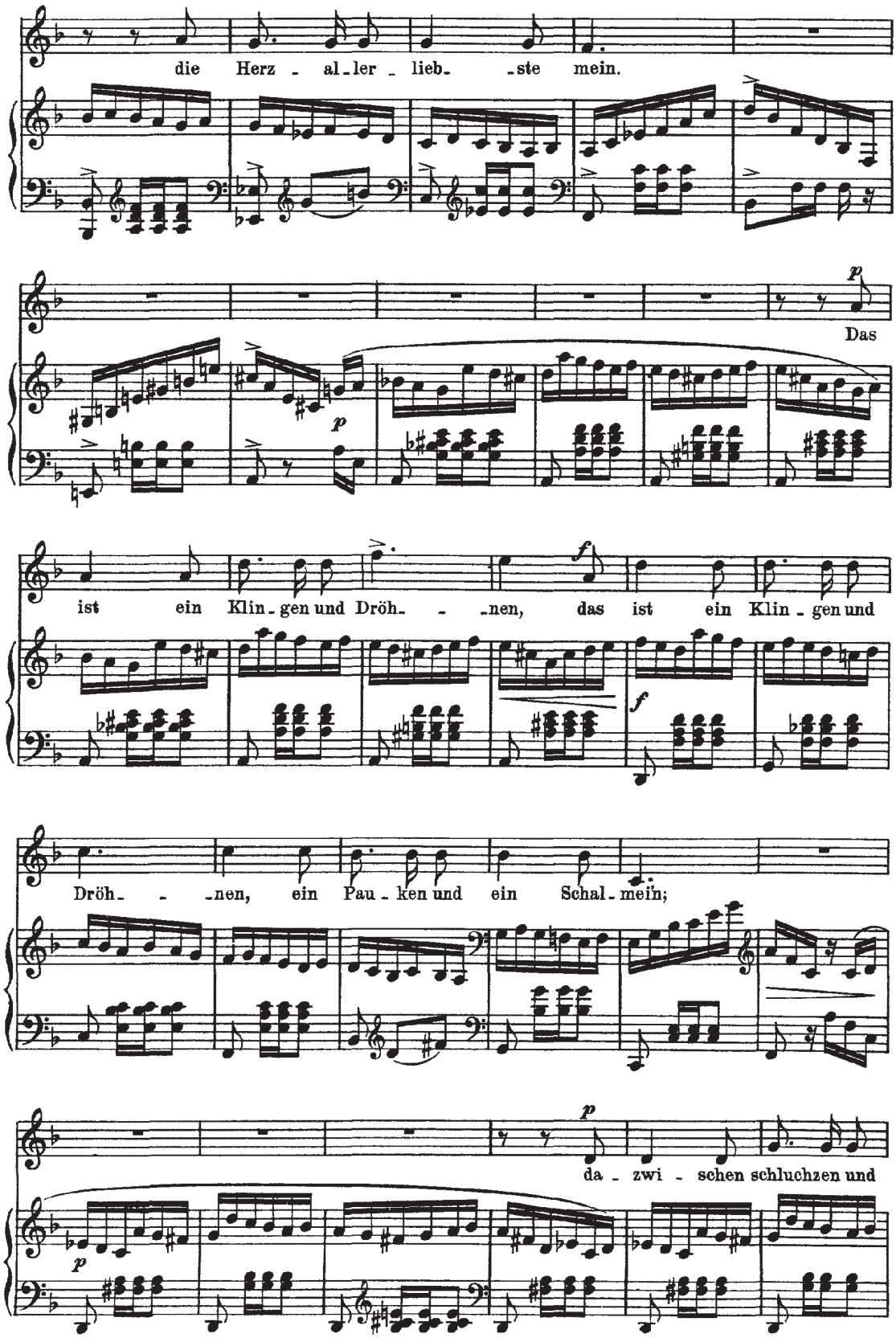
ris_sen, zer_ris_sen mir das Herz.

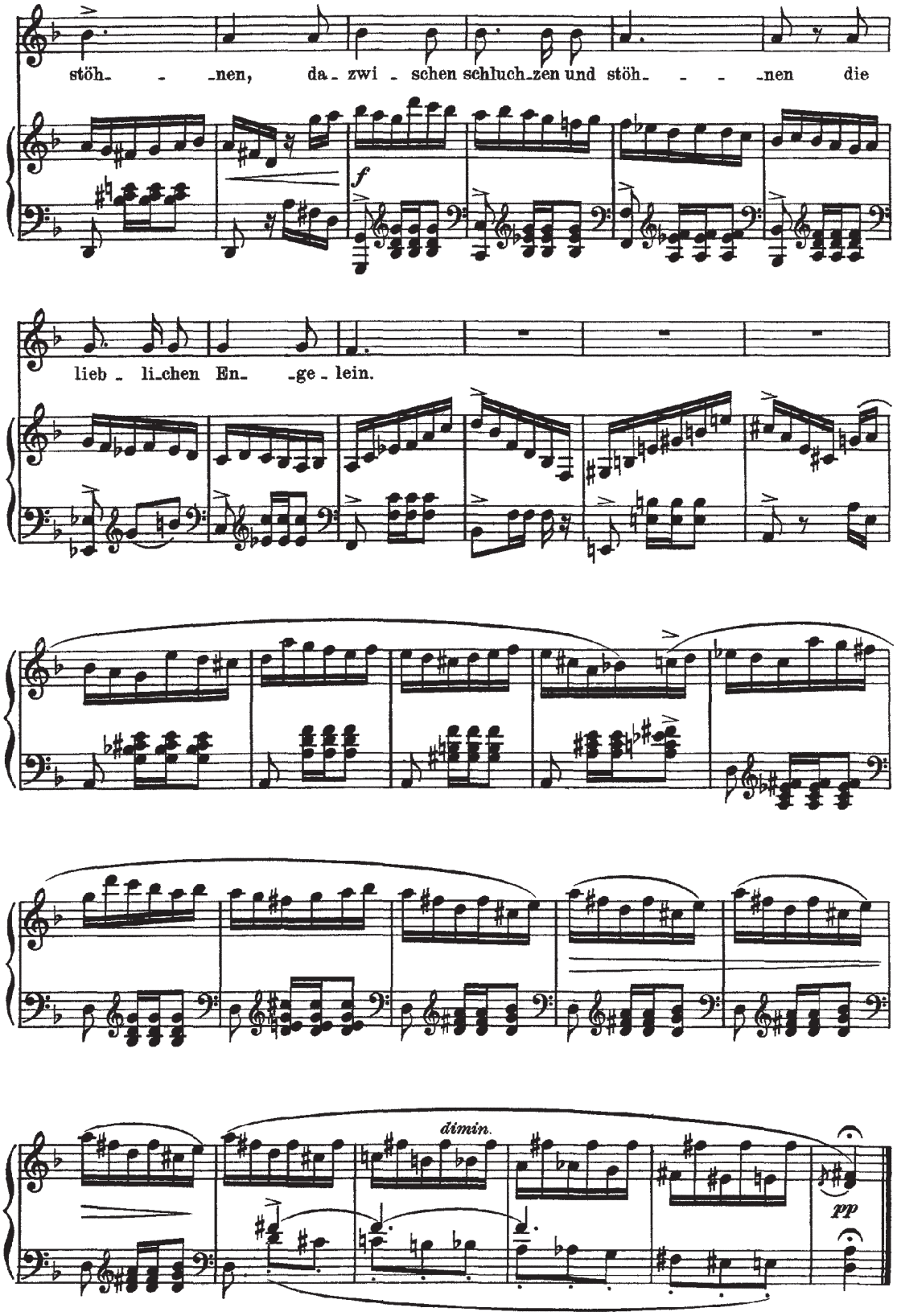
ritard. *a tempo*

IX.
Das ist ein Flöten und Geigen

Nicht zu rasch

Das ist ein Flö - ten und Gei - - - -gen, Trom - pe - ten schmet - tern dar - ein, Trom - pe - ten schmet - tern dar - ein; da tanzt wohl den Hoch - zeit - rei - - - -gen die Herz - al - ler - lieb - -ste mein,


die Herz - al - ler - lieb - ste mein.
Das
ist ein Klin - gen und Dröh - - nen, das ist ein Klin - gen und
Dröh - - nen, ein Pau - ken und ein Schal - mei'n;
da - zwi - schen schluchzen und


stöh- - -nen, da- zwi - schen schluch-zen und stöh- - - -nen die
f
lieb - li-chen En- -ge - lein.
dimin.
pp

Canção 9

Das ist ein Flöten und Geigen

Nicht zu rasch (Não tão vivo)
ré menor
3/8

Das ist ein Flöten und Geigen,
Trompeten schmettern darein;
Da tanzt wohl den Hochzeitsreigen
Die Herzallerliebste mein.

Das ist ein Klingen und Dröhnen,
Ein Pauken und ein Schalmei'n;
Dazwischen schluchzen und stöhnen
Die lieblichen Engelein.

Ao toque de flautas e violinos,
Ao som de trombetas retumbantes;
Parece que dança a roda nupcial
A mais querida do meu coração.

Ao som de retinidos e ribombos,
Ao som de timbales e charamelas,
Em meio a isso soluçam e suspiram
Os pequenos e amáveis anjos.

O texto poético gerou em Schumann, quase sempre, uma conduta composicional específica para as canções baseada na musicalidade implícita na poesia e que inspirava suas ideias. Em alguns casos, as partes instrumental e vocal eram concebidas em simultaneidade. Nesta canção, excepcionalmente, Schumann esboçou antes a parte pianística, enxertando a voz à linha do piano, verificável em seus esboços[21].

O piano se impõe como um contínuo melódico e rítmico que o coloca em primeiro plano. A linearidade e constância do discurso pianístico determinam sua textura fluida e expansiva. Um *Ländler* furioso, uma dança nupcial que soa nos limiares da festa (de casamento) e do desespero do poeta.

A linha vocal parte do entendimento do texto e de aspectos que possibilitam a justaposição

21 HALLMARK, op. cit., p. 122-3.

da voz à parte do piano dentro da estética tonal da primeira metade do séc. XIX, como os eventos harmônicos, andamento, métrica etc. Porém, não se comunica de forma direta com o discurso instrumental, conferindo a ambas independência na evolução discursiva enquanto dois eventos de natureza diversa justapostos. O canto se compromete com o léxico poético ao passo que o piano permanece em estado de alheamento frenético em uma dança que carrega o sentido dramático. As interferências da narrativa poética não maculam de forma direta a linha pianística, são, antes, experiências emocionais concomitantes e complementares, mas distanciadas na comunicabilidade.

O desenho do piano carrega a característica exógena que afeta o poeta, a dança que soa e o aprisiona em uma realidade amarga, ao mesmo tempo em que se torna a própria experiência endógena de sua psique. O canto se relaciona dialeticamente com a informação exterior que o perturba (a dança do piano), ao mesmo tempo em que sua perturbação é representada pela própria dança. A dança é causa e efeito, princípio e fim, sua prisão exterior e interior.

A primeira metade da estrofe se dirige para Fá Maior, a segunda metade é uma transposição da primeira estrofe uma quinta abaixo com a acomodação necessária à tessitura vocal. A segunda estrofe segue o mesmo procedimento alterando a inversão rítmica dos compassos 47-48, 55-56 e 59-60 (os dois últimos compassos com a insistência no si bemol no lugar da mudança para dó, feita no compasso 26).

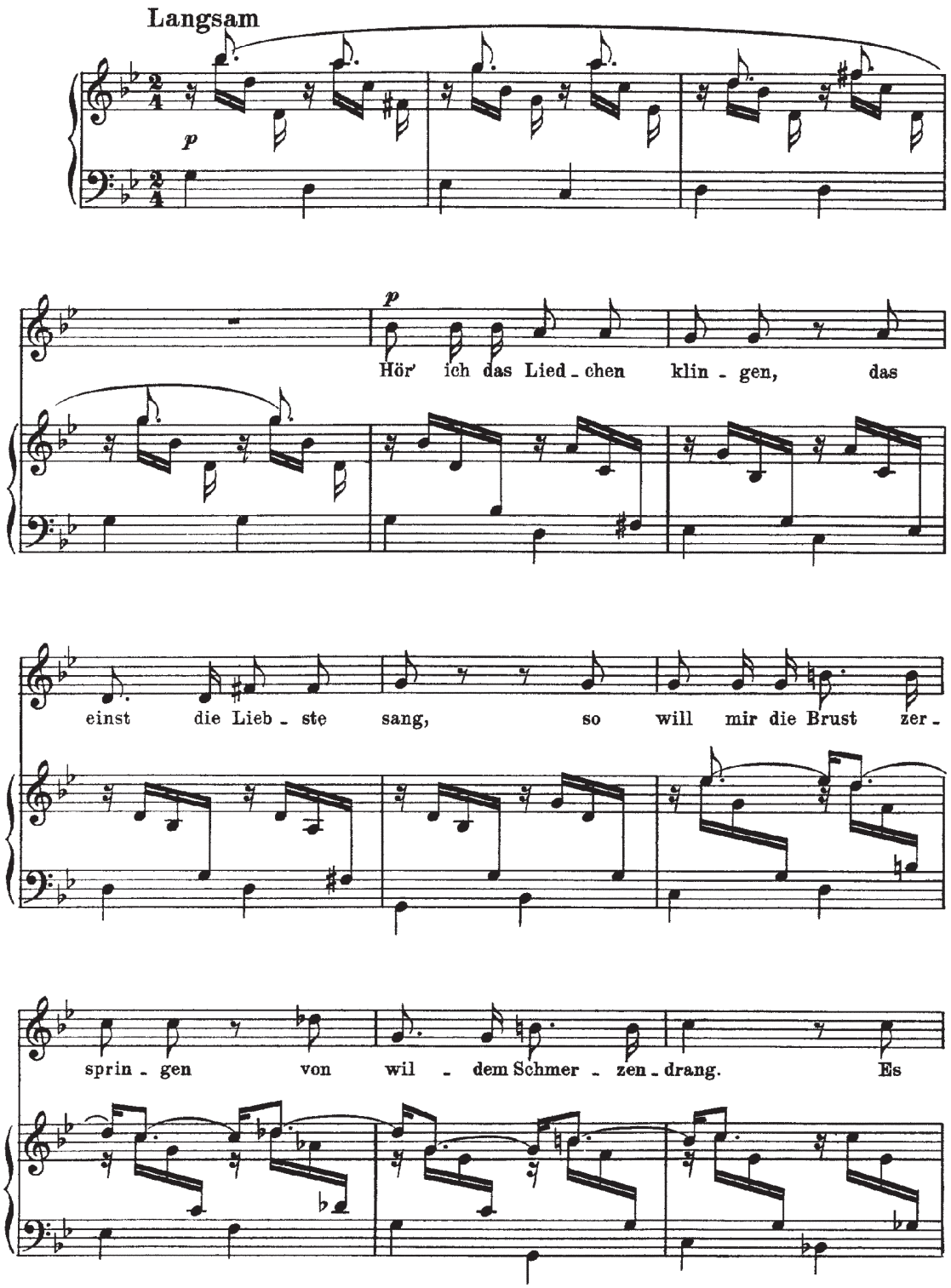
O poslúdio repete a frase inicial e sofre um revés no *levare* do compasso 73, condensando as transposições antes vistas na apresentação das duas metades das estrofes da canção, e chegando ao Ré Maior no compasso 76 que ecoa a dança em distanciamento provocado pela dinâmica e a cromática descendente dos últimos cinco compassos.

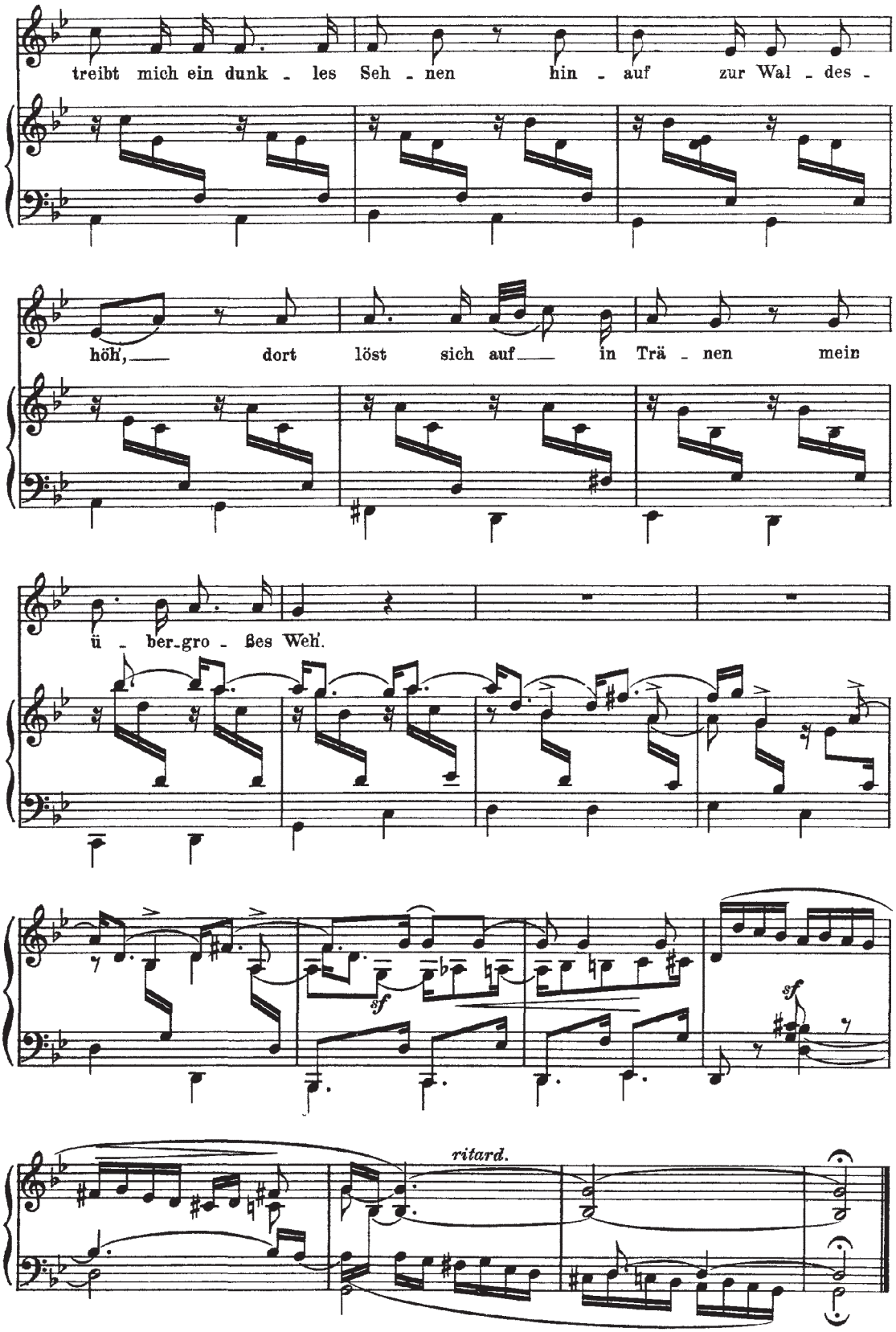
A inflexão do texto é cheia de amargor, a imagem sonora de flautas, violinos, trombetas, timbales e charamelas ouvida pelo poeta na dança nupcial é imaginária, porém não íntima e etérea. Os movimentos dançantes são de festividade acre, a imagem de sua amada na "roda nupcial" o fere e toda a cena é dilacerante.

Aproveitando o encadeamento rítmico da linha do canto, a declamação do texto é marcada, bruta e real. Os tempos fortes do início dos compassos são o chão que, irremediavelmente, o poeta é compelido a sentir, preso ao movimento exterior da obsessiva dança. A música é a prisão no desespero, é a realidade audível e corpórea de seu sofrimento.

X.

Hör' ich das Liedchen klingen




treibt mich ein dunk - les Seh - nen hin - auf zur Wal - des -
höh', dort löst sich auf in Trä - nen mein
ü - ber-gro - ßes Weh'.
sf
sf
ritard.

Canção 10

Hör' ich das Liedchen klingen

Langsam (Lento)
sol menor
2/4

***Hör' ich das** Lied**chen klingen**,*
Das einst die Liebste sang,
So will mir die Brust zerspringen
Von wildem Schmerzendrang.

Es treibt mich ein dunkles Sehnen
Hinauf zur Waldeshöh',
Dort löst sich auf in Tränen
Mein übergrosses Weh'.

Quando eu ouço a pequena canção,
Que outrora a minha amada cantou,
Eu sinto que o meu peito se despedaça
De selvagem e dolorosa pressão.

Impele-me uma obscura saudade
Lá para cima, para as alturas do bosque,
E lá se dissolve em lágrimas
A minha enorme dor.

Esta canção é a representação máxima da tristeza vivida pelo poeta, sem nenhum traço de esperança.

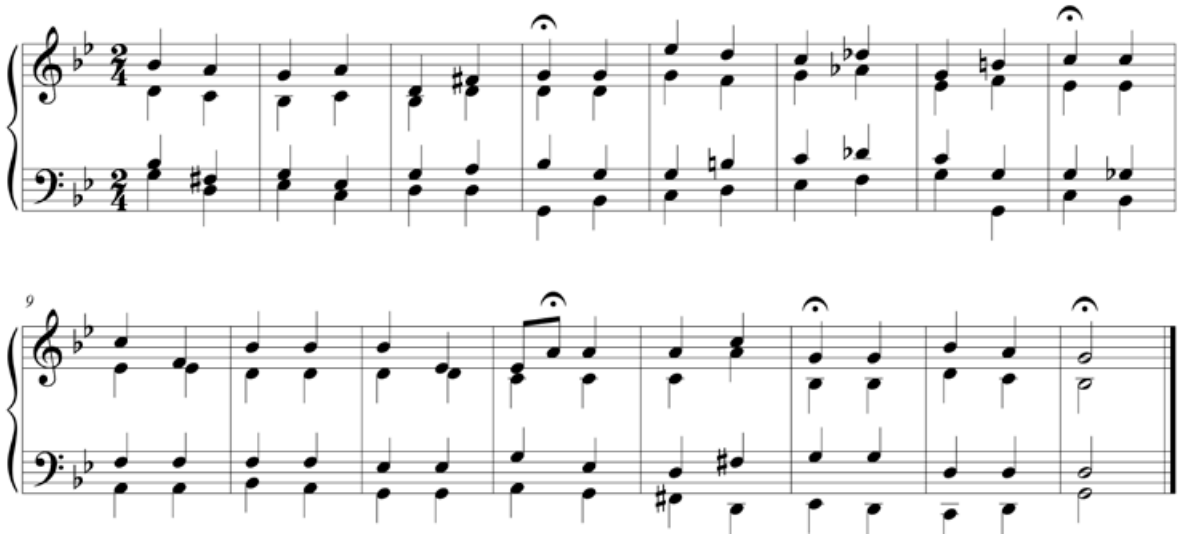
A linha do canto gravita no registro médio-grave da tessitura de tenor, possibilitando a dicção perfeita para a compreensão da poesia, sem ápices de eloquência e bravura. A expressão maior é dor sentida a cada verso cantado direcionando a música para o comovente verso *Mein übergrosses Weh*'.

A frase dos compassos 5-8 é transposta quarta acima nos compassos 9-12 com modificação na parte do canto, mantida na região mais cômoda da tessitura do cantor, deixando a melodia realmente transposta a cargo do piano. Uma alteração importante ocorre na segunda metade do compasso 10. Schumann surpreende pelo uso do ré bemol e não ré natural como esperado pela transposição,

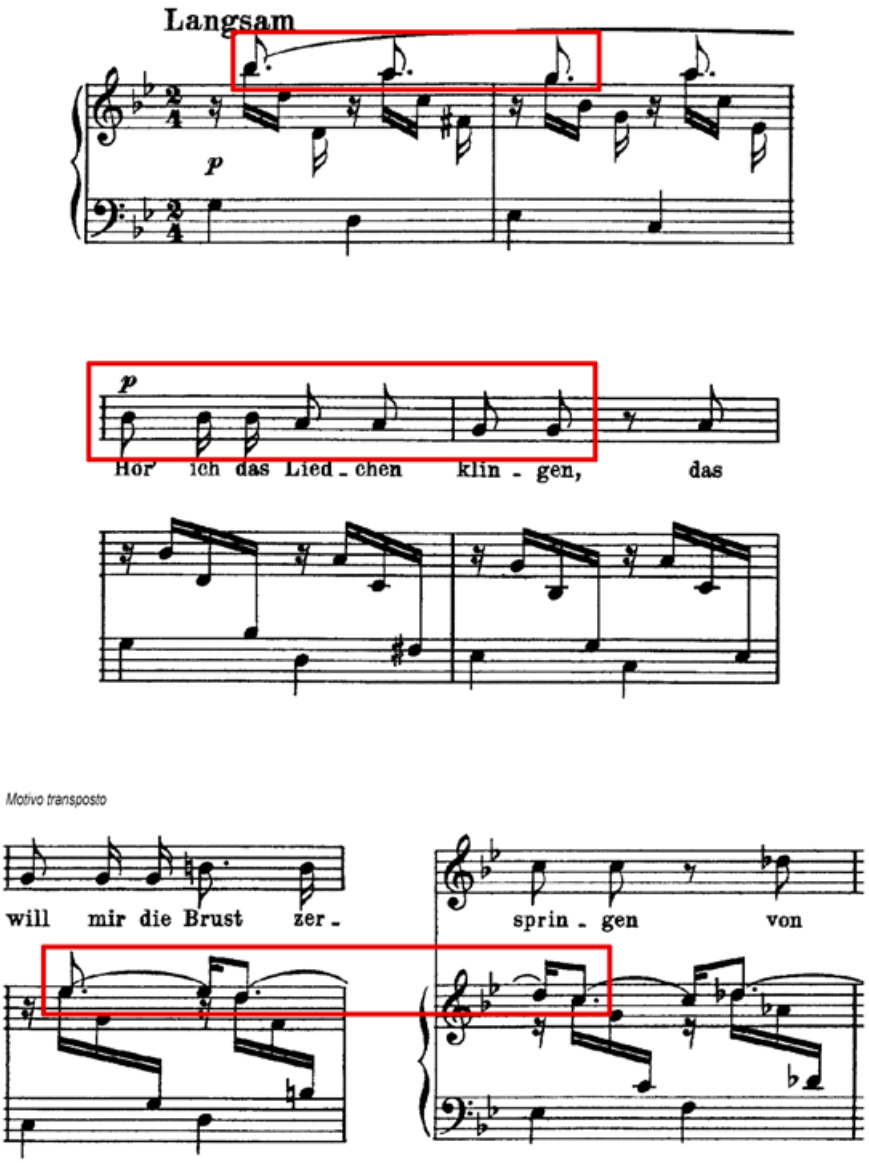
o salto descendente de quinta justa na passagem entre os compassos 6-7 é, nos compassos 10-11, de quinta diminuta como figura retórica na frase *Von wildem Schmerzendrang*, fazendo uso dos preceitos que nortearam a música barroca.

A frase dos compassos 13-14 e 15-16 ocorre em progressão com harmonias que se encadeiam em ciclo de quintas, evocadas pelo afeto da poesia dos versos 1 e 2 da segunda estrofe. Em oposição à dolência e afetuosidade destes compassos, os dois últimos versos do poema definem o amargor da dor na preparação em suspensão, causada pela inflexão melódica do compasso 17, pelas fusas em *levare* para o dó, criando a expectativa de resolução em *in Tränen*, as lágrimas incontidas que espelham a *Mein übergrosses Weh*'.

A estrutura harmônica deste trecho é baseada na tradição dos corais luteranos. Desconsiderando os quatro primeiros compassos da canção e os dez últimos de poslúdio, isola-se a canção em simultaneidade de canto e piano em 16 compassos e a estrutura do coral.

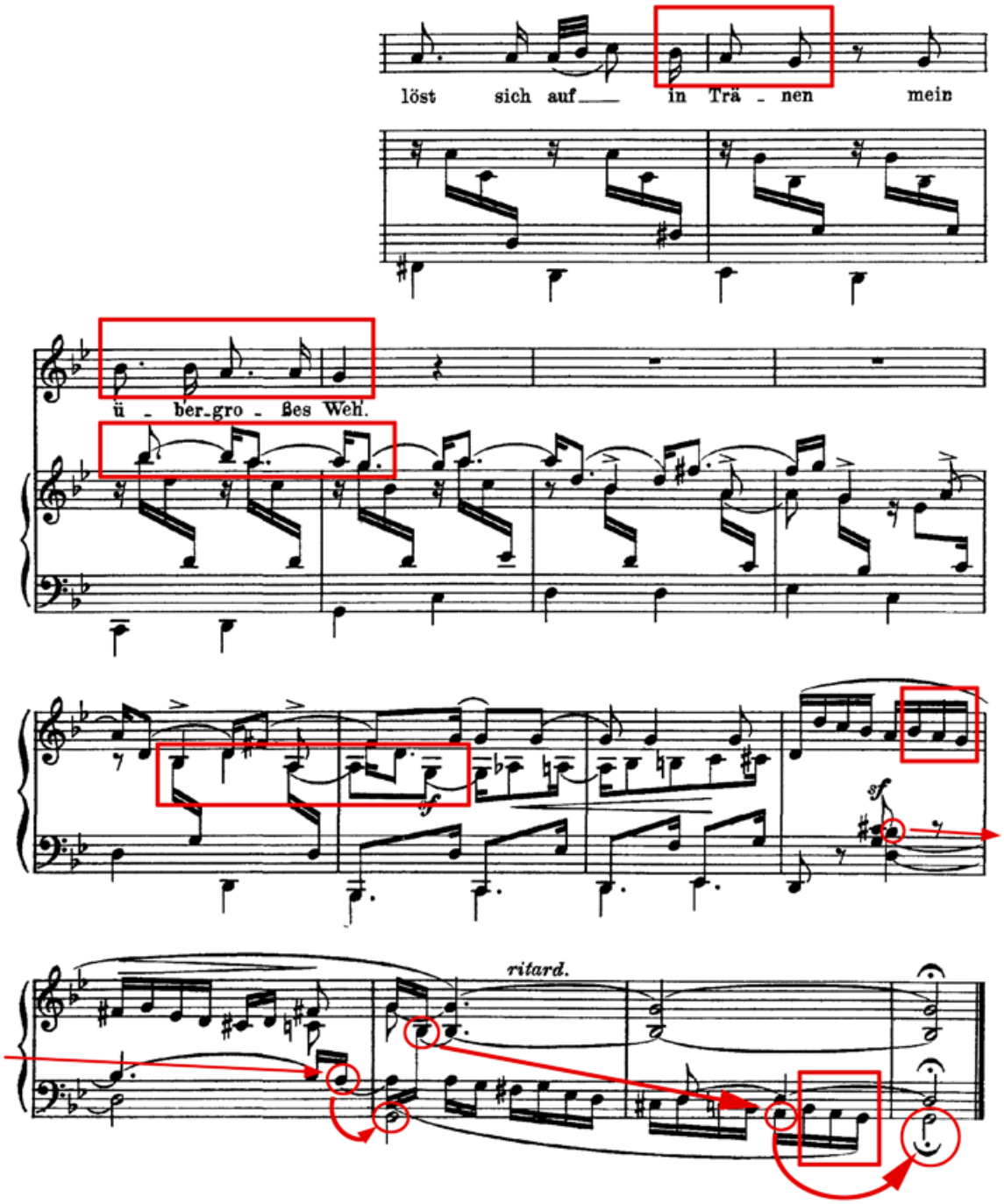


O motivo si bemol - lá - sol inicia e termina a canção, bem como inicia e termina a linha do canto. A memória das palavras *übergrosses Weh*' ecoa depois de terminada a parte do canto e remonta a memória da canção em retrospectiva como em uma escuta que refaz o sentido de tudo que foi ouvido pela nova informação ao final. *Mein übergrosses Weh*' é o mote que conduz a peça.



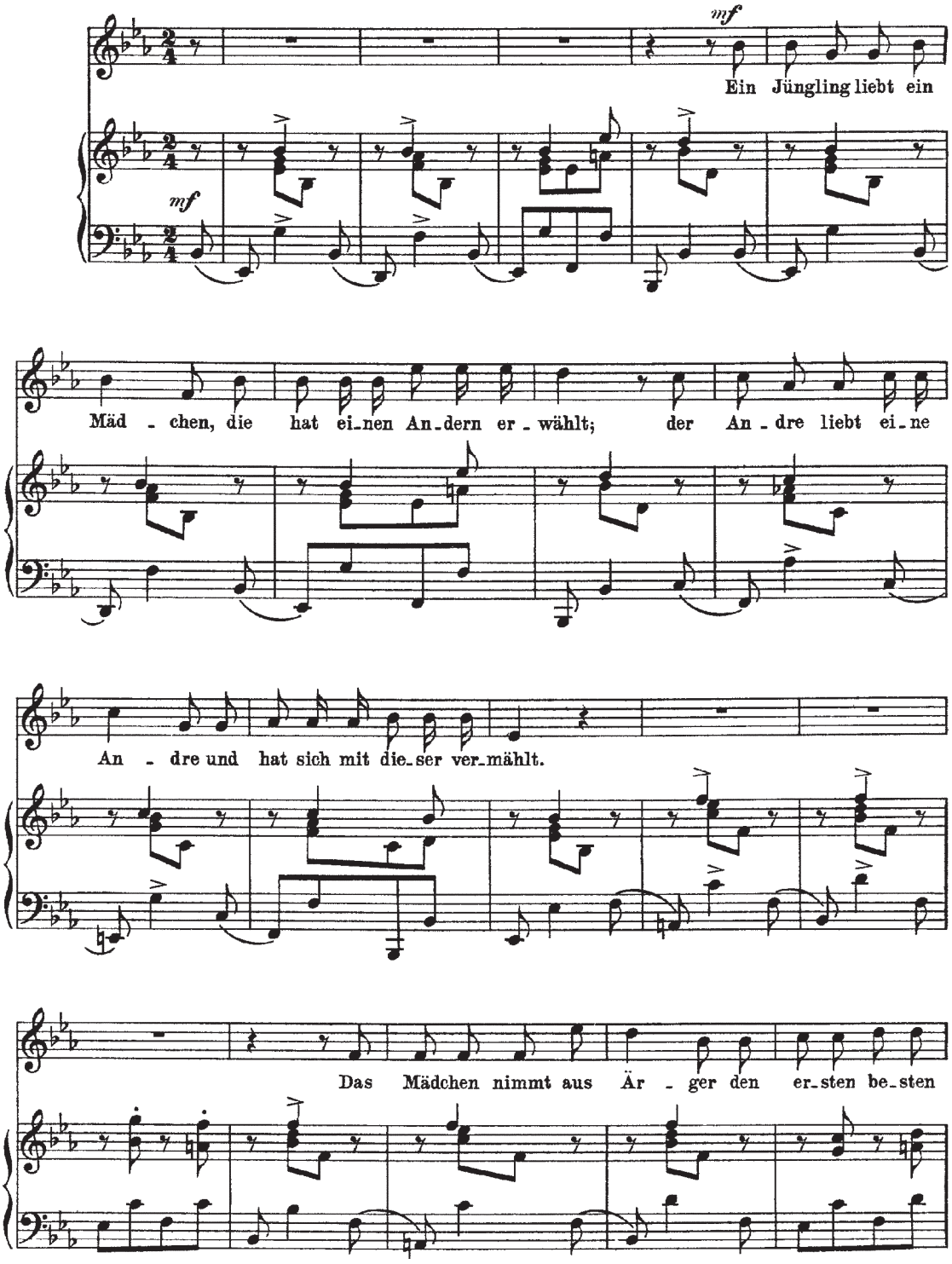
A figuração do piano em arpejos descendentes delineia a melodia dos compassos 1-4, 9-12 e 19-25 em defasagem rítmica com o baixo, como sinos atemporais que mancham a harmonia seguinte e mantém o caráter etéreo e flutuante. A estrutura coral é dissolvida por este procedimento, cada nota descendente do arpejo é uma alusão às lágrimas do poeta.

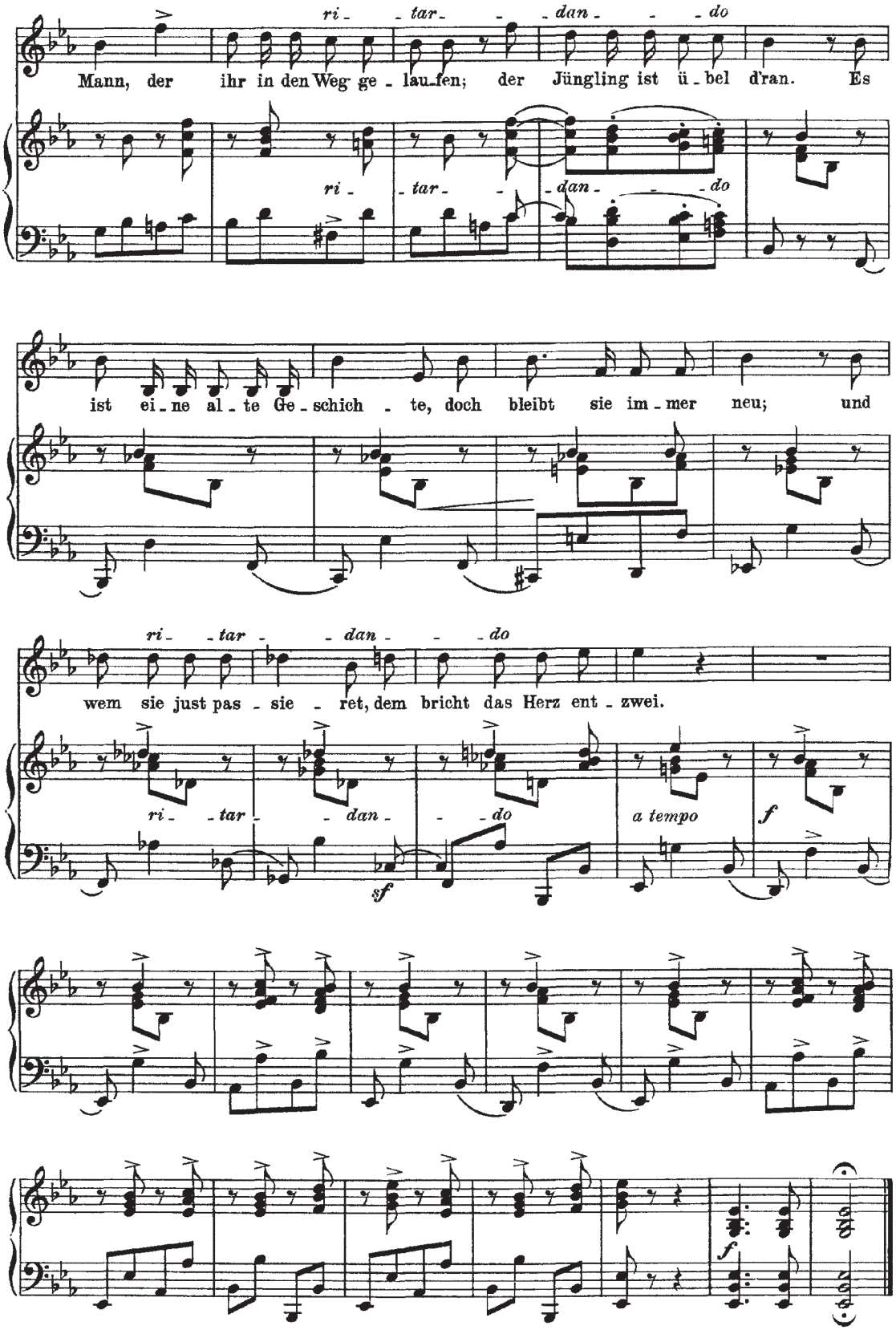
O início do poslúdio é antecipado antes do fim da linha conclusiva do canto no compasso 19 com a melodia inicial na voz mais aguda da parte do piano. A mesma linha melódica é imbricada na voz intermediária defasando em uma semicolcheia a melodia que já caminhava em descompasso com relação ao baixo.



A progressão cromática dos compassos 24-25 tem seu ápice no acorde pedal de Dominante do compasso 26 em uma tensão dolorida que não se desfaz mesmo com a resolução harmônica em sol menor. As entradas das três notas motívicas *übergrosses Weh*' vão se diluindo até o fim da canção em um cenário desolador e solitário.

XI.
Ein Jüngling liebt ein Mädchen




ri - tar - dan - do
Mann, der ihr in den Weg ge - lau - fen; der Jüngling ist ü - bel d'ran. Es
ri - tar - dan - do
ist ei - ne al - te Ge - schich - te, doch bleibt sie im - mer neu; und
ri - tar - dan - do
wem sie just pas - sie - ret, dem bricht das Herz ent - zwei.
ri - tar - dan - do
sf
a tempo
f
f

Canção 11

Ein Jüngling liebt ein Mädchen

(Sem indicação de andamento ou caráter)
Mi bemol Maior
2/4

Ein Jüngling liebt ein Mädchen,
Die hat einen andern erwählt,
Der And're liebt eine And're
Und hat sich mit dieser vermählt.

Das Mädchen nimmt aus Ärger
Den ersten besten Mann,
Der ihr in den Weg gelaufen;
Der Jüngling ist übel dran.

Es ist eine alte Geschichte,
Doch bleibt sie immer neu;
Und wem sie just passieret,
Dem bricht das Herz entzwei.

Um jovem ama uma donzela,
Mas ela havia escolhido outro,
Este outro ama uma outra
E com esta se casou.

A jovem tomada de raiva,
Casa com o primeiro;
Que no caminho lhe aparece,
E o jovem está mal.

É uma velha história,
Mas que continua sempre nova;
E quem acaba de passar por isso
Fica com um coração partido em dois.

O tom de fábula desta canção dá uma falsa impressão de afastamento da vivência do sofrimento. Schumann escolhe uma figuração popularesca que beira o grotesco e o banal. Apesar da identificação imediata entre o poeta e a história narrada, pela primeira vez a poesia é escrita na terceira pessoa para contar uma "velha história" que sempre acontece.

Após atingir o máximo do sofrimento na canção 10, o poeta parece recorrer à sabedoria de caráter popular colocando em perspectiva sua dor, em um processo de aceitação da perda da amada. A canção é uma ruptura e o sofrimento é transfigurado, exposto como banalidade comum aos homens.

As três estrofes se desenvolvem em três frases de oito compassos cada. Apesar da unidade rítmica da canção, a figuração do piano sugere atitudes diferentes com relação aos acentos e direcionalidade das frases.

O ritmo anacrúsico inicia a canção da mesma forma que o ritmo iâmbico do poema, o acento na segunda colcheia dos compassos 1 e 2 não é repetido no terceiro compasso, que funciona como *levare* para o compasso 4, tanto na condução harmônica como em inflexão de dinâmica. Os compassos 5 e 6 não possuem os acentos dos compassos 1 e 2 mas seguem, por analogia, o caráter *marcato*, não pela repetição dos acentos, mas pela introdução do canto que marca o primeiro tempo dos compassos, salientando as palavras *Jüngling* e *Mädchen*. Os compassos 7 e 8 são menos marcados e levam à terminação da primeira metade da frase em suspensão, enquanto os compassos 9 e 10 mais uma vez salientam a palavra *And're* e a frase tem seu desfecho com a cadência ii-V-I em Mi bemol Maior.

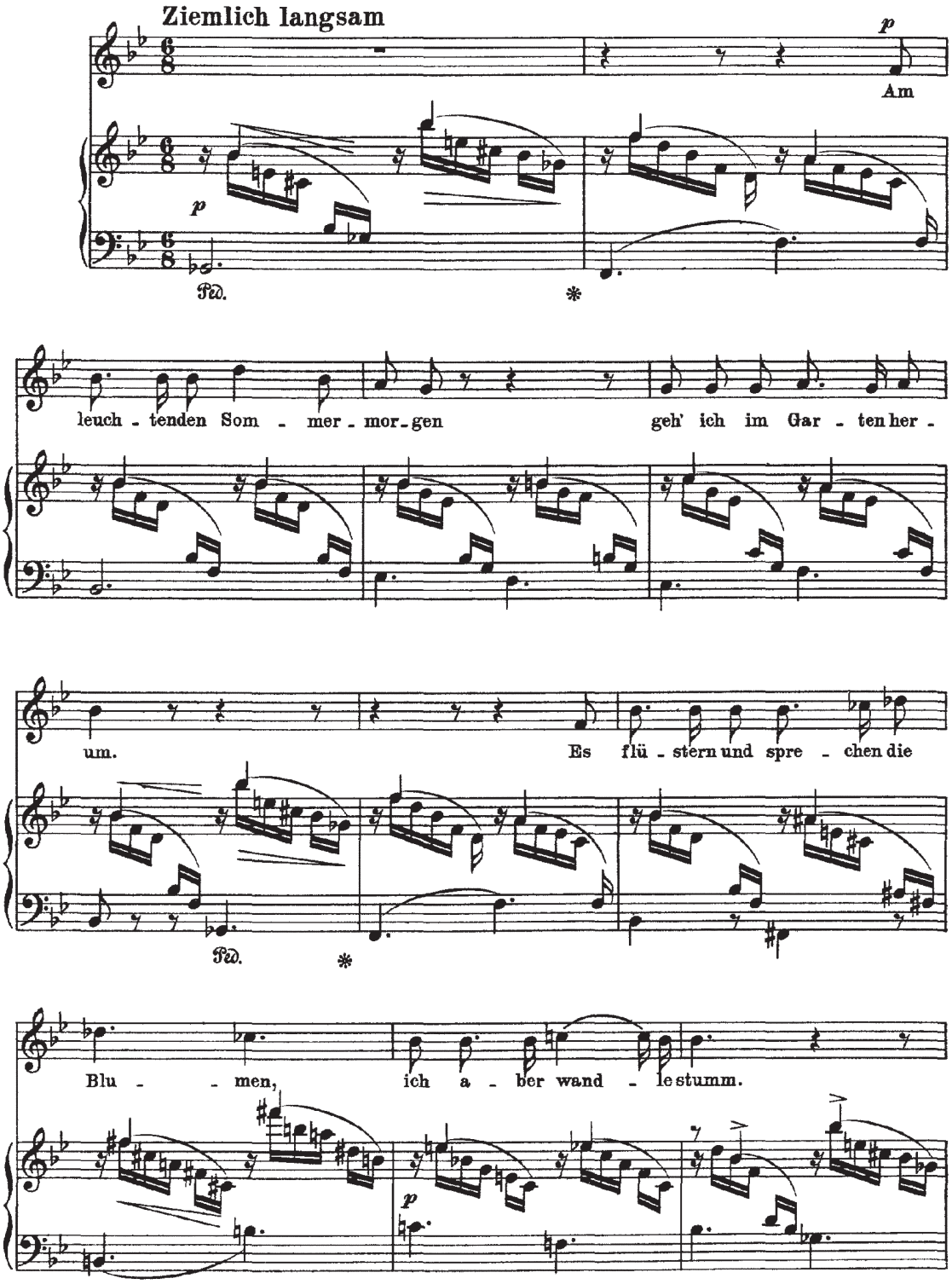
A segunda frase, na região da Dominante, sugere uma inflexão mais *cantabile*, mantém a tensão narrativa do poema e no compasso 20 chama a atenção pelo acento em tempo deslocado e prepara o *ritardando* dos compassos 21-23.

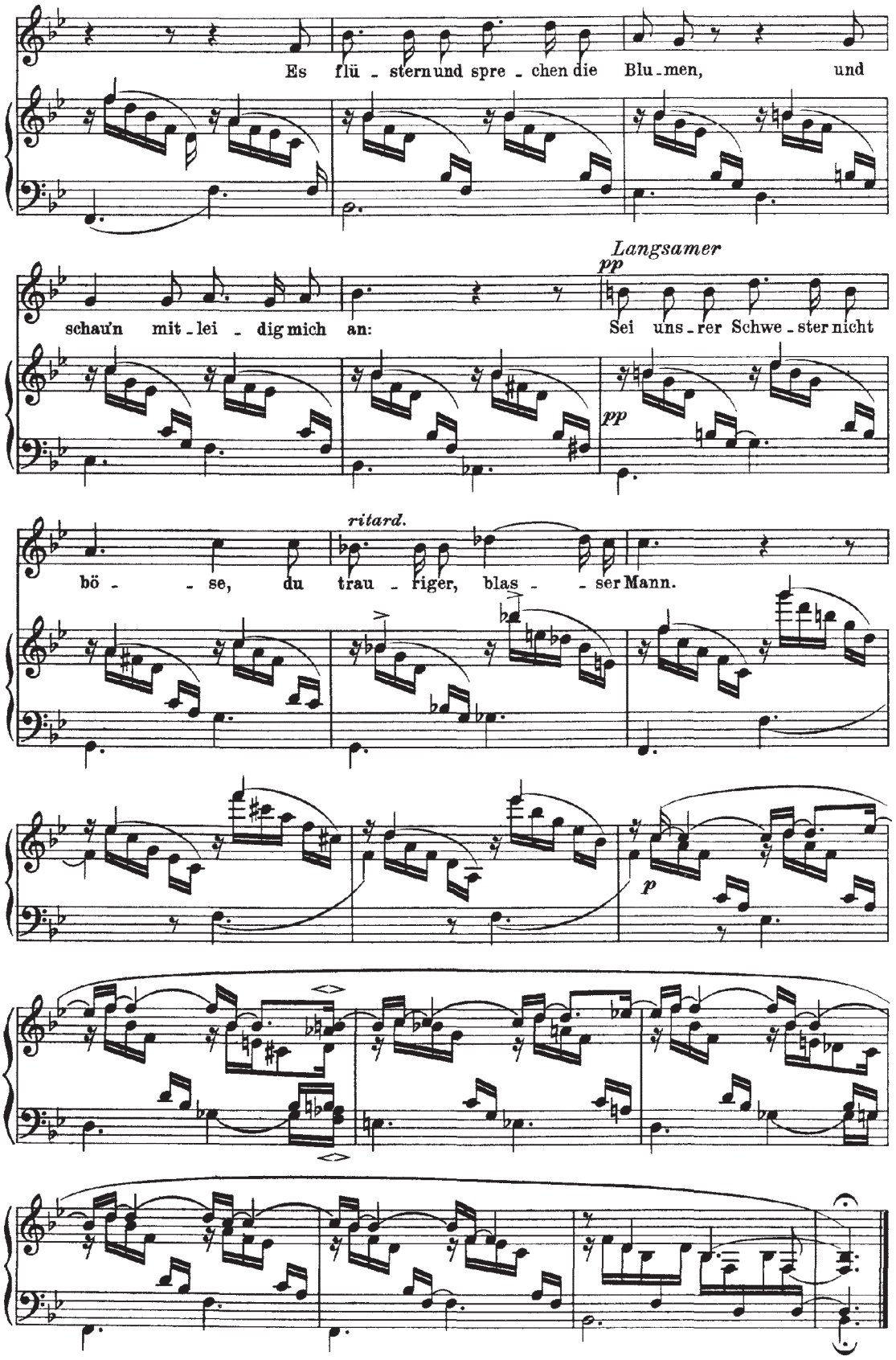
O poema insere o sofrimento no verso 8. Schumann interpreta a reação do poeta frente à moral da história e encaminha o desfecho do poema nos compassos 25-32. A declamação dos dois últimos versos é feita em *ritardando* e cada palavra é carregada de rancor e desgosto.

O poslúdio do piano retoma a figuração dançante do início, como que sugerindo e reforçando o que o poema diz, "é uma velha história mas que continua sempre nova…", não se atendo à triste conclusão da poesia.

O comportamento das frases, que segue a mais tradicional e emblemática forma de construção composicional, e o caráter de dança popular estão em concordância com o sentido poético de um conto narrado com pretensa imparcialidade e uma moral como desfecho. O discurso musical, saltitante e burlesco, escolhido por Schumann para trabalhar o axioma poético de linguagem popular busca, no inconsciente coletivo, uma aproximação com a simples verdade da história narrada no poema.

XII.
Am leuchtenden Sommermorgen




Es flü - stern und spre - chen die Blu - men, und
schau'n mit - lei - dig mich an:
Langsamer
pp
Sei uns - rer Schwe - ster nicht
pp
ritard.
bö - - se, du trau - riger, blas - - ser Mann.
p

Canção 12

Am leuchtenden Sommermorgen

Ziemlich langsam (Bastante lento)
Si bemol Maior
6/8

Am leuchtenden Sommermorgen
Geh' ich im Garten herum.
Es flüstern und sprechen die Blumen,
Ich aber wandle stumm.

Es flüstern und sprechen die Blumen,
Und schau'n mitleidig mich an:
Sei unsrer Schwester nicht böse,
Du trauriger, blasser Mann!

Numa radiosa manhã de verão
Eu vagueio no jardim.
Murmuram e segredam as flores,
Mas eu caminho silencioso.

Murmuram e segredam as flores,
E me olham com compaixão:
Não odeies a nossa irmã,
Tu, triste e pálido homem!

O ciclo começa na primavera, portanto, minimamente três meses se passaram desde o início da história amorosa do poeta, período que descreveu o despertar do amor, a não correspondência, o desespero e, finalmente, a aceitação.

Todos os elementos descritivos do poema carregam uma grande complexidade emocional dentro da estética romântica. "Numa radiosa manhã de verão", uma visão de beleza e vitalidade. "Eu vagueio no jardim", uma predisposição em deixar-se invadir por tal vitalidade em contato com a natureza mesmo que sem rumo. "Murmuram e segredam as flores, mas eu caminho silencioso", as flores são o símbolo primordial e representação do pensamento poético romântico, do amor idealizado, símbolo da linguagem da alma. Algo dentro do poeta murmura e segreda enquanto o silêncio insiste em sua caminhada. "Murmuram e segredam as flores e me olham com compaixão",

compaixão por si é o sentimento que rompe o silêncio emocional e a sentença é dita — "Não odeies a nossa irmã, tu triste e pálido homem!", a amada é a representação do amor idealizado, é irmã das flores que murmuram e segredam, a compaixão é verbalizada em enxergar-se triste e pálido.

Os arpejos descendentes se relacionam com a canção 10 e de forma inversa às canções 1 e 5. A representação das lágrimas ou da depressão na canção 10 com os arpejos descendentes se repete aqui, bem como as notas agudas em defasagem com os baixos. O procedimento de diluição do sentido rítmico compassado mais uma vez cria uma textura de irrealidade temporal, de alheamento interior ou de uma realidade íntima e profunda. No entanto, a estrutura fraseológica desta canção difere em muito da canção 10. As frases são entrecortadas por pausas na linha do canto, amplificando o efeito psicológico da interiorização da emoção. Os encaminhamentos harmônicos protelam as resoluções e oferecem novas aberturas no campo tonal da canção. No compasso 9, onde a palavra *Blumen* é cantada com a maior duração de valor rítmico na canção, é apresentado um encadeamento harmônico novo por enarmonia imbricada neste compasso.

No compasso 17 o momento de epifania é marcado pelo Sol Maior inesperado, um momento de luminosidade ao receber a mensagem que se configura, o andamento é mais lento e as palavras ditas convidam ao perdão e consequente autorredenção. Uma mensagem renovadora que logo sucumbe ao sol menor do compasso 19 em "triste e pálido homem". O fluxo etéreo da parte do piano reflete o estado de espírito do poeta e do próprio poema. Suspensões harmônicas e movimentos tentam se manter flutuando, ainda que atraídos pela gravidade, sendo mais uma tentativa de sobreviver à depressão do que entregar-se a ela.

O poslúdio é a síntese de tais pensamentos e guarda o sentido do texto. A frase ascendente nos compassos 23-24 e 25-26 indaga mais do que afirma. A resolução em Si bemol Maior dura quatro compassos, um longo tempo de relaxamento em meio a tantos momentos de aflição. É o descanso psicológico e emocional trazido pela paz no desenrolar dos arpejos finais que estabelecem a tonalidade de forma alargada. O movimento de meio tom do baixo no início da peça é a síntese da trégua que a canção representa dentro do ciclo.

XIII.
Ich hab' im Traum geweinet

Leise

p

Ich hab' im Traum ge - wei - net,

pp

mir träumte, du lä-gest im Grab. Ich wach-te

pp

auf, und die Trä-ne floß noch von der Wan-ge her - ab. Ich

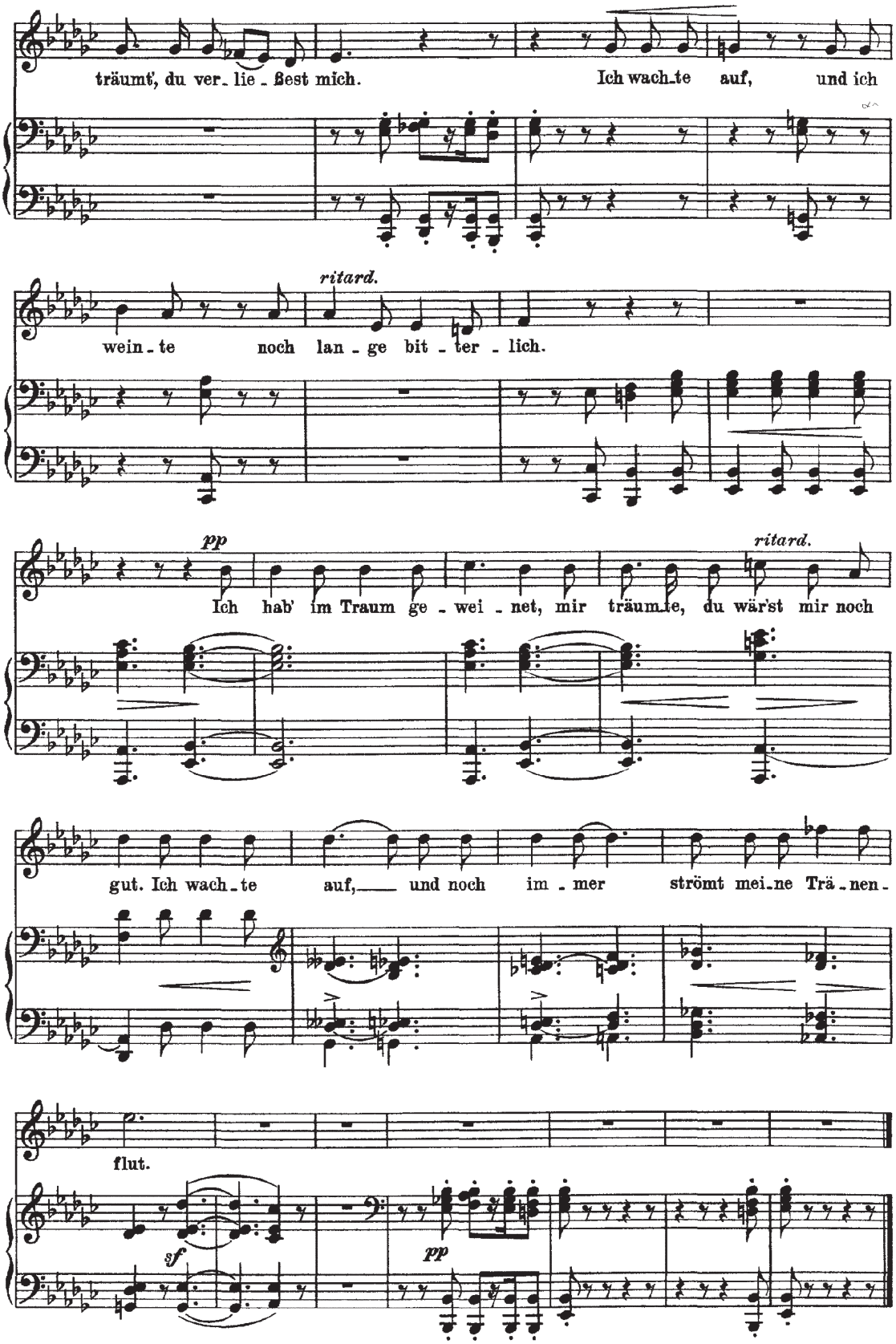
ritard.

p

ritard.

hab' im Traum ge - wei - net, mir

pp


träumt', du ver_lie_best mich. Ich wach_te auf, und ich
ritard.
wein_te noch lan_ge bit_ter_lich.
pp
ritard.
Ich hab' im Traum ge_wei_net, mir träum_te, du wär'st mir noch
gut. Ich wach_te auf, und noch im_mer strömt mei_ne Trä_nen_
flut.
sf
pp

Canção 13

Ich hab' im Traum geweinet

Leise (Piano)
mi bemol menor
6/8

Ich hab' im Traum geweinet,
Mir träumte, du lägest im Grab.
Ich wachte auf, und die Träne
Floss noch von der Wange herab.

Ich hab' im Traum geweinet,
Mir träumt', du verliessest mich.
Ich wachte auf, und ich weinte
Noch lange bitterlich.

Ich hab' im Traum geweinet,
Mir träumte, du wärst mir noch gut.
Ich wachte auf, und noch immer
Strömt meine Tränenflut.

Sonhando chorei,
Eu sonhei que tu jazias na sepultura.
Eu acordei, e as lágrimas
Ainda deslizavam-me pelas faces abaixo.

Sonhando chorei,
Eu sonhei que tu me deixaste.
Eu acordei, e eu chorei
Ainda por muito tempo, amargamente.

Sonhando chorei,
Eu sonhei que tu ainda me querias.
Eu acordei, e ainda agora
Corre a torrente de minhas lágrimas.

"Nós sonhamos com aquilo que vimos, vivemos ou desejamos."

Sigmund Freud

Heine apresenta de forma estática três momentos, descritos cada um em uma estrofe do poema. A repetição do primeiro verso e da primeira metade dos segundo e terceiro versos em cada estrofe confere ao poema um efeito retórico na declamação. O poeta recorda do sonho e do despertar a cada estrofe, um discurso voltado para sua intimidade. A insistência na repetição do *Ich*, *mir* e *mich* no decorrer do poema deixa claro que é o poeta o centro do poema e não a amada ou o amor.

O poema se desenvolve na lembrança do sonho e do despertar, a voz do inconsciente e do consciente, esta mudança de um estado para outro coincide com a mudança na métrica do poema em *Ich wachte auf* e a intensidade emocional do poema é fixada pelo uso das três imagens — *Traum*, *Tränen* e *weinen*.

Segundo Perrey[22], o sentido do poema pode ser interpretado em duas direções: o amante sonha que sua amada jaz morta em uma sepultura (primeira estrofe), sonha que ela o havia deixado (segunda estrofe) e, finalmente, que ela ainda o amava. Mas, contrário às expectativas, quanto melhor o sonho se torna mais amargurado o amante se sente. Duas realidades opostas são aqui tocadas: o sonho com a mulher amada e a resposta emocional do poeta quando acorda.

Com grande simplicidade formal e singular concisão no poema, Heine expressa um estado emocional de complexidade psicológica com inúmeros matizes de melancolia. Schumann compõe a canção preservando essa simplicidade de estrutura e métrica desenvolvida no poema de Heine e, na abstração cognitiva musical, amplifica os sentidos subliminares.

A canção, assim como o poema, é em forma tripartite (compassos 1-11; 12-22; 23-33), seguido por um poslúdio nos compassos 34-38.

Schumann nega à voz a concomitância do piano. A voz, destituída de qualquer apoio harmônico, entona salmodicamente o verso como um lamento[23]. A declamação das palavras *Ich hab' im Traum geweinet* na nota si bemol enfatiza a palavra *weinen* pelo movimento ascendente de segunda menor no compasso 2 (em reminiscência à segunda canção). Esta característica ritmicamente insistente no si bemol se dirigindo ao dó bemol e retornando ao si bemol, constituí a identidade vocal desta canção. A escrita pianística nos compassos 3-4, em muitos aspectos notavelmente diferente da identidade vocal, ainda que com características motívicas iguais, constitui uma segunda identidade, contrastando em ritmo e textura, em articulação *(staccato)* e dinâmica (*pp* no lugar de *p*) com a parte vocal.

A indefinição harmônica da linha vocal no início da canção é contextualizada dentro da tonalidade com a primeira aparição do piano, assim, o si bemol do canto toma sua função de Dominante de forma retroativa na memória. A estrutura da canção é mantida pelo piano.

Schumann não diferencia a conduta emocional nas duas primeiras estrofes, a diferença ocorrerá na terceira estrofe. Heine apresenta a inversão ou quebra de humor *(Stimmungsbruch)* nesta estrofe e é nela que Schumann constrói o ápice da canção.

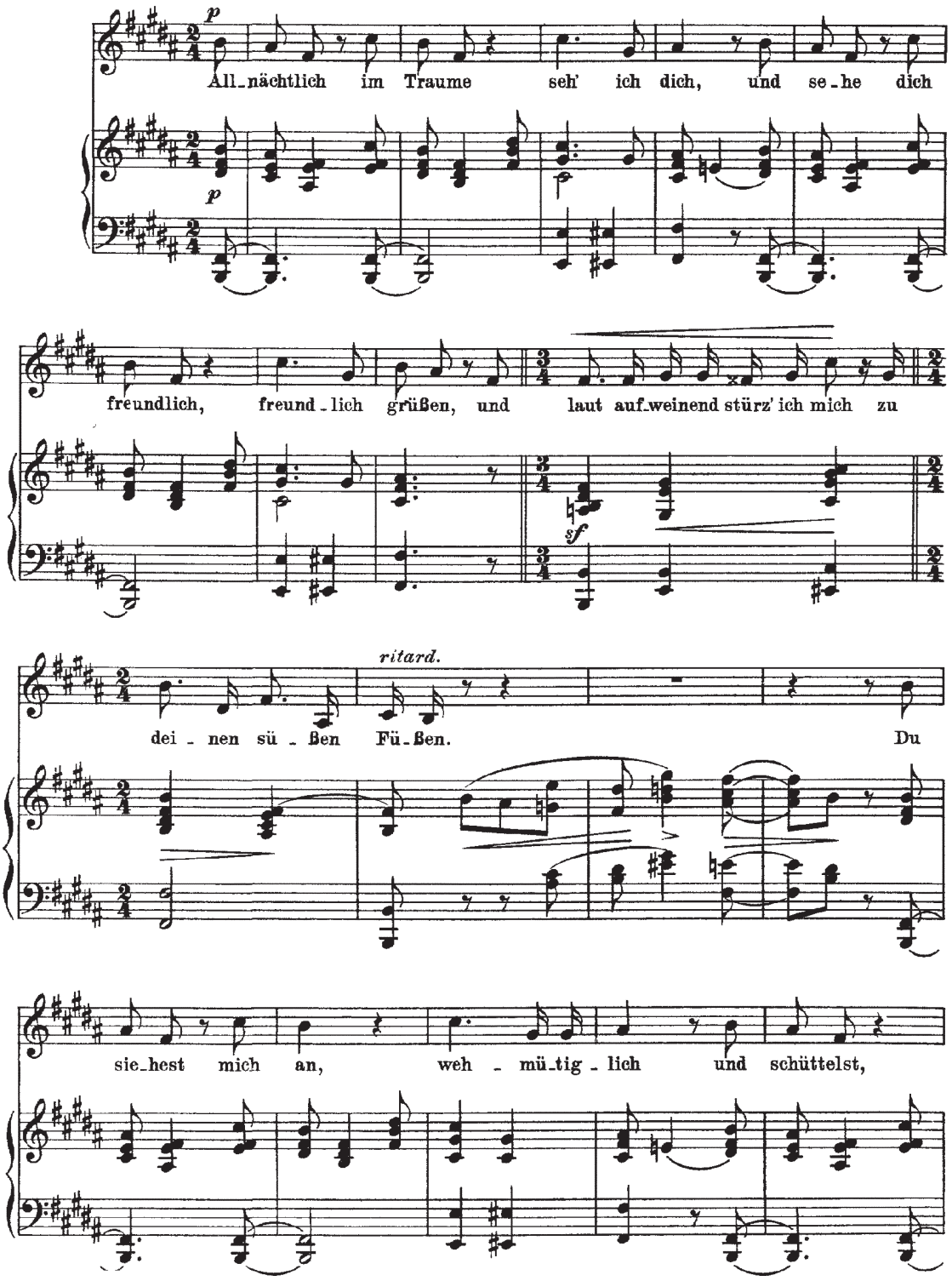
22 PERREY, op. cit., p. 141.

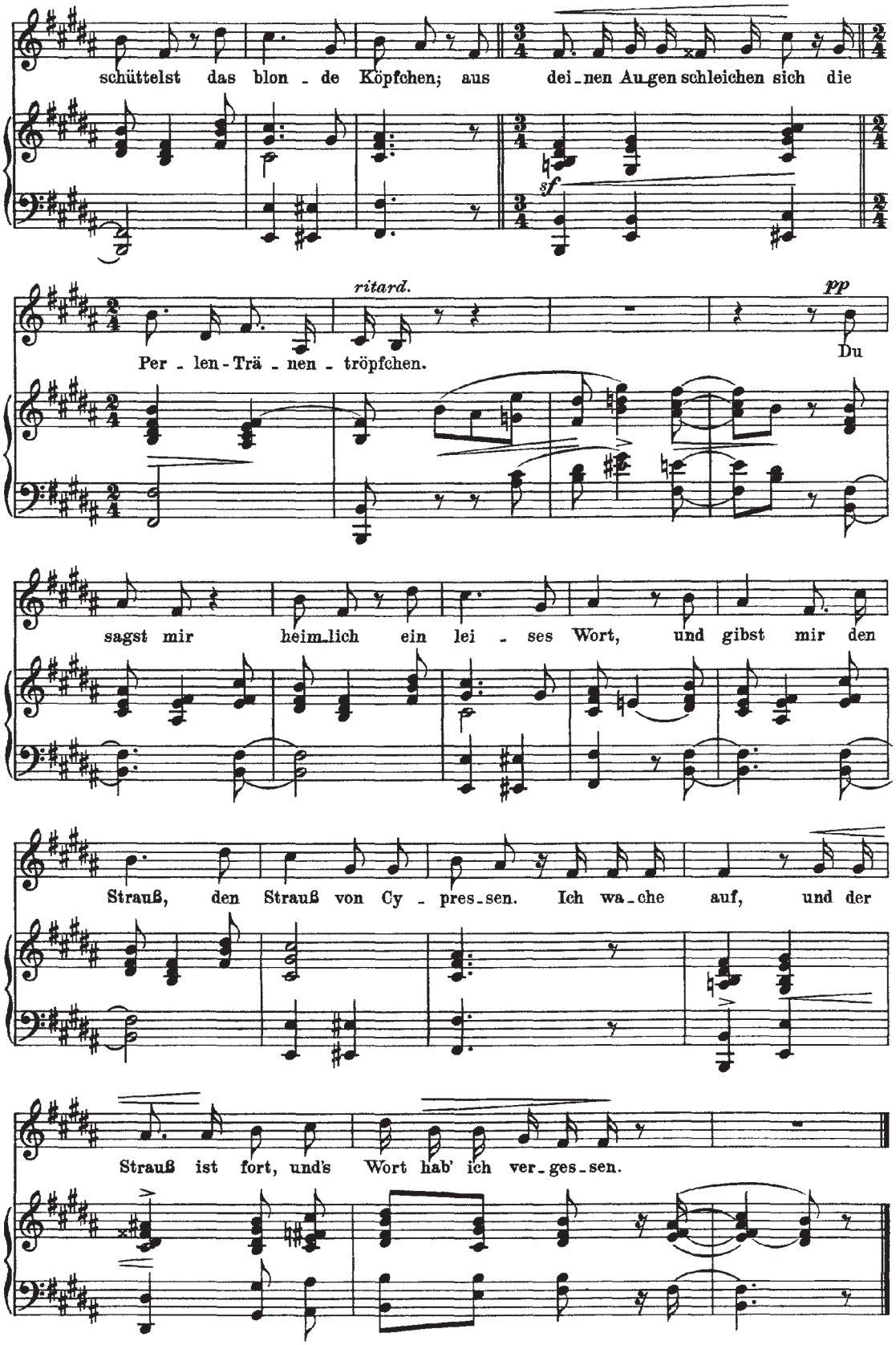
23 Op. cit., p. 144.

Ao final da segunda estrofe, Schumann interrompe a expectativa da repetição do padrão da identidade vocal pelo canto, antecipando-o na parte pianística, em completude harmônica. O canto assume sua identidade no compasso 25, mas com a sustentação do acorde ao piano. A ruptura entre o estado de sonho e despertar não é entrecortado por pausa nem pela parte pianística, a descrição do despertar irrompe de forma direta e angustiada. Este é o momento dramático da quebra de humor de Heine.

Os três elementos da canção, texto, voz e piano se unem na intensificação e construção destes compassos. A tristeza, pela dor se transforma em desespero. As dissonâncias marcadas pelo piano nos compassos 29-32, a ascendência dos acordes, a inflexão culminante em *Tränenflut* ficam em suspense em um compasso de silêncio, de perturbação silenciosa. O piano retoma sua identidade inicial, o da memória do sonho, árido e solitário.

XIV.
Allnächtlich im Traume




schüttelst das blon - de Köpfchen; aus dei - nen Au - gen schleichen sich die
sf
ritard.
pp
Per - len - Trä - nen - tröpfchen.
Du
sagst mir heim - lich ein lei - ses Wort, und gibst mir den
Strauß, den Strauß von Cy - pres - sen. Ich wa - che auf, und der
Strauß ist fort, und's Wort hab' ich ver - ges - sen.

Canção 14

Allnächtlich im Traume seh' ich dich

(Sem indicação de andamento ou caráter)
Si Maior
2/4

Allnächtlich im Traume seh' ich dich,
Und sehe dich freundlich grüssen,
Und laut aufweinend stürz' ich mich
Zu deinen süssen Füssen.

Du siehest mich an, wehmütiglich
Und schüttelst das blonde Köpfchen;
Aus deinen Augen schleichen sich
Die Perlentränentröpfchen.

Du sagst mir heimlich ein leises Wort,
Und gibst mir den Strauss von Cypressen.
Ich wache auf, und der Strauss ist fort,
Und's Wort hab ich vergessen.

Todas as noites em sonho eu te vejo,
E vejo-te saudando-me cordialmente,
E soluçando alto me precipito
Aos teus doces pés.

Tu me olhas melancolicamente,
E abanas negativamente a tua loura cabecinha;
Dos teus olhos escapam-se furtivamente
As lágrimas em gotas como pérolas.

Tu me dizes, intimamente, uma palavra suave,
E me dás um buquê de ciprestes.
Eu acordo, e o buquê desapareceu,
E eu esqueci a palavra.

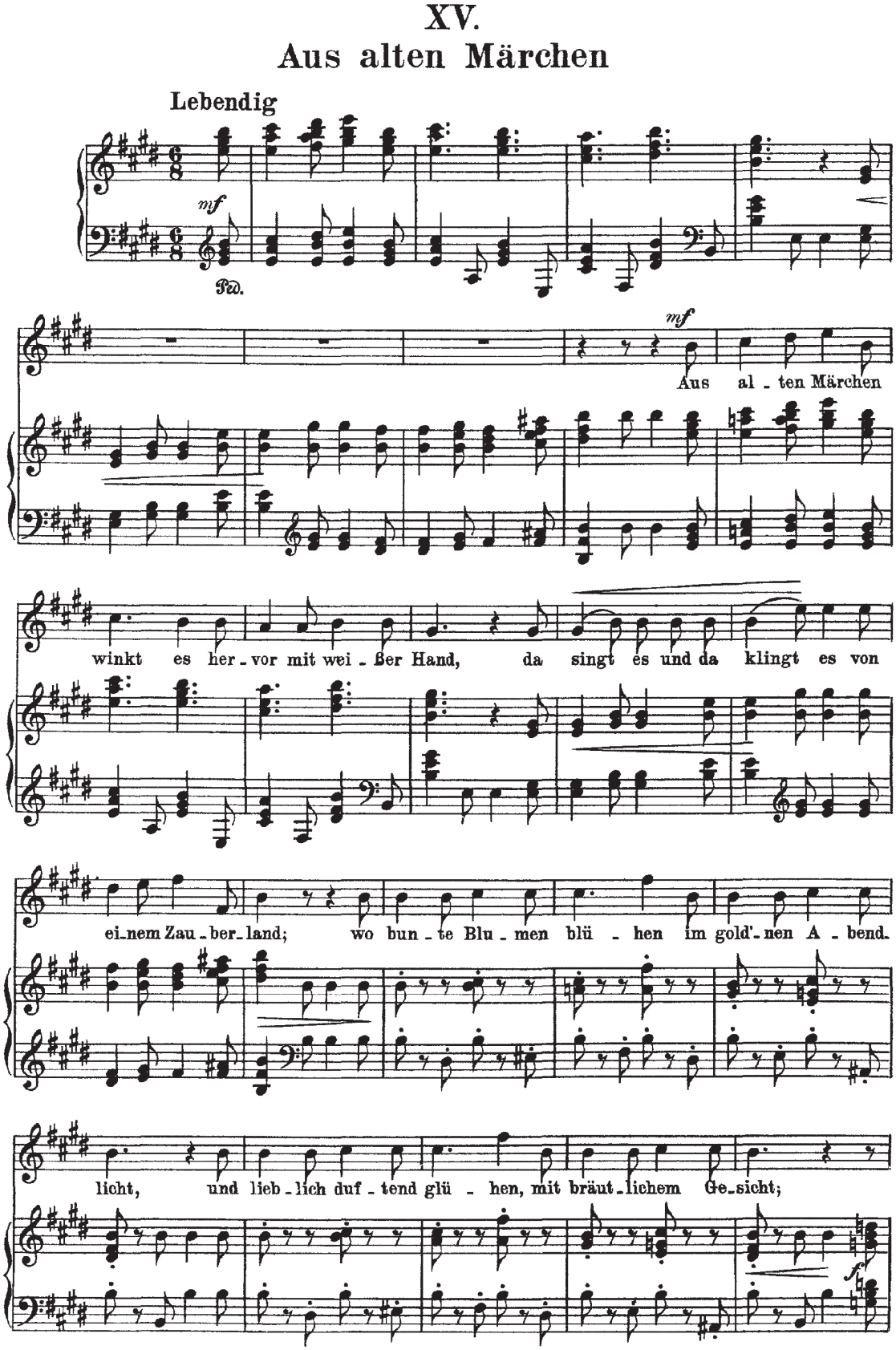
Como na canção 13, o poema narra um sonho e o momento de despertar. Descreve uma situação em que a amada é o centro do poema. Em sonho, o poeta em sofrimento, se coloca aos pés da amada, ela chora, segreda uma palavra terna e oferece um buquê de ciprestes, símbolo de tristeza e dor. Quando o poeta desperta, o buquê desapareceu e a palavra foi esquecida.

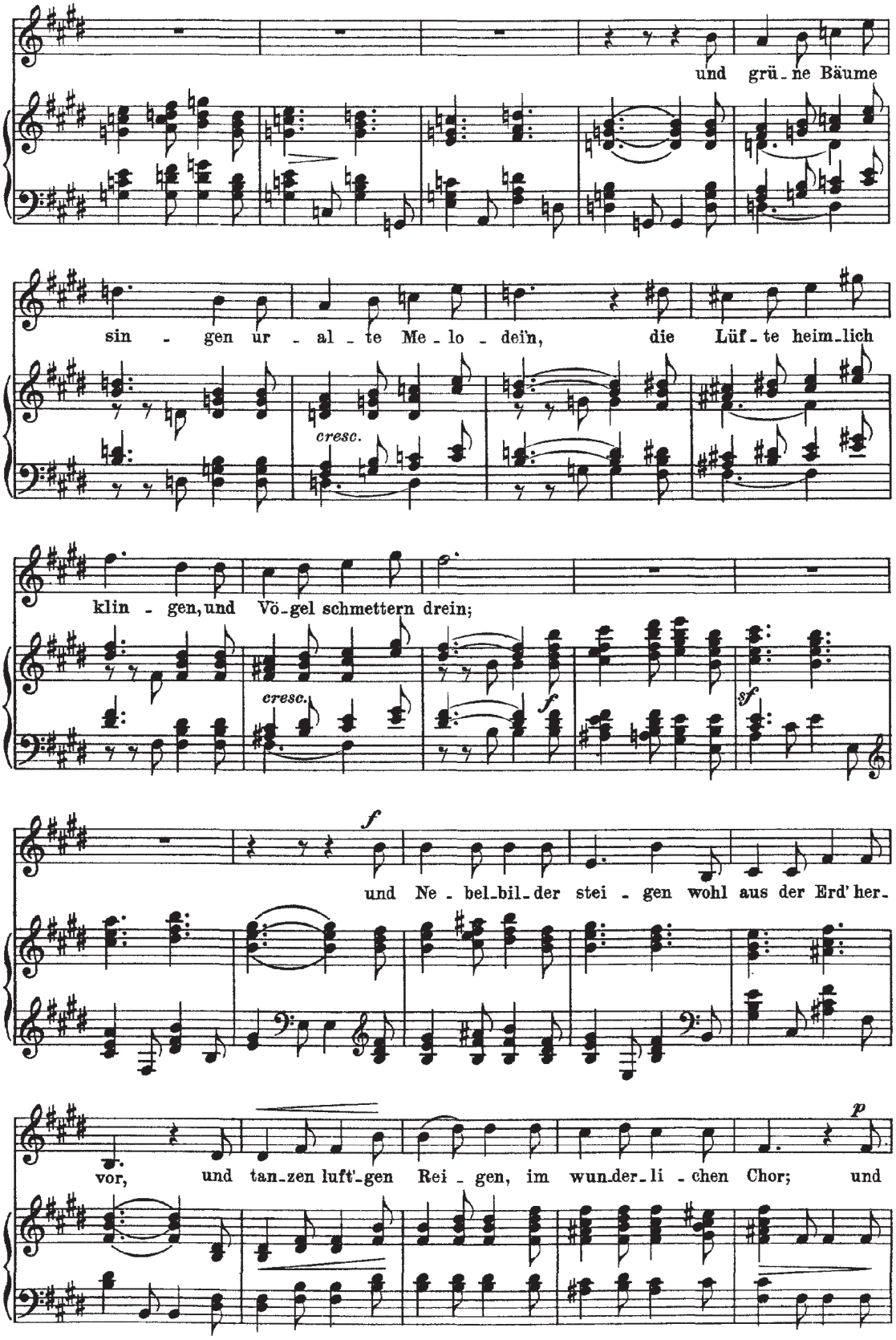
Embora haja uma ruptura poética na passagem do estado de sonho para a consciência, emocionalmente não há uma quebra de humor. O sofrimento já estava presente no sonho, apresentando a amada condoída e piedosa frente ao sofrimento do poeta, nenhum traço rancoroso existe na maneira como o poeta a vê em sonho e isto não é alterado ao despertar.

Schumann mantém o contínuo emocional do poema na canção. A estrutura poética e musical segue em três repetições literais, com as adequações prosódicas exigidas pelo texto. É no compasso 34 que o poeta desperta. Ritmicamente a música se torna mais movida e o momento é efêmero. A forma rápida e não dramática da tomada de consciência, do desaparecimento do buquê e do esquecimento da palavra é, certamente, menos forte emocionalmente do que o próprio sonho.

A sensação onírica permanece na memória do poeta e as importâncias na canção são desviadas para a avaliação das informações que o sonho traz. Dolência e certa amortização emocional associam-se à trajetória de sofrimento e amargor. A definição harmônica, a textura do acompanhamento que abraça e dá suporte confortável à melodia, as pausas que entrecortam as palavras, dão um tom mais ameno a este momento. Ainda assim, as frases abertas, os deslocamentos rítmicos da parte pianística dos compassos 12-13 e 25-26 mantêm a história poética em suspensão, apesar da clareza harmônica.

Schumann alcança o ideal romântico da fragmentação poética nesta canção imprimindo uma continuidade emocional sem desfecho, algo que continua a pairar após o fim da canção.


XV.
Aus alten Märchen
Lebendig
mf
Ped.
mf
Aus al - ten Märchen
winkt es her - vor mit wei - ßer Hand, da singt es und da klingt es von
ei - nem Zau - ber - land; wo bun - te Blu - men blü - hen im gold'- nen A - bend.
licht, und lieb - lich duf - tend glü - hen, mit bräut - lichem Ge - sicht;
f


und grü - ne Bäume
sin - gen ur - al - te Me - lo - dei'n, die Lüf - te heim - lich
cresc.
klin - gen, und Vö - gel schmettern drein;
cresc.
f
sf
f
und Ne - bel - bil - der stei - gen wohl aus der Erd' her -
vor, und tan - zen luft' - gen Rei - gen, im wun - der - li - chen Chor; und
p

blau - e Fun - ken bren - nen an je - dem Blatt und Reis, und

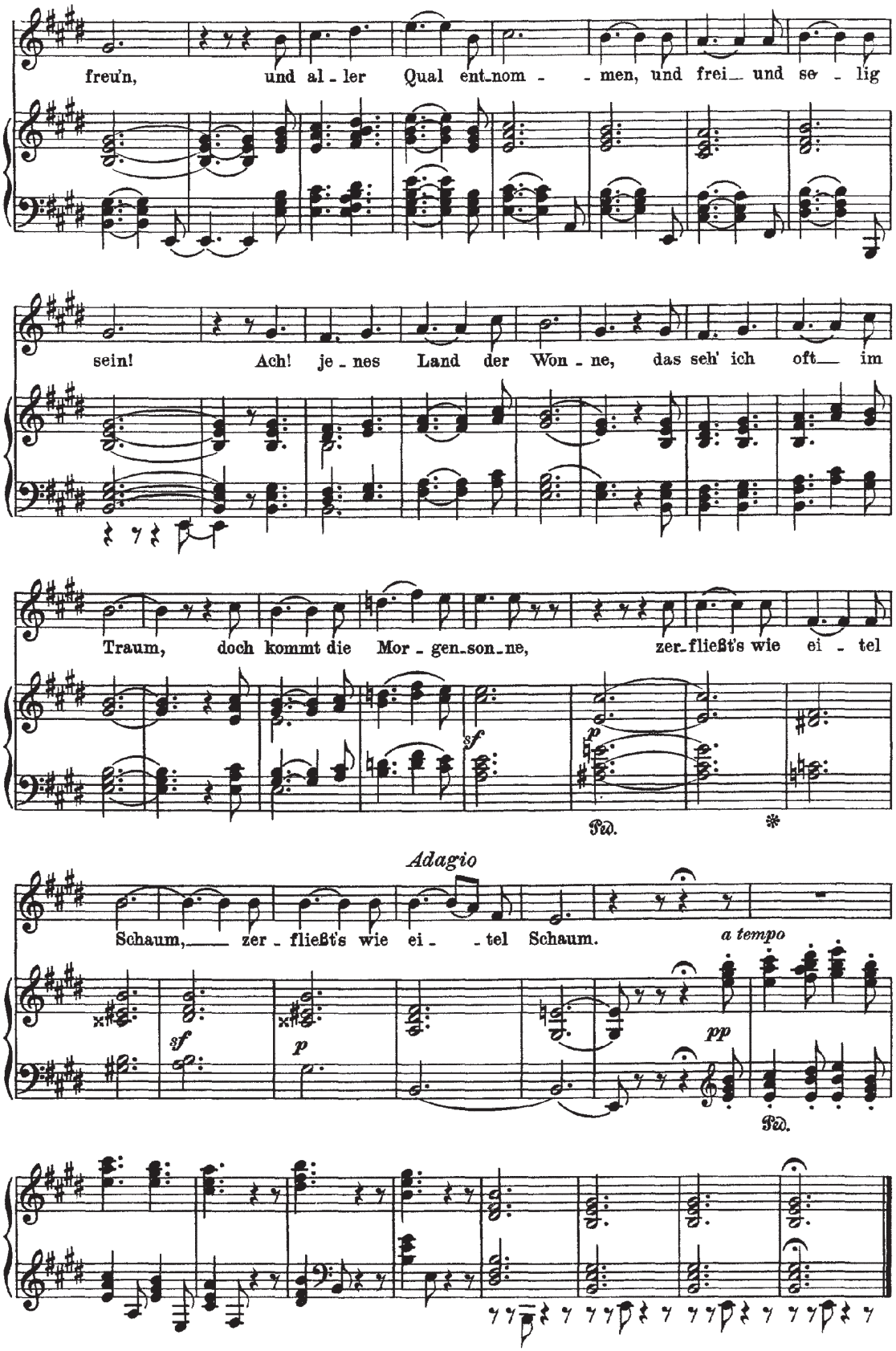
ro - te Lich - ter ren - nen im ir - ren, wir - ren Kreis; und lau - te Quel - len

bre - chen aus wil - dem Marmor - stein, und selt - sam in den Bä - chen strahlt

fort der Wi - der - schein. Ach! Ach!

Mit innigster Empfindung

Ach, könnt' ich dort - hin kom - - men, und dort mein Herz er -


freu'n, und al - ler Qual ent-nom - - men, und frei- und se - lig
sein! Ach! je - nes Land der Won - ne, das seh' ich oft- im
Traum, doch kommt die Mor - gen-son-ne, zer-fließt's wie ei - tel
sf
p
Ped.
Adagio
Schaum,- zer - fließt's wie ei - - tel Schaum.
a tempo
sf
p
pp
Ped.

Canção 15

Aus alten Märchen winkt es

Lebendig (Vivo)
Mi Maior
6/8

Aus alten Märchen winkt es
Hervor mit weisser Hand,
Da singt es und da klingt es
Von einem Zauberland;

Wo bunte Blumen blühen
Im gold'nen Abendlicht,
Und lieblich duftend glühen,
Mit bräutlichem Gesicht;

Und grüne Bäume singen
Uralte Melodei'n,
Die Lüfte heimlich klingen,
Und Vögel schmettern drein;

Und Nebelbilder steigen
Wohl aus der Erd' hervor,
Und tanzen luft'gen Reigen,
Im wunderlichen Chor;

Und blaue Funken brennen
An jedem Blatt und Rei,
Und rote Lichter rennen
Im irren, wirren Kreis;

Und laute Quellen brechen
Aus wildem Marmorstein,
Und seltsam in den Bächen
Strahlt fort der Widerschein.

Ach, könnt' ich dorthin kommen,
Und dort mein Herz erfreu'n,
Und aller Qual entnommen,
Und frei und selig sein!

Ach! jenes Land der Wonne,
Das seh' ich oft im Traum,
Doch kommt die Morgensonne,
Zerfliesst's wie eitel Schaum.

Dos velhos contos de fadas
Uma branca mão acena,
Tudo ali canta e ressoa
De um país encantado;

Onde coloridas flores florescem
Na luz dourada do poente,
E amavelmente perfumadas brilham,
Com semblante nupcial;

E verdes árvores cantam
Seculares melodias,
Brisas em segredo murmuram,
E as aves aí cantam;

E imagens de bruma
Elevam-se da terra,
E dançam vaporosas rondas,
Num coro estranho;

E faíscas azuis brilham
Em cada folha e ramo,
E vermelhas luzes se movem,
Em errantes, confusos círculos;

E fontes ruidosas irrompem
Do selvagem rochedo de mármore,
E estranhamente nos riachos
Brilha sem cessar o reflexo.

Ah! Pudera eu ali chegar
E ali alegrar o meu coração
E de todo tormento me livrar,
Seja livre e bem-aventurado!

Ah, este país de prazeres,
Vejo-o eu muitas vezes em sonho,
Mas quando o sol de manhã aparece,
Tudo como espuma se desvanece.

A extensão do poema, com oito estrofes difere de forma fundamental esta canção das demais.

Possui três temas, o primeiro, compasso 9 até o início do compasso 16, o segundo, compasso 17 até o início do compasso 24 e o terceiro, compasso 29 até o compasso 36.

Desta forma, temos o esquema

- Introdução do piano apresentando o primeiro tema completo sem o canto - compassos 1-8;
- Tema 1 - compassos 9-16;
- Tema 2 - compassos 17-24;
- Interlúdio do piano apresentando a primeira parte do Tema 1 modulado (Sol Maior) - compassos 25-28;
- Tema 3 dividido em duas metades e em progressão - compassos 29-36;
- Interlúdio do piano apresentando a primeira parte do Tema 1 modulado novamente para o tom inicial (Mi Maior) - compassos 37-40;
- Tema 1 modificado em função da adequação vocal para a tonalidade de Si Maior - compassos 41-48;
- Tema 2 modulado (Fá# Maior) - compassos 49-56;

- Tema 3 variado com arpejos ampliados - compassos 57-68. Aqui o Tema 3 é estendido por mais quatro compassos na construção da culminância emocional na palavra *Ach! Ach!* - compassos 65-68;

- Primeira parte do Tema 1 repetido duas vezes, variado ritmicamente e em caráter, *Mit innigster Empfindung* (Com a mais profunda sensibilidade) - compassos 69-83;

- Tema 3 variado ritmicamente em Mi Maior e Lá Maior - compassos 84-95;

- Cadenciamento de 8 compassos distendendo o ritmo para a conclusão do poema. No compasso 102 o andamento é alterado para *Adagio* na repetição das palavras *eitel Schaum* - compassos 96-104;

- Poslúdio *a tempo* do piano com material do Tema 1, em distanciamento e subtração - compassos 105-113.

Uma primeira leitura do poema dá a impressão despretensiosa de um lugar ideal e encantando com uma tomada de consciência de que tal lugar só existe em sonhos e "tudo como espuma se desvanece". Schumann, porém, insere este poema no histórico emocional do poeta dentro do ciclo. O que poderia ser entendido como leve ou vaporoso, toma uma proporção dramática e pesada, com uma agitação onírica que beira a violência e o amargor.

O texto é narrado como um conto, "Dos velhos contos de fadas/Uma branca mão acena/Tudo ali canta e ressoa/De um país encantado". O ritmo musical escolhido por Schumann configura uma constante cavalgada que só é interrompida no compasso 69, mas que ainda persiste como um subtexto narrativo-musical e um fator unificador até o fim da canção.

A narrativa do poema acontece já em estado consciente e formulado racionalmente em forma de conto, não existindo uma epifania imediata do poeta com o passar do estado de sonho para a consciência. Tudo é resultado de uma reflexão, o que alivia por completo a transição do inconsciente para o consciente. Não há uma inversão de humores pela ruptura de estados como descrito em outras canções do ciclo.

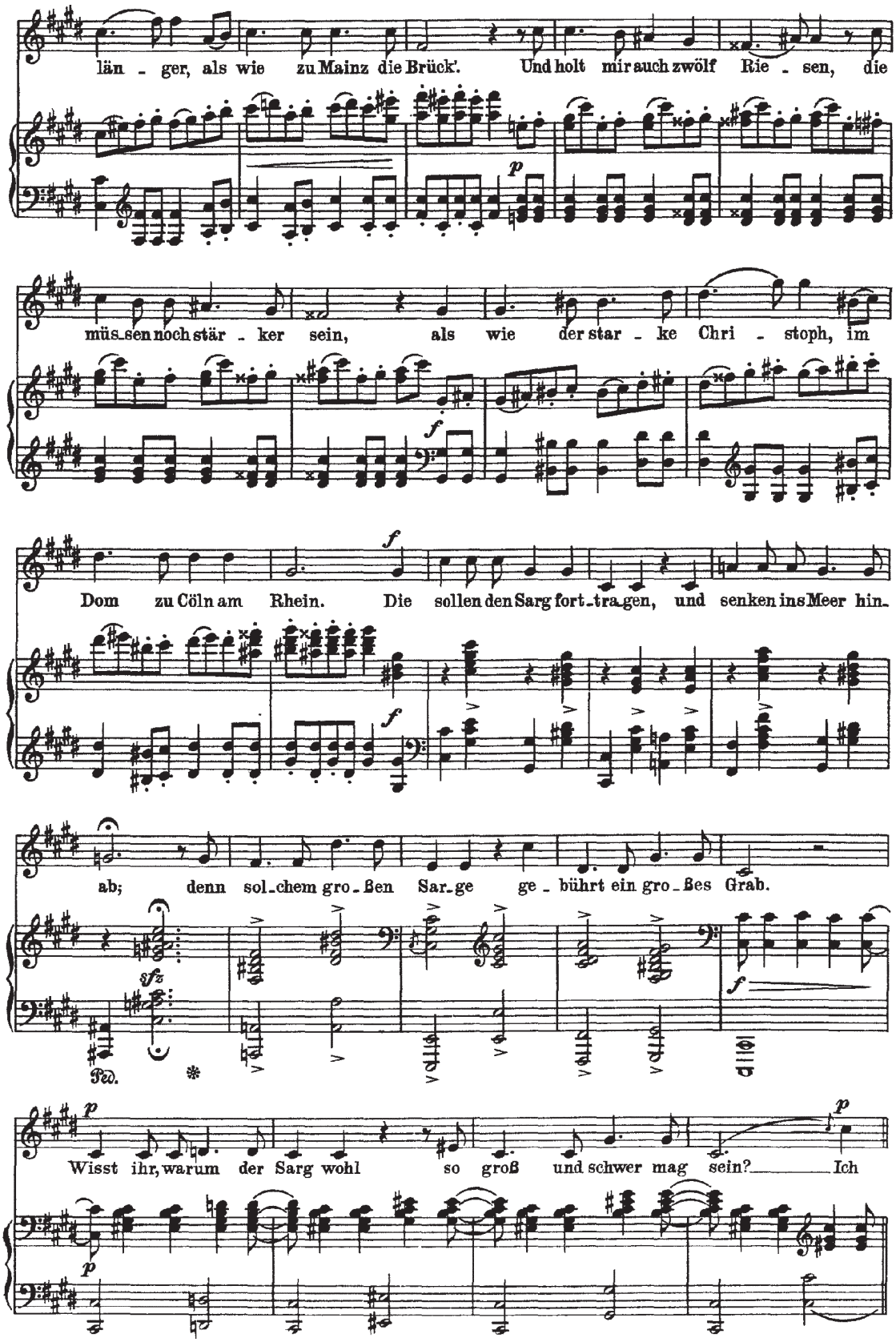
A formulação consciente de um estado de sonho, em tom de fábula, tende a um afastamento emocional como já visto na canção 11, porém, a descrição afetiva criada por Schumann para coabitar o texto de Heine tem seus tons dramáticos que traz para perto da experiência do poeta os impactos emocionais que surgem a cada nova alusão deste país encantado.

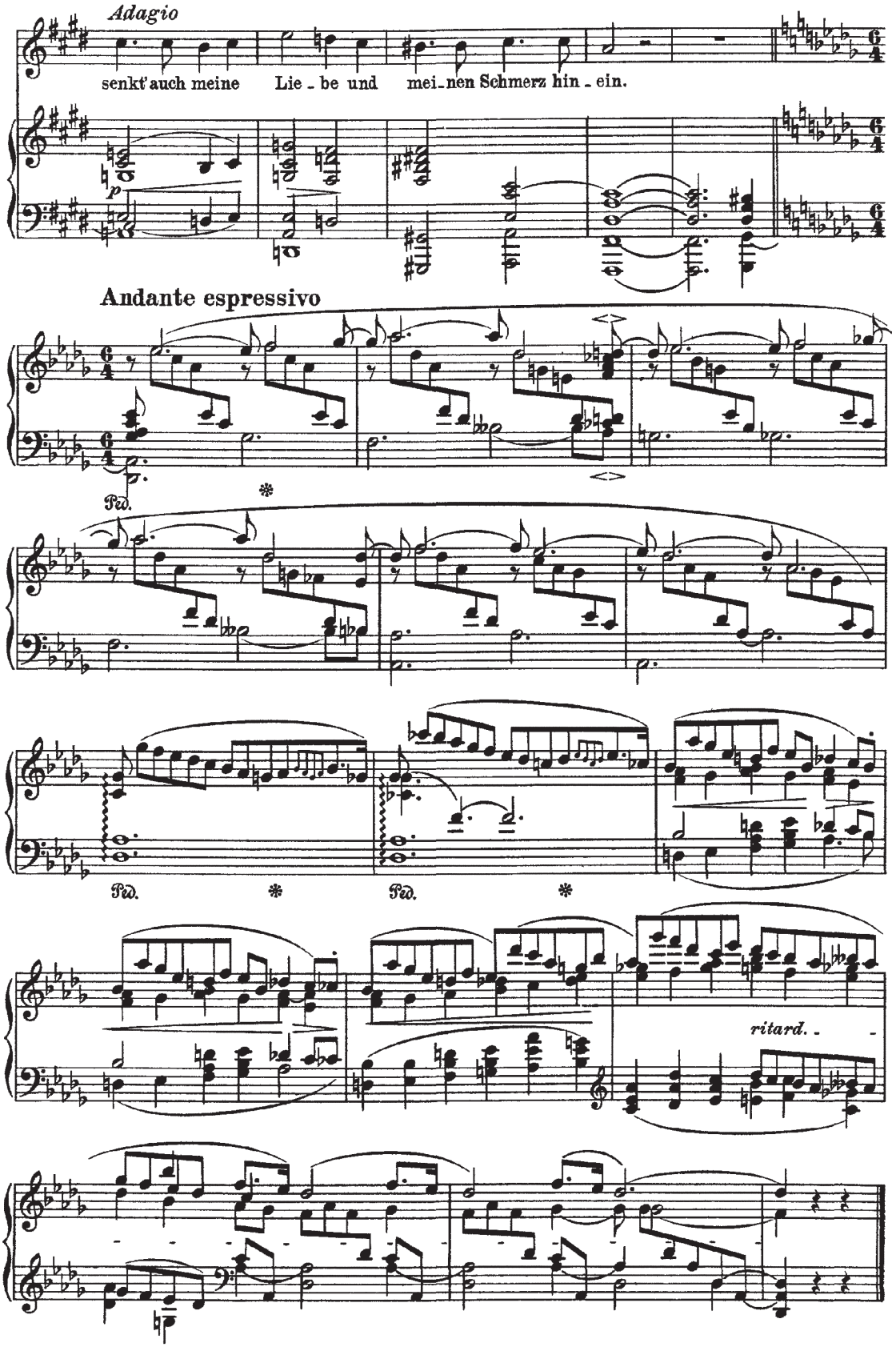
Os ápices descritos no Tema 3, nas duas primeiras vezes em que ocorrem (compassos 29-36 e 57-68) inserem o poema de forma trágica no contexto emocional do poeta, e não o contrário. A revelação íntima da experiência do poeta na poesia, ocorre nas duas últimas estrofes. Este é o momento de maior ruptura emocional, o momento em que o poeta se relaciona com a narrativa.

XVI.
Die alten, bösen Lieder

Ziemlich langsam

Die al - ten, bö - sen Lie - der, die Träu - me bös' und arg, die laßt uns jetzt be - graben, holt einen gro - ßen Sarg. Hin - ein leg' ich gar manches, doch sag' ich noch nicht was; der Sarg muß sein noch grö - ßer wie's Hei - delber - ger Faß. Und holt eine To - ten - bah - re und Bret - ter fest und dick; auch muß sie sein noch


län - ger, als wie zu Mainz die Brück'. Und holt mir auch zwölf Rie - sen, die
müs_sen noch stär - ker sein, als wie der star - ke Chri - stoph, im
Dom zu Cöln am Rhein. Die sollen den Sarg fort_tra_gen, und senken ins Meer hin_
ab; denn sol_chem gro_ßen Sar_ge ge_bührt ein gro_ßes Grab.
Wisst ihr, warum der Sarg wohl so groß und schwer mag sein? Ich


Adagio
senkt' auch meine Lie - be und mei - nen Schmerz hin - ein.
p
Andante espressivo
Ped.
ritard.

Canção 16

Die alten, bösen Lieder

Ziemlich langsam (Muito lento) – *Adagio – Andante espressivo*
dó# menor – Ré bemol Maior
4/4 – 6/4

***Die alten, bösen** Lieder,*
Die Träume bös' und arg,
Die lasst uns jetzt begraben,
Holt einen grossen Sarg.

Hinein leg' ich gar manches,
Doch sag' ich noch nicht was;
Der Sarg muss sein noch grösser
Wie's Heidelberger Fass.

Und holt eine Totenbahre
Und Bretter fest und dick;
Auch muss sie sein noch länger,
Als wie zu Mainz die Brück'.

Und holt mir auch zwölf Riesen,
Die müssen noch stärker sein,
Als wie der starke Christoph,
Im Dom zu Köln am Rhein.

Die sollen den Sarg forttragen,
Und senken ins Meer hinab;
Denn solchem grossen Sarge
Gebührt ein grosses Grab.

Wisst ihr, warum der Sarg wohl
So gross und schwer mag sein?
Ich senkt' auch meine Liebe
Und meinen Schmerz hinein!

As velhas, maléficas canções
Os sonhos ruins e terríveis,
Agora enterraremos;
Busquem um grande caixão.

Dentro dele colocaria algumas coisas,
Mas ainda não direi o quê;
O caixão deve ser ainda maior
Do que o barril de Heidelberg.

E trazei um esquife
Com tábuas sólidas e espessas;
Também ele tem que ser ainda mais comprido
Do que a ponte de Mainz.

E ide buscar-me doze gigantes também,
Que sejam mais fortes ainda
Do que o São Cristóvão que se vê
Na catedral de Colônia sobre o Reno.

Eles devem levar embora o caixão
E mergulhá-lo no mar;
Porque para tão grande caixão
É necessário um vasto túmulo.

Sabeis por que o caixão
Deve ser tão grande e pesado?
É porque nele coloquei
Todo o meu amor e a minha dor.

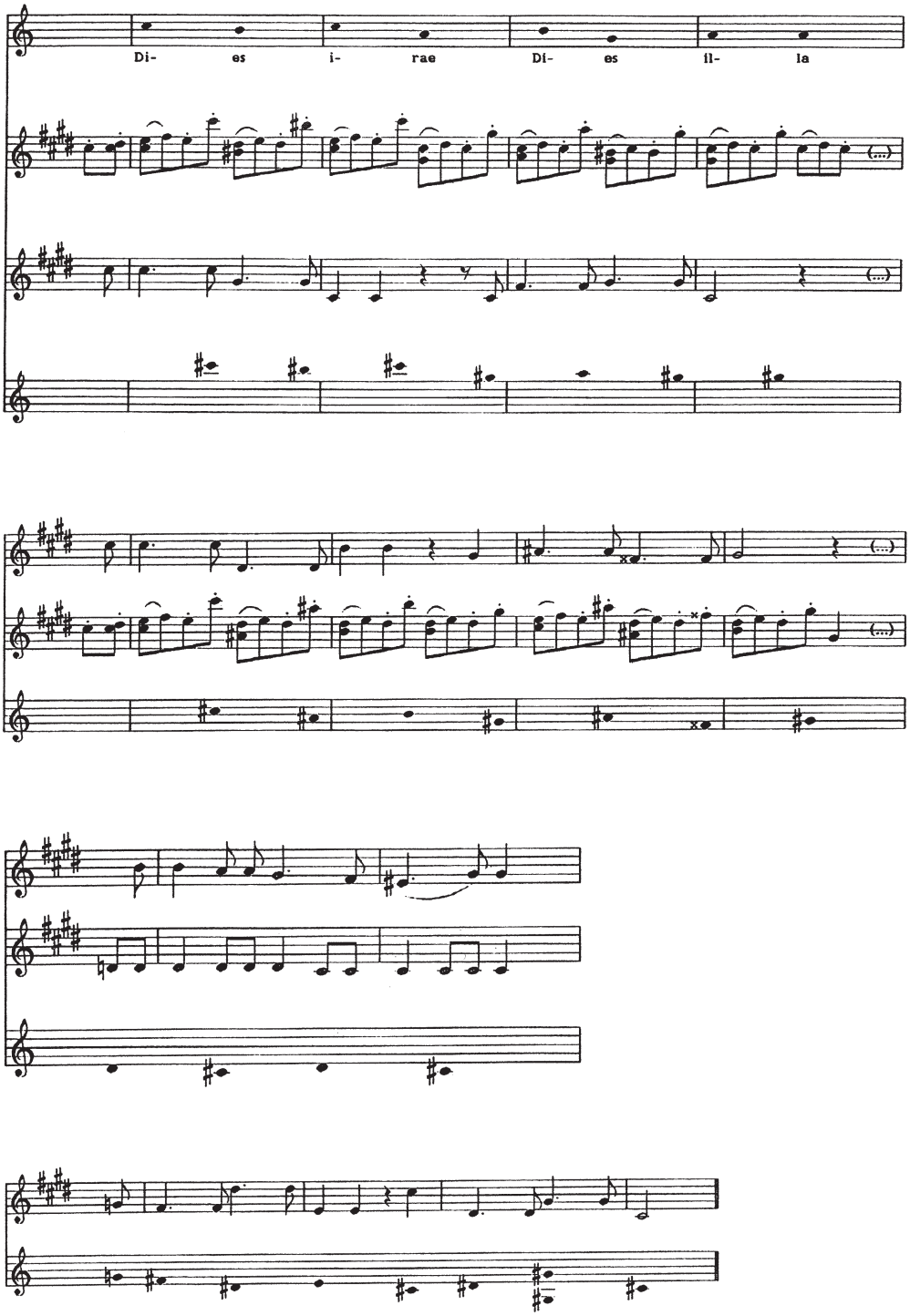
Em um momento de força e atitude frente à vida, o poeta planeja sua resposta ao sofrimento. Em descrição grandiloquente, convocando as maiores construções da Alemanha medieval, o poeta enterra seu amor e sua dor para continuar a viver.

Após a tempestade de bravura desta canção, o piano retoma o sentimento de esperança e intimidade, em conflito com as forças antagônicas que compõem o estado emocional do poeta.

A canção é introduzida pela apresentação do acorde de dó# menor sustentado em *forte* por uma fermata em um procedimento beethoveniano, apresentando a tonalidade por seu arquétipo mais fundamental.

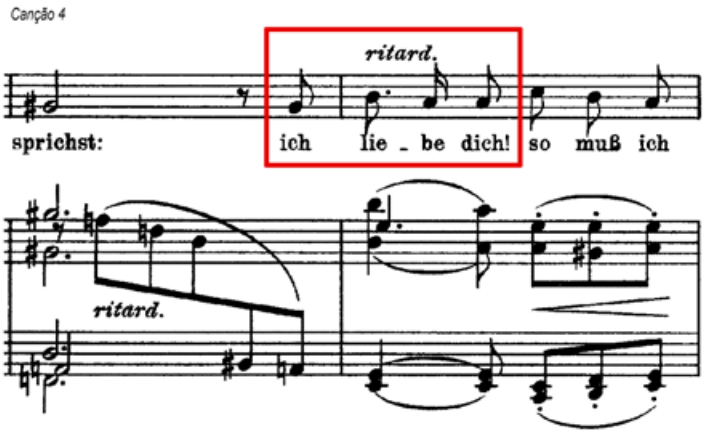
Em ritmo pontuado e acentuado, segue a apresentação do motivo inicial da canção. O caráter exaustivamente pesado se coaduna às descrições fantásticas de grandiosidade no poema.

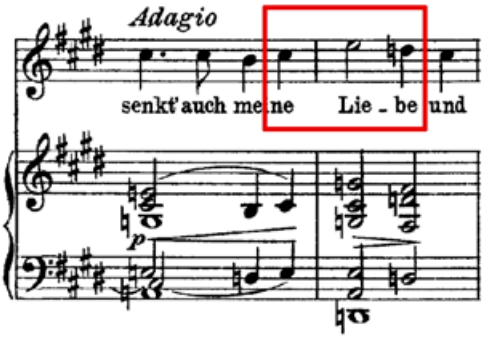
Henri Pousseur (nrp p.151-158) chama a atenção para a utilização por Schumann do *cantus firmus* presente na missa de requiem, o *Dies Irae* nesta canção.



A música segue em marcha até o início da quinta estrofe no compasso 36. Neste ponto, o sentido descritivo ganha novo impacto dramático, o ritmo da marcha é interrompido por acordes acentuados até a fermata do compasso 39, uma pausa na narrativa do texto dá especial atenção ao revelar que o caixão deve ser mergulhado no mar. A segunda parte da estrofe segue a dramaticidade da cena ampliando os acordes e culminando no dó# grave do compasso 43 em *Grab*.

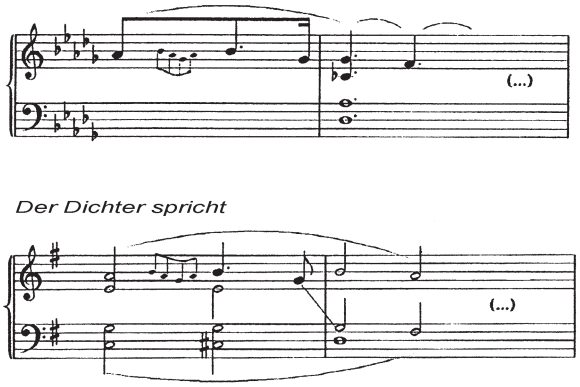
A clareza e simplicidade harmônica da canção são aspectos que contribuem com a expressão reta da narrativa, sem oscilações de humores até o compasso 43, onde a dissolução do impacto, em ritmo sincopado e em *diminuendo* cria uma expectativa para a sexta estrofe. O Dó# com sétima do compasso 44 abre a estrutura da canção novamente e a linha do canto segue em suspensão ampliando os intervalos, distendendo sua tessitura na sequência sempre partindo do dó# para ré, mi#, sol# e, finalmente, em portamento ao dó# oitava acima, em piano e iniciando o *Adagio*. Este é o desfecho do poema, com ênfase à palavra *Liebe*, repetindo o motivo de *Ich liebe dich* da canção 4. No compasso 50, a cadência de engano desloca o fim da canção e permite a continuidade do discurso emocional.





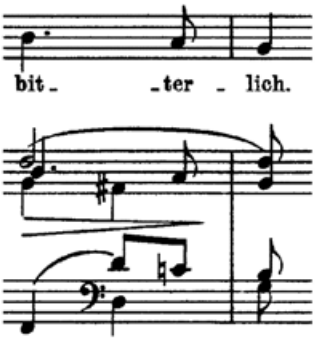
O poslúdio é iniciado como ruptura afetiva absoluta, criando, a partir do discurso fragmentado, uma flutuação contínua de estados emocionais puros. Os compassos 53-58 remontam a memória da canção 12, a tentativa de sobreviver à depressão e à angústia em um momento luminoso e revelador.

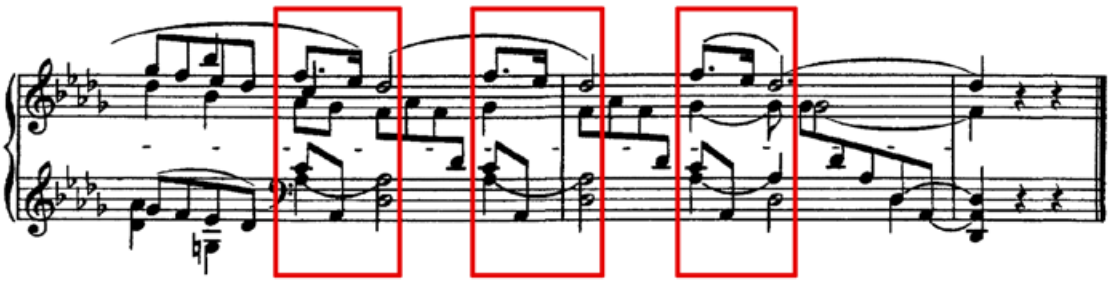
A última peça do *Kinderszenen opus 15*, *Der Dichter spricht*, é citada nos compassos 59 e 60.



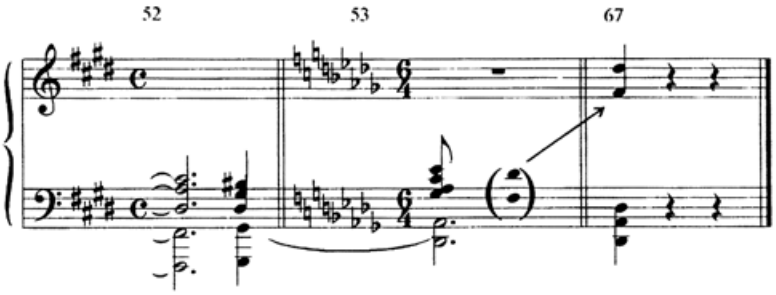
É o poeta que fala, sem palavras e sem a condução melódica típica que sugira a inflexão de um poema, é o discurso livre e essencialmente musical. É Schumann dizendo da forma mais poética o inefável, o que está além das palavras e o que o liberta.

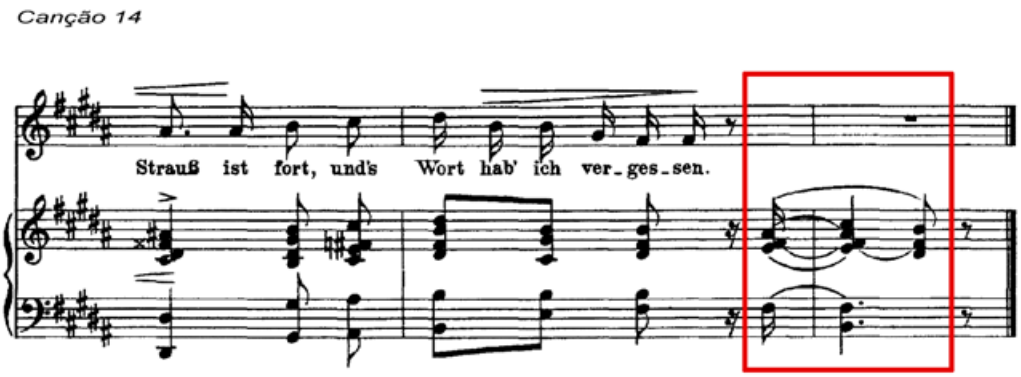
A sequência dos compassos 61-65 eleva o discurso em suspensões que são resolvidas no motivo fá - mi bemol - ré bemol do compasso 65 e repetido três vezes, em citação aos compassos 15 e 16 da canção 4, em *bitterlich: So muss ich weinen bitterlich.*





A cadência descrita nos compassos 52, 53 e 67 é idêntica ao final da canção 14 - … *und der Strauss is fort und's Wort hab ich vergessen.*





A citação do motivo *bitterlich* nos compassos 65 e 66 poderia ser uma resposta à palavra esquecida, mas é o poslúdio, como entidade una, que representa aqui tudo o que poderia ser entendido como "a palavra esquecida", não revelada pelo poema, mas pelo discurso sem palavras do "poeta que fala". O ciclo se encerra com a mais poética representação musical, em um estado que ecoa uma realidade emocional.

Em síntese, esta última canção e a canção 12, *Am leuchtenden Sommermorgen*, têm em comum a atitude positiva de tentar reagir à história frustrada de amor. Na última canção do ciclo, é Florestan que se expressa enquanto 'canta' o texto de Heine, na canção 12 é o mais puro estado de intimidade de Eusébius que se manifesta, retomado no poslúdio do ciclo em complementação afetiva.

Schumann se faz pleno, o poeta fala em sua mais pura expressão musical. O poético e o musical se encontram e se transfomam na unicidade do ideal estético schumanniano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho composicional de Robert Schumann sobre a poesia revela um novo caminho nas representações obtidas na paridade texto-música. Schumann cria na canção um discurso subliminar de natureza psicológica e afetiva inspirado na poesia, mas que, muitas vezes, transpassa o seu sentido imediato interferindo em coautoria poética. Não é Heine em Schumann o que ouvimos no *Dichterliebe*, somos convidados sempre, a cada detalhe, a ouvir Schumann em Heine. É em Schumann que as múltiplas relações ocorrem, é a partir de sua interpretação e suas representações musicais e não do texto em si, mas do impacto emocional exercido pela interpretação dos poemas, que o ciclo é composto. É no entendimento da condensação poética e da fragmentação como corrente estética, poética e filosófica, que Schumann insere a tradição composicional, criando um universo subjetivo coerente inspirado na poesia de Heine. Não existindo aqui antagonismo entre subjetividade e coerência, Schumann faz então uso do sistema tonal, da tradição composicional bachiana e beethoveniana.

Fica claro, logo de início, uma verificação da apropriação dos elementos musicais advindos da *performance* declamatória da poesia na canção. Ritmo, rimas, tempo, altura. Timbre e intensidade da voz com a finalidade de salientar a intelecção do texto são, de antemão, incorporados por Schumann na composição, a musicalidade da língua falada que o compositor tão bem conhecia (vide esboços do *Dichterliebe*)[24]. O entendimento do léxico poético gerou um paralelo musical, não de forma subsidiária, mas em complementação emocional e discursiva.

As definições ou indefinições harmônicas se relacionam com as certezas ou incertezas emocionais interpretadas no texto, as aberturas harmônicas no uso dos acordes de sétima impulsionam o discurso musical nas representações de instabilidade emocional ou nas contradições emocionais vividas pelo poeta. Em todo o ciclo o poeta é atormentado por um amor não correspondido, os momentos emocionais estão sempre compreendidos nos conflitos entre a amada e a própria ideia do Amor Romântico, assim, sofrimento e amor estão pareados numa indissociabilidade estética. As escolhas feitas por Schumann nas definições harmônicas, nos padrões rítmicos e de textura estão em direta relação com as grandes possibilidades da paleta emocional.

Schumann ainda faz uso de figurações musicais consagradas para a representação dos afetos e estados de humor, como arpejos ascendentes em associação com aspectos emocionalmente positivos e arpejos descendentes para o seu oposto, aproveitando-se da sugestão do gesto musical que efetive um eco na compreensão subliminar e intuitiva que a música, em sua história, construiu em padrões de significados impregnados. Porém, estes gestos são sempre relidos em cada época e os procedimentos composicionais no uso de tais padrões estão associados a outros elementos que complementam os níveis de complexidade emocional no discurso. Tais níveis requerem uma visão analítica para a interpretação.

Assim, o sentido de uma análise interpretativa neste trabalho sobre o *Dichterliebe* buscou unir o conhecimento teórico da interpretação dos signos estritamente musicais com o texto poético, propondo uma possibilidade interpretativa. A complexidade desta tarefa reside em vários aspectos. A primeira e mais óbvia, é a da união de dois léxicos, o musical e o poético, duas linguagens de natureza diversa que se descaracterizam em parte, cada uma delas, para servir a um novo gênero, a canção, forma que está entre o texto poético e a música "pura"[25]. É o ponto de aproximação viável na concomitância destas duas naturezas. Porém, em Schumann, essa complexidade é o princípio de uma outra maior. Em suas canções, os pontos de aproximação da palavra cantada com a parte instru-

24 HALLMARK, op. cit.

25 AGAWU, 1992

mental, muitas vezes se distanciam e buscam na natureza própria de cada léxico uma nova maneira de se relacionar. Em alguns casos, a palavra toma contornos de declamação exclusivamente poética e a música não mais se associa à palavra dentro da tradição de acompanhar ou conferir efeitos descritivos ou onomatopaicos e nem mesmo aludindo, de forma simbólica, o que já foi consagrado na representação dramática na ópera e no oratório ou mesmo no *Lied* que antecede a produção de Schumann — a música assume o discurso poético em um âmbito que a palavra não toca.

Não se deve olvidar que, em Schumann, o aspecto essencialmente musical não existe, sua obra sempre se associou, de alguma forma, com a literatura e a poesia. A composição de *Lieder* talvez tenha representado para Schumann um grande desafio, uma maneira de não negar a si mesmo a conquista criativa da forma complexa de união entre literarura e música. O uso explícito da poesia poderia se transformar em uma simplificação do pensamento poético-musical refletido em sua obra anterior a 1840. Sua crítica à forma canção tem aí o seu sentido. Não era apenas uma crítica a toda a produção de *Lieder* de seus contemporâneos, mas a busca de um caminho que não negasse o seu próprio entendimento de associação entre música e literatura.

O "ano das canções" pode ser entendido como resultado de um processo crítico-analítico que atingiu sua maturidade com uma nova proposta na composição de *Lieder.* Outro aspecto mais prosaico, de importância circunstancial, foi o fato de Schumann estar muito preocupado com sua situação financeira. Durante o processo judicial que garantiu a Schumann e Clara (então Wieck) o direito de união matrimonial, foram abordadas questões sobre a viabilidade de Schumann prover, do ponto de vista financeiro e de forma estável um lar. Os *Lieder* possibilitaram junto aos editores uma boa fonte de renda. Suas obras para piano não tiveram o mesmo sucesso e aceitação. As dificuldades técnicas destas obras e, principalmente, o radicalismo composicional indigesto ao gosto do público da época poderiam explicar os percalços na divulgação de sua música. Com os *Lieder,* Schumann conseguiu atingir um público maior.

Schumann se afasta da tradição da palavra cantada, a música toma um papel mais subjetivo, menos descritivo, nascendo de uma experiência perceptiva da subjetividade psicológica do texto sem perder sua independência discursiva. A descrição narrativa na música de Schumann é a descrição do indescritível, dos estados sutis de humores, de revelações subjetivas, de ambiguidades, de conflitos íntimos na luta entre o consciente e o inconsciente, entre o racional e o irracional, é o subtexto emocional contido na interpretação da poesia. A complexidade maior em Schumann é identificar, dentro da objetividade da escrita, como os aspectos musicais se prestam à expressão poética; qual é o campo de atuação do intérprete na recodificação do signo musical nascido e desenvolvido na poética; como vislumbrar dentro do gráfico musical os aspectos que refletem tão claramente um estado psicológico específico, um humor pouco definível e, como entender os indícios da própria interpretação de Schumann do texto poético, refletidos na escrita musical. Estas premissas nortearam as propostas interpretativas deste trabalho. No entanto, na tentativa de desvendar as pistas que poderiam servir de suporte para estas propostas sempre fica a dúvida da interpretação dirigida, fazendo com que se veja o que se procura e, de forma convincente, se busque uma lógica e uma coerência.

Este é um ponto sensível nesta discussão, qualquer abordagem interpretativa será fadada à parcialidade interpretativa. A proposta desta discussão sobre os aspectos interpretativos não poderia ser demonstrda como forma cabal. A mutabilidade da interpretação depende dos direcionamentos perceptivos do intérprete, das associações cognitivas na interação com os textos poético e musical e das experiências individuais que prontificam um sem número de associações possíveis e coerentes na construção de uma interpretação. Esse é um dos pilares que sustentam a Arte. Tratar das possibilidades interpretativas é tratar do infinito poder que a Arte exerce sobre todos abertos a ela.

A canção, enquanto gênero, amplifica as capacidades associativas revelando epifanias emocionais a partir da soma de duas linguagens artísticas. Desta forma, deve-se lidar, ao tratar do *Dichterliebe*, com a interpretação do texto de Heine; a interpretação do texto musical em uma abordagem estritamente musical e suas ferramentas teóricas; a interpretação do processo composicional de Schumann, indissociável do texto, redimensionando e contextualizando suas idiossincrasias composicionais e buscar no conhecimento específico técnico instrumental e vocal as possibilidades de expressão no ciclo. As variáveis são infinitas e os resultados interpretativos igualmente infinitos.

Assim, não é a interpretação dada a esta obra o que mais interessa aqui, esta é *uma* interpretação. O maior interesse está no exercício de estabelecer relações com a obra, buscando nos elementos estruturais da composição, no conhecimento idiomático, no estudo da poesia etc., um vínculo que contextualiza a obra complementando sentidos nas propostas intuitivas e emocionais do intérprete, do receptor ou do analista, remontando um entendimento amplo do discurso artístico.

No caso do *Dichterliebe*, a abordagem poética direciona o primeiro contato no entendimento interpretativo. Partindo dela, os elementos musicais configuram, muitas vezes, significados que a notação estritamente musical seria pouco ou completamente ineficaz para a representação de tais significados. Porém, é no caminho inverso que as maiores ousadias composicionais se concretizam, do entendimento do texto musical para se chegar a indícios da interpretação do texto poético. De qualquer forma, não é em nenhum destes casos que se chega ao entendimento da canção de forma completa. É, em verdade, na junção dos dois sentidos de compreensão, texto-música e música-texto que se vislumbra um todo indissociável e maior do que a soma das duas naturezas. A canção em Schumann é um complexo íntegro baseado na grandiosidade das interdependências. Interpretação aqui seria melhor descrita como *recriação interpretativa*. Toda harmonia, construção motívica, ritmo, textura, escolha de registro vocal e instrumental, citação, indicação agógica, de caráter, de andamento se vincula ao texto poético e interfere no próprio sentido do texto, recriando o poema como canção schumanniana.

A construção de uma possibilidade interpretativa gera uma série de atitudes, instrumental e vocal, que se coaduna na efetivação sonora. São os estímulos poéticos que primeiro exercem efeito sobre as escolhas de timbre, articulação, vibrato, nuances de toque, o tempo ideal na dicção das palavras ou a silabação que possa denotar uma determinada ideia e não outra, o uso do pedal, as noções de espaçamento entre os planos sonoros simultâneos, as conduções harmônicas, contrapontísticas, a escolha dos pontos de tensão e relaxamento na direcionalidade das frases, as dinâmicas, os andamentos, a agógica, a escolha entre mostrar ou esconder a dureza do ritmo, as notas de atração e suas resoluções, as progressões etc.

Em um estudo que parte do entendimento analítico, a declamação do texto poético pode novamente remeter a uma reinterpretação do ciclo. Com a proposta de declamar o texto poético tendo como subtexto emocional a canção, o que significa fazer uso dos contornos rítmicos, as pausas entre estrofes, versos, palavras ou sílabas, a linha imaginária do piano, as notações de dinâmica, acentos, os movimentos harmônicos, os andamentos e agógica etc., é talvez fazer possível aproximar-se da interpretação que Schumann fez da poesia. É talvez possível aproximar-se da escuta musical de Schumann quando se relacionava com a poesia de Heine — a declamação poética com uma música imaginária.

Seria possível entender novamente, em outro contexto, a melodia oculta e por isso célebre, de sua *Humoresque opus 20*. Nesta obra para piano solo, Schumann escreve uma melodia entre as duas pautas da partitura, uma enigmática melodia que tem como indicação *innere Stimme* (voz

interior). Esta melodia não é para ser tocada, mas ouvida internamente enquanto o piano faz o acompanhamento. Uma canção sem linha vocal, o silêncio carregado de significado. O silêncio que não é ausência, um momento de não efetivação sonora de uma linha que de fato está lá, pairando sobre a música como seu *alterego*. Uma realidade musical que está à beira de se comunicar com o plano sonoro que de fato se concretiza, mas não passa disso, a melodia não se revela, restringindo-se à escuta interna do intérprete.

Assim, declamar o texto tendo como base as informações musicais das canções é um procedimento schumanniano. A declamação da poesia que se comunica internamente com a música sem se tornar música.

Antevendo de alguma forma o *Sprechgesang* de Schoenberg, a palavra se relaciona em aproximação e distanciamento com o texto musical, subtraindo da fala aspectos de sua natureza, mas somando-se a ela o que a escrita literária não fornece e, voltando a Schumann, tentar experimentar a grandiosidade emocional sugerida pelo texto e imaginar em nossa *innere Stimme*, a poesia da música, nós pela memória e Schumann no mistério da criação artística.

REFERÊNCIAS

AGAWU, K. Structural 'Highpoints' in Schumann's 'Dichterliebe'. *Music Analysis*, v. 3, n. 2, p. 159-80, July. 1984. Disponível em:
<http://www.jstor.org/stable/854315>. Acesso em: 14 maio 2010.

_____. Theory and practice in the analysis of the nineteenth-century '*Lied*'. *Music Analysis*, v. 11, n. 1, p. 3-36, Mar. 1992. Disponível em:

<http://www.jstor.org/stable/854301>. Acesso em: 17 jul. 2010.

BLUME, F. *Classic and romantic music*: a comprehensive survey. New York: W. W. Norton, 1970.

BOUCORECHLIEV, A. *Schumann*. Paris: Seuil, 1974.

CULLER, J. *The pursuit of signs:* semiotics, literature, deconstruction. London and New York: Cornell University, 2001.

DAHLHAUS, C. *Analysis and value judgment*. Tradução por Siegmund Levarie. New York: Pendragon, 1983.

DAHLHAUS, C. *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Gedisa Editorial, 2003.

DANNREUTHER, E. *The romantic period*: Oxford history of music. London: Humphrey Milford: Oxford University Press, 1931. v. 6.

DAVERIO, J. *Robert Schumann*: herald of a "new poetic age". New York: Oxford University Press, 1997.

FRANÇOIS-SAPPEY, B.; CANTAGREL, G. *Guide de la mélodie et du Lied*. Paris: Fayard, 1994.

FREUD, S. *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1948. v. 1.

FUBINI, E. *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo xx*. Madrid: Alianza Música, 1992.

GAY, P. *O século de Schnitzler*: a formação da cultura da classe média (1815-1914). São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GAY, P. *Modernismo*: o fascínio da heresia – de Baudelaire a Beckett e mais um pouco. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. 578p.

GROVE DICCIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS. London: Macmillan, 1980.

HALLMARK, R. The sketches for Dichterliebe. *19th-Century Music*, v. 1, n. 2, p. 110-36, 1977. Disponível em:

<http://www.jstor.org/stable/746473>. Acesso em: 02 jul. 2010.

HARNONCOURT, N. *O discurso dos sons*: caminhos para uma nova compreensão musical. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1982.

HEINE, H. *Buch der Lieder.* Hamburg: Pierre Grappin, 1975.

HOECKNER, B. Paths through Dichterliebe. *19th-Century Music*, v. 30, n. 1, p. 65-80, 2006. Disponível em:
<http://www.jstor.org/stable/4138579>. Acesso em: 07 out. 2010.

KIERKEGAARD, S. O desespero humano. In: OS PENSADORES. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 25.

KOMAR, A. *Dichterliebe*: an authoritative score. Historical Backgraund, Essays in Analysis, Views and Comments. New York: W.W. Norton, 1971.

LONGYEAR, R. M. *Nineteenth-century romanticism in music*. New Jersey: Prentice Hall, 1988.

MILLINGTON, B. *Wagner*: um compêndio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

NEUMEYER, D. Organic structure and the song cycle: another look at Schumann's Dichterliebe. *Music Theory Spectrum*, v. 4, p. 92-104, 1982. Disponível em:

<http://www.jstor.org/stable/746012>. Acesso em: 07 nov. 2010.

OSTWALD, P. Florestan, Eusebius, Clara, and Schumann´s right hand. *19th-Century Music*, v. 4, n. 1, p. 17-31, 1980. University of California Press.

PAUL, J. *Werke*. Munich: ed. Norbert Miller, 12 v., 1975, IX: *Vorschule der Ästhetik*.

PERREY, B. J. *Schumann's dichterliebe and early romantic poetics*: fragmentation of desire. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

PLANTINGA, L. *Romantic music*: a history of musical style in nineteenth-century Europe. New York: W. W. Norton, 1984.

POUSSEUR, H. *Schumann, le poète, vingt-cinq moments d'une lecture de Dichterliebe*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1993.

PRAWER, S. S. *The poet of the buch der Lieder, the tragic satirist*. Cambridge: Cambridge University Press, 1961.

RICHTER, J. P. (1804) *Vorschule der Ästhetik*. In: *Werke in zwölf Bänden*. Org. de Norbert Miller. München, Wien, Carl Hanser, 1975. v. 9.

ROSEN, C. *A geração romântica*. São Paulo: EDUSP, 2000.

SCHLEGEL, A. W.; SCHLEGEL, F. *Athenaeum:* Eine Zetischrift von August Wilhelm und Friedrich Schlegel. Berlin: Vieweg, 1798; Frölich, 1799-1800, Stuttgart:Rowohlt, 1969.

SCHLEGEL, F. Kritische Ausgabe seiner Werke, apud SUZUKI, M. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SCHOENBERG, A. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: EDUSP, 1993.

SCHUMANN, R. *Gesammelte schriften über musik und Musiker*. Leipzig: Breitkopf & Härel, 1854. v. 1.

_____. *Neue zeitschrift für musik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1834.

STRUNK, O. *Source readings in music history*. New York: W.W. Norton, 1950.

VIDEIRA, M. *O romantismo e o belo musical*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

ZANI NETTO, A. *Florestan e Eusebius: por quê?* São Paulo, Tese de Doutorado, ECA/USP, 1988.

_____. *Projeto vida e arte na coleção Clara e Edward Steuerman*. São Paulo: ECA-USP, Departamento de Música, 2011. Disponível em: <www.projetosteuermann.usp.br>. Acesso em: 08 maio 2011.

APÊNDICE
TRADUÇÃO DOS POEMAS

O trabalho de tradução dos poemas seguiu a premissa única e exclusiva de servir como material de estudo, sem nenhuma pretensão literária ou poética. O enfoque principal da tradução é auxiliar os intérpretes de língua portuguesa no entendimento da poesia e suas implicações musicais no ciclo.

Dichterliebe	**Amor do Poeta**
Im wunderschönen Monat Mai,	**No maravilhoso mês de Maio,**
Als alle Knospen sprangen,	Quando todos os botões se abriam,
Da ist in meinem Herzen	Foi então que no meu coração
Die Liebe aufgegangen.	O amor desabrochou.
Im wunderschönen Monat Mai,	No maravilhoso mês de Maio,
Als alle Vögel sangen,	Quando todos os pássaros cantavam,
Da hab' ich ihr gestanden	Foi então que eu confessei a ela
Mein Sehnen und Verlangen.	Minha ansiedade e desejo.
Aus meinen Thränen spriessen	**Das minhas lágrimas brotam**
Viel blühende Blumen hervor,	Muitos botões que florescem,
Und meine Seufzer werden	E os meus suspiros se converterão
Ein Nachtigallenchor,	Em um coro de rouxinóis.
Und wenn du mich lieb hast Kindchen,	E se tu me amares, pequena,
Schenk' ich dir die Blumen all',	Eu hei de oferecer-te todas as flores,
Und vor deinem Fenster soll klingen	E diante da tua janela soará
Das Lied der Nachtigall.	A canção do rouxinol.
Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne,	**A rosa, o lírio, a pomba, o sol,**
Die liebt' ich einst alle in Liebeswonne,	Eu os amei a todos outrora no êxtase do amor.
Ich lieb' sie nicht mehr, ich liebe alleine	Eu não os amo mais, eu amo só
Die Kleine, die Feine, die Reine, die Eine;	A pequena, a bela (fina), a pura, a única;
Sie selber, aller Liebe Wonne,	Ela própria, todo encanto do amor.
Ist Rose und Lilie und Taube und Sonne,	É rosa, lírio, pomba e sol,
Ich lieb' alleine die Kleine, die Feine,	Eu amo só a pequena, a bela (fina),
Die Reine, die Eine, die Eine!	A pura, a única, a única!

Wenn ich in deine Augen seh',
So schwindet all' mein Leid und Weh;
Doch wenn ich küsse deinen Mund,
So werd' ich ganz und gar gesund.

Wenn ich mich lehn' an deine Brust,
Kommt's über mich wie Himmelslust;
Doch wenn du sprichst: Ich liebe dich,
So muss ich weinen bitterlich.

Ich will meine Seele tauchen
In den Kelch der Lilie hinein,
Die Lilie soll klingend hauchen
Ein Lied von der Liebsten mein.

Das Lied soll schauern und beben
Wie der Kuss von ihrem Mund',
Den sie mir einst gegeben
In wunderbar süsser Stund'!

Quando eu olho nos teus olhos,
Desaparece todo o meu sofrimento e a minha dor;
Mas quando eu beijo a tua boca,
Eu então fico completamente curado.

Quando eu me apoio no teu peito,
Eu sou tomado como que por um prazer celeste;
Mas quando tu dizes: eu te amo,
Então eu só posso chorar amargamente.

Eu quero mergulhar a minha alma
No cálice do lírio,
O lírio deve soar, exalando
Uma canção da minha mais querida.

A canção deve estremecer e vibrar
Como o beijo da sua boca,
O beijo que ela me deu outrora
Numa maravilhosa e abençoada hora!

Im Rhein, im heiligen Strome,
Da spiegelt sich in den Well'n,
Mit seinem grossen Dome
Das grosse, heilige Köln.

Im Dom, da steht ein Bildnis,
Auf goldenem Leder gemalt;
In meines Lebens Wildnis
Hat's freundlich hineingestrahlt.

Es schweben Blumen und Englein
Um unsre Liebe Frau;
Die Augen, die Lippen, die Wänglein,
Die gleichen der Liebsten genau.

No Reno, no sagrado rio,
Reflete-se nas ondas,
Com sua grande Catedral
A imensa, sagrada Colônia.

Na Catedral há um retrato,
Sobre couro dourado pintado;
Na minha confusa vida
Ele irradia de forma amigável.

Pairam flores e anjinhos
À volta de Nossa Senhora;
Os olhos, os lábios, as pequenas faces,
São semelhantes aos de minha amada.

Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht,
Ewig verlor'nes Lieb! Ich grolle nicht.
Wie du auch strahlst in Diamantenpracht,
Es fällt kein Strahl in deines Herzens Nacht.

Das weiss ich längst. Ich sah dich ja im Traume,
Und sah die Nacht in deines Herzens Raume,
Und sah die Schlang', die dir am Herzen frisst,
Ich sah, mein Lieb, wie sehr du elend bist.

Und wüssten's die Blumen, die kleinen,
Wie tief verwundet mein Herz,
Sie würden mit mir weinen,
Zu heilen meinen Schmerz.

Und wüssten's die Nachtigallen,
Wie ich so traurig und krank,
Sie liessen fröhlich erschallen
Erquickenden Gesang.

Und wüssten sie mein Wehe,
Die goldenen Sternelein,
Sie kämen aus ihrer Höhe,
Und sprächen Trost mir ein.

Sie alle können's nicht wissen,
Nur Eine kennt meinen Schmerz;
Sie hat ja selbst zerrissen,
Zerrissen mir das Herz.

Eu não te guardo rancor ainda que o meu coração se despedace,
Ó minha amada para sempre perdida! Eu não te guardo rancor.
E por mais que brilhes no esplendor dos diamantes,
Nenhum raio pode mergulhar na noite do teu coração.

Isso já sei há muito tempo. Eu te vi em sonho,
E vi a noite no recinto do teu coração,
E vi a serpente, que no teu coração te devora,
E vi, meu amor, quão miserável tu és.

E se as flores, as pequenas, soubessem,
Quão profundamente o meu coração foi ferido,
Elas chorariam comigo,
Para curar a minha dor

E se os rouxinóis soubessem,
Quão triste e doente eu estou,
Eles cantariam alegremente
Uma reconfortante canção.

E se do meu sofrimento soubessem,
As pequenas estrelas douradas,
Elas viriam das suas alturas,
E me diriam palavras de consolo.

Mas todas elas não podem saber,
Só uma conhece a minha dor;
Ela própria despedaçou,
Despedaçou-me o coração.

Das ist ein Flöten und Geigen,
Trompeten schmettern darein;
Da tanzt wohl den Hochzeitsreigen
Die Herzallerliebste mein.

Das ist ein Klingen und Dröhnen,
Ein Pauken und ein Schalmei'n;
Dazwischen schluchzen und stöhnen
Die lieblichen Engelein.

Hör' ich das Liedchen klingen,
Das einst die Liebste sang,
So will mir die Brust zerspringen
Von wildem Schmerzendrang.

Es treibt mich ein dunkles Sehnen
Hinauf zur Waldeshöh',
Dort löst sich auf in Tränen
Mein übergrosses Weh'.

Ein Jüngling liebt ein Mädchen,
Die hat einen andern erwählt,
Der And're liebt eine And're
Und hat sich mit dieser vermählt.

Das Mädchen nimmt aus Ärger
Den ersten besten Mann,
Der ihr in den Weg gelaufen;
Der Jüngling ist übel dran.

Es ist eine alte Geschichte,
Doch bleibt sie immer neu;
Und wem sie just passieret,
Dem bricht das Herz entzwei.

Ao toque de flautas e violinos,
Ao som de trombetas retumbantes;
Parece que dança a roda nupcial
A mais querida do meu coração.

Ao som de retinidos e ribombos,
Ao som de timbales e charamelas,
Em meio a isso soluçam e suspiram
Os pequenos e amáveis anjos.

Quando eu ouço a pequena canção,
Que outrora a minha amada cantou,
Eu sinto que o meu peito se despedaça
De selvagem e dolorosa pressão.

Impele-me uma obscura saudade
Lá para cima, para as alturas do bosque,
E lá se dissolve em lágrimas
A minha enorme dor.

Um jovem ama uma donzela,
Mas ela havia escolhido outro,
Este outro ama uma outra
E com esta se casou.

A jovem tomada de raiva,
Casa com o primeiro;
Que no caminho lhe aparece,
E o jovem está mal.

É uma velha história,
Mas que continua sempre nova;
E quem acaba de passar por isso
Fica com um coração partido em dois.

Am leuchtenden Sommermorgen
Geh' ich im Garten herum.
Es flüstern und sprechen die Blumen,
Ich aber wandle stumm.

Es flüstern und sprechen die Blumen,
Und schau'n mitleidig mich an:
Sei unsrer Schwester nicht böse,
Du trauriger, blasser Mann!

Ich hab' im Traum geweinet,
Mir träumte, du lägest im Grab.
Ich wachte auf, und die Träne
Floss noch von der Wange herab.

Ich hab' im Traum geweinet,
Mir träumt', du verliessest mich.
Ich wachte auf, und ich weinte
Noch lange bitterlich.

Ich hab' im Traum geweinet,
Mir träumte, du wärst mir noch gut.
Ich wachte auf, und noch immer
Strömt meine Tränenflut.

Numa radiosa manhã de verão
Eu vagueio no jardim.
Murmuram e segredam as flores,
Mas eu caminho silencioso.

Murmuram e segredam as flores,
E me olham com compaixão:
Não odeies a nossa irmã,
Tu, triste e pálido homem!

Sonhando chorei,
Eu sonhei que tu jazias na sepultura.
Eu acordei, e as lágrimas
Ainda deslizavam-me pelas faces abaixo.

Sonhando chorei,
Eu sonhei que tu me deixaste.
Eu acordei, e eu chorei
Ainda por muito tempo, amargamente.

Sonhando chorei,
Eu sonhei que tu ainda me querias.
Eu acordei, e ainda agora
Corre a torrente de minhas lágrimas.

Allnächtlich im Traume seh' ich dich,
Und sehe dich freundlich grüssen,
Und laut aufweinend stürz' ich mich
Zu deinen süssen Füssen.

Du siehest mich an, wehmütiglich
Und schüttelst das blonde Köpfchen;
Aus deinen Augen schleichen sich
Die Perlenträneneröpfchen.

Du sagst mir heimlich ein leises Wort,
Und gibst mir den Strauss von Cypressen.
Ich wache auf, und der Strauss ist fort,
Und's Wort hab ich vergessen.

Aus alten Märchen winkt es
Hervor mit weisser Hand,
Da singt es und da klingt es
Von einem Zauberland;

Wo bunte Blumen blühen
Im gold'nen Abendlicht,
Und lieblich duftend glühen,
Mit bräutlichem Gesicht;

Und grüne Bäume singen
Uralte Melodei'n,
Die Lüfte heimlich klingen,
Und Vögel schmettern drein;

Und Nebelbilder steigen
Wohl aus der Erd' hervor,
Und tanzen luft'gen Reigen,
Im wunderlichen Chor;

Todas as noites em sonho eu te vejo,
E vejo-te saudando-me cordialmente,
E soluçando alto me precipito
Aos teus doces pés.

Tu me olhas melancolicamente,
E abanas negativamente a tua loura cabecinha;
Dos teus olhos escapam-se furtivamente
As lágrimas em gotas como pérolas.

Tu me dizes, intimamente, uma palavra suave,
E me dás um buquê de ciprestes.
Eu acordo, e o buquê desapareceu,
E eu esqueci a palavra.

Dos velhos contos de fadas
Uma branca mão acena,
Tudo ali canta e ressoa
De um país encantado;

Onde coloridas flores florescem
Na luz dourada do poente,
E amavelmente perfumadas brilham,
Com semblante nupcial;

E verdes árvores cantam
Seculares melodias,
Brisas em segredo murmuram,
E as aves aí cantam;

E imagens de bruma
Elevam-se da terra,
E dançam vaporosas rondas,
Num coro estranho;

Und blaue Funken brennen	E faíscas azuis brilham
An jedem Blatt und Rei,	Em cada folha e ramo,
Und rote Lichter rennen	E vermelhas luzes se movem,
Im irren, wirren Kreis;	Em errantes, confusos círculos;
Und laute Quellen brechen	E fontes ruidosas irrompem
Aus wildem Marmorstein,	Do selvagem rochedo de mármore,
Und seltsam in den Bächen	E estranhamente nos riachos
Strahlt fort der Widerschein.	Brilha sem cessar o reflexo.
Ach, könnt' ich dorthin kommen,	Ah! Pudera eu ali chegar
Und dort mein Herz erfreu'n,	E ali alegrar o meu coração
Und aller Qual entnommen,	E de todo tormento me livrar,
Und frei und selig sein!	Seja livre e bem-aventurado!
Ach! jenes Land der Wonne,	Ah, este país de prazeres,
Das seh' ich oft im Traum,	Vejo-o eu muitas vezes em sonho,
Doch kommt die Morgensonne,	Mas quando o sol de manhã aparece,
Zerfliesst's wie eitel Schaum.	Tudo como espuma se desvanece.

Die alten, bösen Lieder,
Die Träume bös' und arg,
Die lasst uns jetzt begraben,
Holt einen grossen Sarg.

Hinein leg' ich gar manches,
Doch sag' ich noch nicht was;
Der Sarg muss sein noch grösser
Wie's Heidelberger Fass.

Und holt eine Totenbahre
Und Bretter fest und dick;
Auch muss sie sein noch länger,
Als wie zu Mainz die Brück'.

Und holt mir auch zwölf Riesen,
Die müssen noch stärker sein,
Als wie der starke Christoph,
Im Dom zu Köln am Rhein.

Die sollen den Sarg forttragen,
Und senken ins Meer hinab;
Denn solchem grossen Sarge
Gebührt ein grosses Grab.

Wisst ihr, warum der Sarg wohl
So gross und schwer mag sein?
Ich senkt' auch meine Liebe
Und meinen Schmerz hinein!

As velhas, maléficas canções
Os sonhos ruins e terríveis,
Agora enterraremos;
Busquem um grande caixão.

Dentro dele colocaria algumas coisas,
Mas ainda não direi o quê;
O caixão deve ser ainda maior
Do que o barril de Heidelberg.

E trazei um esquife
Com tábuas sólidas e espessas;
Também ele tem que ser ainda mais comprido
Do que a ponte de Mainz.

E ide buscar-me doze gigantes também,
Que sejam mais fortes ainda,
Do que o São Cristóvão que se vê
Na catedral de Colônia sobre o Reno.

Eles devem levar embora o caixão,
E mergulhá-lo no mar;
Porque para tão grande caixão
É necessário um vasto túmulo.

Sabeis por que o caixão
Deve ser tão grande e pesado?
É porque nele coloquei
Todo o meu amor e a minha dor!