UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

ELIANA MARIA DE ALMEIDA MONTEIRO DA SILVA

Clara Schumann: compositora x mulher de compositor

São Paulo

2008

ELIANA MARIA DE ALMEIDA MONTEIRO DA SILVA

Clara Schumann: compositora x mulher de compositor

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Área de Concentração Processos de Criação Musical, Linha de Pesquisa Técnicas Composicionais e Questões Interpretativas, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Música, sob orientação do Prof. Dr. Amílcar Zani Netto.

São Paulo
2008

Eliana Maria de Almeida Monteiro da Silva

Clara Schumann: compositora x mulher de compositor

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Área de Concentração Processos de Criação Musical, Linha de Pesquisa Técnicas Composicionais e Questões Interpretativas, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Música, sob orientação do Prof. Dr. Amílcar Zani Netto.

Aprovada em:

Banca examinadora:

Prof. Dr._____

Instituição_____Assinatura_____

Prof. Dr._____

Instituição_____Assinatura_____

Prof. Dr._____

Instituição_____Assinatura_____

Á minha mãe, que com seu exemplo de vida me ensinou a reconhecer e a admirar uma mulher forte.

Ás minhas filhas, para que nunca desanimem na busca de seus ideais.

Ao meu marido, por tudo.

AGRADECIMENTOS

À minha querida professora Heloísa Zani, por toda a ajuda e apoio desde a idéia inicial deste trabalho.

Ao meu orientador Prof. Dr. Amílcar Zani Netto, pela atenção, colaboração e supervisão cuidadosa em todas as etapas da pesquisa.

À minha querida amiga Lia Balzi, pelo incentivo nos momentos difíceis.

Aos professores Maurício De Bônis e Maria Helena Del Pozzo, pela amizade, interesse e ajuda com a análise das peças de Clara Schumann.

À Nilcéia Baroncelli, por compartilhar comigo seu profundo conhecimento acerca da composição feminina.

Aos amigos Ana M., Fernando G., Imyra S., Luís P., Marcia S., Maria Teresa R., Marcos C., Victor C. e Zelito S., que me ajudaram a obter muitas das partituras e livros necessários à pesquisa. (Peço desculpas por eventuais esquecimentos).

À Ana Magalhães, pela tradução impecável.

Ao Gato e sua equipe de gravação, pelo trabalho minucioso na confecção do CD, além de me fornecer os gráficos das intensidades das peças gravadas.

Aos meus familiares, pelo estímulo.

Á minha querida amiga Leila Zidan, pelo carinho.

À querida Beatriz Balzi (*in memoriam*).

"Esta é uma obra de ficção...

São Paulo, 10 de março de 2006.

Exmo Sr. Juiz do Comitê Internacional da Música;

Venho, por meio desta, encaminhar o pedido de abertura de processo da reclamante Clara Schumann, mulher, viúva, mãe de oito filhos do finado compositor Robert Schumann, nascida em Leipzig no dia 13 de setembro de 1819 e morta na noite de 20 para 21 de maio de 1896.

Clara Schumann vem, através de procuração dada à minha pessoa, Eliana Maria de Almeida Monteiro da Silva, reclamar seus direitos de compositora, reconhecida publicamente através de depoimentos deixados por autoridades do mundo musical tais como: Félix Mendelssohn Bartholdi, Johannes Brahms, Charles Rosen, entre outros.

A reclamante em questão se diz injustiçada pelo fato de ter sido, após sua morte e durante mais de um século, reduzida à mera figura de esposa de compositor, personagem de romance e protagonista da tragédia que foi sua própria vida.

Nem sequer sua fama de virtuosa permaneceu... Esqueceram-se da maior pianista do século XIX, da única mulher que teve a honra de ser comparada a Franz Liszt no cenário europeu!

Assim, Exmo. Juiz, peço permissão para abrir este processo de avaliação e valorização da obra da compositora Clara Wieck-Schumann, por meio de investigação, catalogação e análise detalhada de suas peças, numa tentativa de divulgar esta música e recolocá-la no lugar que ela merece, ou seja, entre as obras dos compositores românticos que figuram nos programas de concerto e nas prateleiras de gravações.

Sem mais, subscrevo-me,

Eliana Monteiro da Silva.

...baseada em fatos e documentos reais.”

RESUMO

SILVA, E. M. A. M. **Clara Schumann: compositora x mulher de compositor. 2008.** 194 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

Clara Josephine Wieck, Clara Schumann após o casamento com o compositor Robert Schumann, foi das poucas crianças-prodígio que asseguraram sua fama e reconhecimento como virtuosas do piano por toda a vida. A história de sua longa carreira como concertista (63 anos), reflete a história da vida musical do século XIX. E seu nome aparece como grande influência na mudança de hábitos que se deu entre seu primeiro recital público, em 1828, e o último, em 1891; em termos de escolha de repertório, programação de turnês, os papéis desempenhados pela criança-prodígio e pela mulher profissional, além da atitude do público frente às propostas musicais que surgiam – por vezes, antagônicas.

Como compositora, porém, sua atuação não alcançou as mesmas proporções, apesar de suas peças terem agradado não só ao público, mas também a grandes mestres de seu tempo – como Robert Schumann, Félix Mendelssohn, Frederick Chopin, Franz Liszt e Johannes Brahms, por exemplo.

As dificuldades por que passou durante a vida a fizeram escolher entre a criação e a performance, ao que ela optou pela segunda, sem remorsos. Seus relatos atestam que a prática do instrumento, o contato com o público e a satisfação de divulgar obras cuja importância, como conhecedora do *métier*, sabia reconhecer, faziam parte de sua própria essência como indivíduo. Ademais, composições feitas por mulheres não eram incentivadas nem levadas a sério na primeira metade do século XIX, e a própria Clara Schumann era insegura em relação à qualidade da sua obra.

Este trabalho vem demonstrar que a criação musical de Clara Schumann, relegada a um segundo plano pela própria compositora, merece ser tão divulgada como a de qualquer outro compositor do século XIX, uma vez que discute as mesmas questões propostas por eles, com um nível elevadíssimo de elaboração.

Um breve histórico comentado de suas composições e a análise de seu ciclo de variações Op. 20 atestam a excelência de sua obra.

Palavras-chave: Composição musical. Mulher. Romantismo. Interpretação. Piano.

ABSTRACT

SILVA, E.M.A.M. **Clara Schumann: Woman Composer x Composer's Wife. 2008.** 194 p. Thesis (MA) – School of Communications and Arts, University of São Paulo, São Paulo, 2008.

Clara Josephine Wieck, or Clara Schumann after her marriage with composer Robert Schumann, was one of the very few prodigy-children who could keep their fame and recognition as *virtuosi* of the piano in their lifetime. The history of her long career as a pianist (63 years) reflects the musical life of the 19th century. Her name appears as being of great influence in the change of habits that occurred between her first public concert, in 1828, and the last, in 1891 - in terms of choice of repertoire, schedule of concert seasons, the roles played by the prodigy-child and the professional woman, besides her attitude towards the audience in relation to new musical propositions, at times very antagonistic.

However, as a composer, her fame did not achieve the same proportions, in spite of her pieces having pleased not only the audience, but also great masters of her time, such as Robert Schumann, Félix Mendelssohn, Frederick Chopin, Franz Liszt and Johannes Brahms.

The difficulties she faced during her life made her choose between creation and performance, making her stick to the latter, without any regrets. Her testimonies speaking of the practice of the instrument, the contact with the audience and the pleasure she gained in divulging works which importance she recognized (being a connoisseur of her *métier*) were part of her own essence as an individual. Besides, compositions made by women were not stimulated, nor even seriously taken into consideration in the first half of the 19th century. Clara Schumann herself had doubts on the quality of her works.

This work intends to make visible that Clara Schumann's musical creation, left to a second plane by the composer herself, deserves to be acknowledged as the composition of an

important composer of the 19th century, for it deals with the same issues proposed by her contemporaries in a very elaborate way.

A brief commented narrative of her compositions and the analysis of her cycle of variations Op. 20 are proof of the excellence of her work.

Key words: Musical composition. Woman. Romanticism. Interpretation. Piano.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Motivos rítmicos e melódicos do Tema.....177

Tabela 2 – Formas-motivo rítmicas e melódicas do Tema.....178

Tabela 3 – Motivos rítmicos e melódicos da Variação I.....178

Tabela 4 – Formas-motivo rítmicas e melódicas da Variação I.....179

Tabela 5 – Motivos rítmicos e melódicos da Variação II.....179

Tabela 6 – Formas-motivo rítmicas e melódicas da Variação II.....180

Tabela 7 – Motivos rítmicos e melódicos da Variação III.....180

Tabela 8 – Formas-motivo rítmicas e melódicas da Variação III.....180

Tabela 9 – Motivos rítmicos e melódicos da Variação IV.....180

Tabela 10 - Formas-motivo rítmicas e melódicas da Variação V.....181

Tabela 11 - Motivos rítmicos e melódicos da Variação VI.....181

Tabela 12 – Formas-motivo rítmicas e melódicas da Variação VI.....181

Tabela 13 – Motivos rítmicos e melódicos da Variação VII.....182

Tabela 14 – Formas-motivo rítmicas e melódicas da Variação VII.....182

Tabela 15 - Motivos rítmicos e melódicos do Episódio da coda.....182

LISTA DE ABREVIATURAS

m r (x) - motivo rítmico

m r a (x)- motivo rítmico de acompanhamento

fm r (x) - forma-motivo rítmica

fm r a (x) - forma-motivo rítmica de acompanhamento

m m (x) - motivo melódico

m m a (x) - motivo melódico de acompanhamento

fm m (x) - forma-motivo melódica

fm m a (x) - forma-motivo melódica de acompanhamento

m c w - motivo de Clara Wieck

m c w 2 – segundo motivo de Clara Wieck

m r c w - motivo rítmico de Clara Wieck

cp – compasso

rep – repetição

var – variação

sp - voz soprano

ct – contralto

tn – tenor

bx - baixo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 17

1. Do Gênero 20

1.1. Biografia da compositora Clara Schumann 22

1.1.1. A menina Clara Josephine Wieck. 22

1.1.2. De criança-prodígio à *virtuose* Clara Wieck. 25

1.1.3. O Romeu de Julieta. 28

1.1.4. A Disputa por Clara. 31

1.1.5. A vida de Clara Schumann. 34

1.1.6. A hora da estrela 38

1.1.7. Os "jovens demônios" Brahms e Joachim. 41

1.1.8. Robert Schumann: agonia e morte de um amor sem limites. 44

1.1.9. Clara sem Schumann. 48

2. Da Escrita 53

2.1. Relação das obras da compositora Clara Schumann em ordem cronológica 55

2.2. Breve histórico comentado das composições de Clara Schumann 60

3. Do Estilo 72

3.1. Clara Schumann e a interpretação musical 74

3.2. *Variationen für das Pianoforte über ein thema von Robert Schumann* Op. 20: Análise dissertativa 79

3.2.1. Introdução ao Tema de Robert Schumann 83

3.2.2. Introdução às variações de Clara Schumann 84

3.2.3. Passo I: Análise descritiva do Tema de Robert Schumann 89

3.2.4. Passo II: Síntese e conclusão do Tema de Robert Schumann 99

3.2.5. Passo I: Análise descritiva da Variação I de Clara Schumann 103

3.2.6. Passo I: Análise descritiva da Variação II 109

3.2.7. Passo I: Análise descritiva da Variação III 117

3.2.8. Passo I: Análise descritiva da Variação IV 122

3.2.9. Passo I: Análise descritiva da Variação V 127

3.2.10. Passo I: Análise descritiva da Variação VI 132

3.2.11. Passo I: Análise descritiva da Variação VII 137

3.2.12. Passo II. Síntese e conclusão das variações de Clara Schumann 154

4. Considerações Finais 165

REFERÊNCIAS 169

ANEXOS 175

INTRODUÇÃO

Não sei quando descobri Clara Schumann. Penso que o contato que tive com grandes mulheres, no decorrer de minha trajetória, levou-me a conhecê-la como personagem. E a escassez de material informativo a respeito da contribuição que tantas delas prestaram à música erudita levou-me a procurá-la, e a buscar indícios de sua passagem em sua obra.

Clara Schumann foi compositora, concertista, esposa e mãe de oito filhos do compositor Robert Schumann. Teve, em vida, êxito e fama internacionais, além de ter suas composições editadas, apreciadas e apresentadas por diversos músicos da Europa.

Sua atuação como intérprete – Clara era considerada a maior pianista de sua época - lhe possibilitou ganhar dinheiro suficiente para manter-se, e aos filhos, depois da internação e morte de Schumann, em 1856. Mas para ter seu nome sempre entre os maiores virtuosos do mundo ocidental, Clara Schumann abdicou de sua carreira como compositora e assumiu uma verdadeira maratona de turnês de concertos.

A história de amor de Clara e Robert assemelha-se à tragédia shakesperiana de Romeu e Julieta, pela proibição imposta pelo pai de Clara, Friedrich Wieck. Não obstante, os dois namorados uniram-se pelo casamento, após vencerem uma batalha judicial contra Wieck que durou mais de um ano. Por tudo isto, Clara Schumann tornou-se conhecida do público atual através das biografias de seu marido Robert Schumann, ou seja, como mulher de compositor.

Assim, este trabalho pretende resgatar a figura da pianista e compositora Clara Schumann, para que se torne conhecido um outro lado da mulher forte e corajosa que lutou para ter a seu lado o homem que amava: o da profissional competente e criativa.

Como fonte principal de pesquisa foi adotado o livro de Nancy B. Reich, intitulado *Clara Schumann: the artist and the woman*.[1] Como o próprio nome indica, esta obra mostrou reunir informações precisas e atualizadas, tanto no que diz respeito aos fatos da vida de Clara como de sua atuação profissional. Eu mesma me ocupei desta e de todas as traduções presentes no trabalho. As fotos foram tiradas do livro de Brigitte François-Sappey, intitulado *Clara Schumann ou L'oeuvre et l'amour d'une femme*.[2]

Todas as biografias de Clara Schumann baseiam-se na primeira escrita por Berthold Litzmann (escritor e amigo da família Schumann), chamada *Clara Schumann: Ein Künstlerleben* (A vida de uma artista). Publicada entre 1902 e 1908, foi escrita a partir dos diários íntimos de Clara e de Robert Schumann, bem como da correspondência entre os dois, diários de viagem, livros-caixa, partituras manuscritas, programas de concerto e todos os documentos guardados e organizados meticulosamente por Schumann.

Litzmann também foi o único a obter autorização para traduzir as cartas trocadas por Clara e Johannes Brahms entre 1853 e 1896, e contou com a supervisão de Marie Schumann, filha mais velha do casal, para a elaboração de seu livro. O resultado final compreende 1.459 páginas, divididas em três volumes.

Em sua obra, Nancy Reich conseguiu reunir outras informações sobre a personalidade de Clara em cartas de Friedrich Wieck, seu pai, testemunhos de Ernst Rudorff, seu aluno, e correspondências de Joseph Joachim, seu amigo e parceiro de concertos. Tais fontes não haviam sido publicadas até 1968. Estes documentos lhe forneceram alguns dados omitidos nos relatos de Litzmann, talvez por decisão dos herdeiros dos Schumann, ou a critério do próprio escritor.

---

[1] REICH, N. **Clara Schumann:** the artist and the woman. Ithaca: Cornell University Press, 2001. 385 p. (ABNT) – NBR 6023.

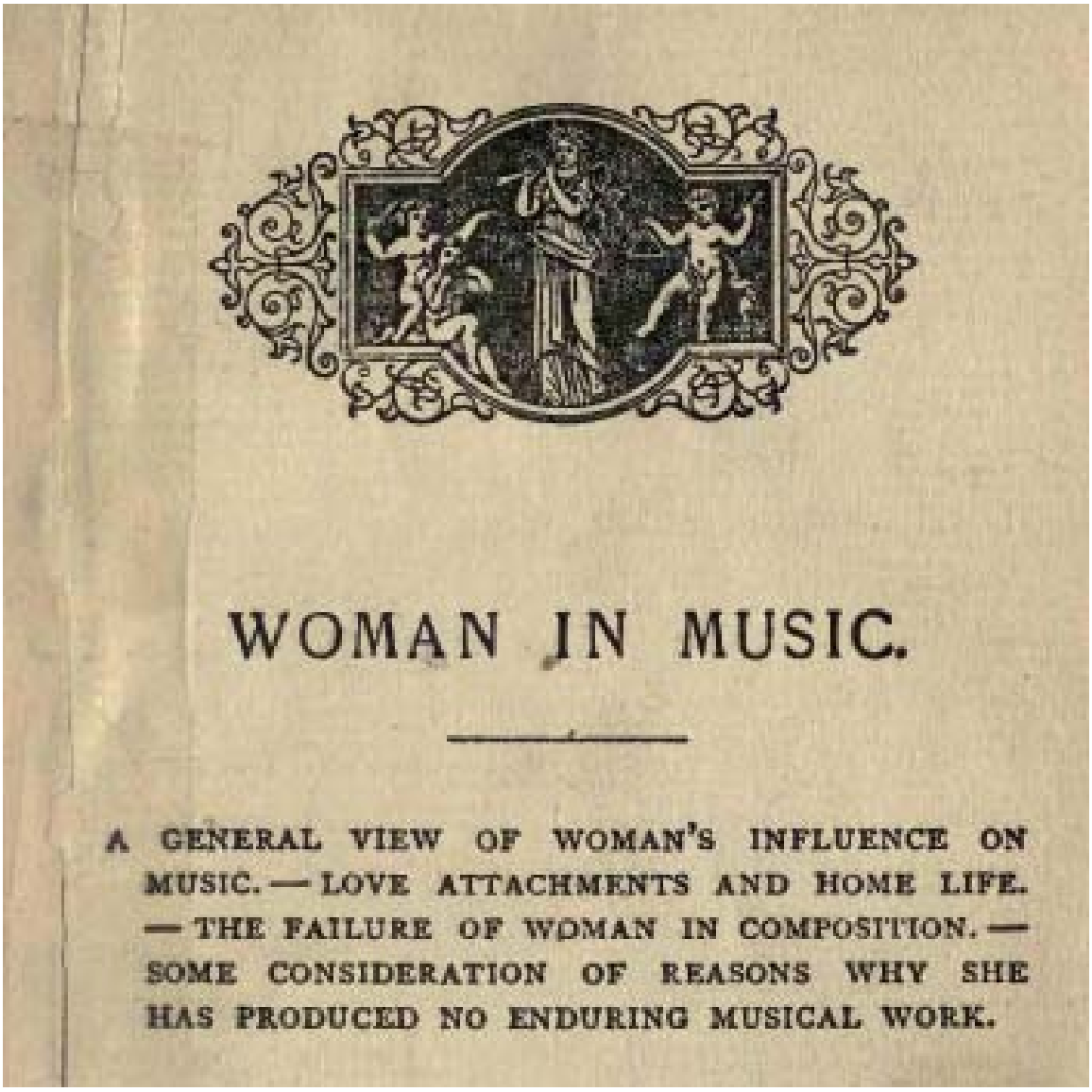
[2] FRANÇOIS-SAPPEY, B. **Clara Schumann** ou l'oeuvre et l'amour d'une femme. Genève: Editions Papillon, 2001-2004. 157 p.

Para que não restem dúvidas sobre o altíssimo nível das obras de Clara Schumann, apresento uma rápida introdução aos elementos formadores de seu estilo (no Breve histórico comentado das composições de Clara Schumann), e a análise de uma de suas últimas peças: as *Variationen für das Pianoforte über ein thema von Robert Schumann* Op. 20.

Um CD contendo a gravação destas variações (entre outras peças da compositora) acompanha esta dissertação. Sua função é convidar músicos e ouvintes a conhecerem a obra desta mulher – e, a partir daí, se interessarem pela de muitas outras que ainda permanecem no obscurantismo.

A importância de fazer-se um estudo analítico sobre o estilo de sua obra é, entre outros motivos, provar que a falta de interesse que ainda existe nas composições feitas por mulheres deve-se a puro preconceito.

1. Do Gênero



WOMAN IN MUSIC.

A GENERAL VIEW OF WOMAN'S INFLUENCE ON MUSIC. — LOVE ATTACHMENTS AND HOME LIFE. — THE FAILURE OF WOMAN IN COMPOSITION. — SOME CONSIDERATION OF REASONS WHY SHE HAS PRODUCED NO ENDURING MUSICAL WORK.

Introdução à primeira parte do livro Woman in Music. [3]

[3] UPTON, G. P. **Woman in Music**. Chicago: A. C. McClurg and Company, 1899. 234 p.

1.1. Biografia da compositora Clara Schumann.

1.1.1. A menina Clara Josephine Wieck.

> Nasci em Leipzig, no dia 13 de setembro de 1819, na casa marcada com o Grande Lírio, praça do Novo Mercado (*Zur hohen Lilie am Neumarkt*); onde meus pais se instalaram, na Páscoa de 1818, e eu recebi o nome de Clara Josephine. Meus padrinhos foram: um escrivão chamado Streubel, amigo de meu pai, Mme Reichel, amiga de minha mãe, e Frau Tromlitz, de Plauen, mãe de minha mãe.
>
> Meu pai tinha uma biblioteca musical que emprestava livros, conjugada a uma pequena loja de pianos. Meu pai e minha mãe estavam sempre ocupados com o ensino dos alunos e, além disso, minha mãe se exercitava uma ou duas horas por dia. Assim, eu ficava quase sempre aos cuidados da servente, Johanna Strobel.
>
> Ela falava com dificuldade, e deve ser por causa disso que eu não pronunciei uma só palavra antes dos quatro anos e meio - nem compreendi o pouco que dizia. Mas fui habituada desde sempre a escutar soar o piano, e meu ouvido tornou-se mais sensível aos sons musicais que aos das palavras.[4]

Leipzig. Praça do Mercado
Gravura de A. H. Payne

Assim se inicia o diário de Clara Josephine Wieck, em 7 de maio de 1827, pela caligrafia de seu pai, Friedrich Wieck. Clara contava, então, com 7 anos e meio.

De família luterana e natural da Saxônia, a pequena Clara foi criada tendo a música como alimento do corpo e da alma, companheira fiel de sua jornada e tábua de salvação nos momentos difíceis. Não por acaso, já que a música era, ao lado da cerveja, do vinho do Reno, do café e dos bolinhos, a distração preferida dos

[4] FRANÇOIS-SAPPEY, B. **Clara Schumann :** ou l'oeuvre et l'amour d'une femme. Genève: Editions Papillon, 2001. 157 p.

habitantes daquela região na primeira metade do século XIX. E Leipzig – sua cidade natal – guardava para si o mérito de ter tido ninguém menos que Johann Sebastian Bach como diretor musical por mais de um quarto de século, entre 1723 até sua morte, em 1750. Este fato contribuiu para transformar a cidade em capital artística e intelectual do reino saxão.[5]

Na casa marcada com o Grande Lírio, Friedrich Wieck (pai de Clara Josephine) fabricava instrumentos, recebia músicos, alugava pianos e partituras e organizava concertos. Mas, principalmente, Wieck era conhecido como um grande professor de piano e de música. E foi devido a esta reputação que a mãe de Clara, Marianne Tromlitz, o conhecera anos atrás.

Descendente de uma renomada família de músicos, a talentosa cantora Marianne chegou à casa do Grande Lírio à procura de um bom professor, em 1815. Wieck logo reconheceu no talento da jovem a possibilidade de fazer crescer sua fama como pedagogo. O casamento selou a união entre professor e aluna, no ano seguinte. Em pouco tempo Marianne apresentava-se em recitais, auxiliava Wieck nas aulas e o estabelecimento de ensino foi se tornando mais e mais uma referência musical na cidade.

Marianne deu à luz cinco filhos de Wieck, dos quais a primeira morreu antes de Clara nascer. Em seguida vieram Clara Josephine, Alwin, Gustav e Victor.

Infelizmente a música não foi suficiente para manter a harmonia no lar dos Wieck e, após muitas brigas, Marianne abandonou o domicílio conjugal, em maio de 1824. Clara Josephine tinha, então, quase cinco anos.[6]

No princípio Marianne Tromlitz partiu para a casa de seu pai, em Plauen, levando consigo Clara Josephine e Victor, que tinha três meses. Alwin e Gustav ficaram com

[5] No princípio do século XIX, a Alemanha era um aglomerado de pequenos reinados, principados, ducados e algumas cidades livres. Leipzig era considerada a segunda cidade mais importante do reinado da Saxônia por suas minas de sal. (LAROUTIS, 1986).

[6] O ambiente familiar provavelmente influenciou o tardio desenvolvimento da fala de Clara Josephine. Além das querelas conjugais, há testemunhos do comportamento agressivo de Wieck em relação aos filhos Gustav e Alwin. Cf. REICH, 2001, p. 14-15.

Friedrich, em Leipzig. A lei da Saxônia, porém, determinou que os três filhos mais velhos ficassem sob a custódia do pai, o que incluía a pequena Clara.

O divórcio foi decretado em janeiro de 1825 e, dentro de poucos meses, Wieck recebeu o golpe fatal: Marianne casa-se com seu colega Adolph Bargiel.

Abatido pela separação e pelo novo casamento de Marianne, Wieck mergulhou no trabalho e fez da educação dos filhos, seu objetivo de vida.

Os dois meninos mais novos, Alwin e Gustav, logo se mostraram pouco à vontade no terreno das notas e das partituras. Clara, no entanto, despontou aos olhos do pai como uma verdadeira pérola, um diamante bruto, sobre o qual Wieck depositou suas esperanças e dirigiu suas atenções.

A partir daí começou a carreira musical de Clara Wieck. E quando Friedrich resolveu se casar novamente, após quatro anos, Clementine Fechner se deparou com uma adversária - de nove anos – à altura de seus vinte e três.

1.1.2. De criança-prodígio à *virtuose* Clara Wieck.

A nova esposa de Wieck logo teve a chance de perceber que todas as atenções de seu marido se dirigiam, em primeiro lugar, à sua pequena *Clärchen* – como ele a chamava (GALLOWAY, 2002). Principalmente após o primeiro concerto solo da menina, na Gewandhaus de Leipzig, em 8 de novembro de 1830.

Clara já havia se apresentado algumas vezes, tocando a quatro mãos com o pai ou com alguma de suas alunas, bem como acompanhando cantores ou tocando algumas peças solo. Mas foi o sucesso de seu recital solo na Gewandhaus que encorajou seu pai a deixar a mulher grávida, os outros dois filhos e os alunos, e partir em turnê com sua pequena estrela rumo a Paris. A capital francesa era o centro do mundo musical naquele momento, e as ambições de Wieck não se aplacariam enquanto Clara não conquistasse o público parisiense.

Assim iniciou-se a turnê, em fins de setembro de 1831, passando por Kassel e Frankfurt, por Darmstadt e Mainz, por Weimar e Viena, até atingir Paris. Na bagagem, composições de Kalkbrenner, Herz, Czerny e suas próprias. Conforme era habitual, a concertista também compunha peças nas quais explorava e tirava proveito das passagens técnicas que mais dominava. Para o recital da Gewandhaus, por exemplo, Clara havia composto as *Variationen über ein Original-Thema* e, no ano seguinte, seu pai providenciou a publicação de suas *Quatre Polonoises pour le Piano* Op. 1, pela Hofmeister de Leipzig.[7]

Em Weimar, Clara teve a honra de tocar para o grande poeta Wolfgang von Goethe, de quem recebeu uma medalha autografada "Para a talentosa artista Clara Wieck". No diário da

[7] Apesar de ser prática corrente entre os músicos intérpretes apresentar composições próprias, o incentivo de Wieck à composição de Clara representava uma postura avançada para seu tempo, no que tangia a edição e publicação das composições de uma mulher. A frase do músico Hans von Bülow (1830-96) traduz o pensamento corrente sobre o assunto: "Não haverá jamais uma mulher compositora. [...] Eu não creio numa versão feminina do criador. Acima de tudo, eu detesto isto que representa a emancipação feminina." Escal e Rousseau-Dujardin (1999 apud FRANÇOIS-SAPPEY, 2001-2004, p. 75).

filha, Wieck anotou que Goethe admirou-se do virtuosismo da menina, dizendo que Clara tocava com a energia de seis garotos.[8]

Em meio a esta turnê, Wieck fica sabendo que Clementine deu à luz uma menina, de nome Marie. Imediatamente ele escreve à esposa, demonstrando preocupação e afeto pela mãe e pelo bebê, mas nunca se esquece de contar os feitos de Clara nos palcos por onde passavam.

Até chegar a Paris, Clara estudou francês, piano e composição. Também caminhava diariamente, rotina que seu pai não dispensava por acreditar que fortalecia os músculos e os nervos. E a pequena *virtuose*, com apenas doze anos, comportava-se como adulta.

Paris, porém, não foi uma boa experiência para Wieck, que mal se fazia entender e não se acostumava aos modos e gostos locais. Clara conseguiu fazer alguns bons contatos, mas nenhum recital importante foi programado. Para ela, o mais importante foi conhecer músicas e maneiras completamente diferente das suas. Pai e filha retornaram a Leipzig em maio de 1832.[9]

Ao atingir os quinze anos, a adolescente Clara Wieck já possuía um nome que atraía público e dinheiro. Isto lhe garantia status, oportunidade de se apresentar ao lado de grandes músicos e facilidade de transporte. Era assediada por ricos e nobres, e começava a não aceitar passivamente tudo o que o pai escolhia para si, principalmente no que tangia suas relações e sentimentos pessoais.

Um jovem músico passa a exercer forte influência em sua maneira de agir, pensar e até compor. Apesar de ser seu aluno e de reconhecer nele grande talento e valor, Wieck desconfia desta amizade e tenta fazer com que Clara não desvie sua atenção da carreira que ele tanto se esforçou para construir.

---

[8] REICH, 2001, passim.

[9] Friedrich Wieck nunca se esqueceria dos infortúnios por que passou em Paris. Por este, e por tantos outros esforços que fez para estabelecer o nome de Clara no meio musical europeu, ele se auto proclamou dono e senhor não só das glórias conquistadas pela filha mas, principalmente, dos seus ganhos financeiros.
Tinha a seu favor, nesse sentido, a prática legal que vigorava na Alemanha e na maioria dos países ocidentais, que aplicava restrições sociais e econômicas à mulher em geral. Sagarra (1977 apud REICH, op. cit., p. 33).

Este jovem era Robert Schumann.

Robert Schumann.

Litogravura de Joseph Kriehuber, 1839. Robert-Schumann-Haus, Zwickau.

1.1.3. O Romeu de Julieta.

A mesma reputação que, em 1815, trouxe para a vida de Friedrich Wieck Marianne Tromlitz, atraiu para dentro de sua casa aquele que haveria de lhe roubar a menina dos olhos, sua filha Clara.

Em 1830, vindo de Zwickau para tornar-se um músico profissional, Robert Schumann bateu à porta da casa marcada com o Grande Lírio. Uma carta de sua mãe Johanne Christiane pedia ao célebre professor que encaminhasse seu filho mais novo para a música – caso achasse que tinha talento e vocação suficientes – ou o dissuadisse de vez. Na segunda hipótese, ele voltaria à faculdade de Direito que havia abandonado (para frustração da mãe) em Heidelberg.

Wieck o recebeu como aluno-residente, e Schumann logo conquistou a afeição de todos os membros da família. Naquela casa onde a música, o dever e o temor a Deus eram observados em todas as horas do dia e da noite, o recém-chegado trouxe um novo sopro de vida. Antes de dormir contava histórias, fazia charadas e encantava a menina e seus dois irmãos menores. Quando chegou, Schumann tinha dezenove anos (nove a mais do que Clara).

Wieck, por sua vez, representava para o aluno muito mais que um simples tutor: era um misto de pai e super-homem, a quem este queria agradar e conquistar confiança. Entre os dois criou-se um vínculo que haveria de lhes dar bastante trabalho no futuro.[10]

No início, Clara e Schumann tinham aulas e praticavam diariamente. Mas, apesar do rápido progresso do rapaz, as habilidades da menina superavam em muito as suas. O encantamento de Wieck por sua pequena criação fez com que Schumann se sentisse menosprezado, tornando seus sentimentos confusos e contraditórios em relação ao mestre.

Quando Wieck partiu com Clara para a tão sonhada turnê a Paris, em 1831, Schumann sentiu-se terrivelmente abandonado. Em carta ao mestre, dizia:

---

[10] Schumann perdera o pai aos 16 anos. August Schumann tinha um próspero comércio de livros, responsável pela edição, tradução e publicação de diversas obras importantes na época.

"Você não pode acreditar como eu sinto a falta dela [Clara] e de ambos. Eu necessito estar sempre entre pessoas superiores a mim. Entre pessoas do meu nível, ou especialmente entre as que eu não permito que me julguem, eu facilmente me torno orgulhoso e cínico."
E ainda: "Cada dia em que eu não posso falar com você ou com Clara é uma lacuna na minha vida em Leipzig."[11]

Naquele tempo foram lançados alguns aparelhos para auxiliar na abertura e alongamento entre os dedos. Em seu diário, Schumann menciona o uso do *Cigarrenmechanik* nos meses de ausência de Wieck e de Clara. Não se sabe ao certo se tal instrumento prejudicou sua mão direita a ponto de causar a crescente paralisia que o fez desistir da carreira de concertista.[12] Mas é certo que os meses que passou longe do professor e da colega foram de angústias e incertezas.

Neste período, Schumann dedicou-se à criação musical. Desde julho de 1831 ele vinha tomando aulas de contraponto e composição com o diretor da Ópera de Leipzig, Heinrich Dorn. E quando Clara retorna da turnê com seu pai, o rapaz lhes apresenta suas *Papillons* Op. 2.

Imediatamente Wieck reconhece a qualidade da composição de Robert Schumann, e passa a incluir peças do jovem músico no repertório da filha pianista. Com o passar do tempo e o problema da mão, Schumann passa a depender de Clara para apresentar e divulgar suas composições. A amizade dos dois intensifica-se a cada dia. Em carta, ele lhe confessa:
"[...] Agora você é minha mão direita, e deve se cuidar para que nada lhe aconteça. Eu sempre penso nos momentos felizes que você me proporcionará através de sua arte."[13]

Embora fosse alegre e sedutor, Robert Schumann tinha um temperamento peculiar: seus ânimos oscilavam constantemente. Ia da euforia ao mais profundo estado de depressão, muitas

---

[11] Correspondência de Robert Schumann, editada pela Breitkopf & Härtel (1886 apud REICH, 2001, p. 41).
[12] Sabe-se que os dedos indicador e médio da mão direita foram afetados, o que lhe valeu a dispensa do serviço militar. Cf: OSTWALD, 1985, p. 88-89.
[13] Weissweiler, v. 1 (1987 apud REICH, op. cit., p. 43).

vezes sem motivo aparente. Ele mesmo temia por sua saúde mental e não gostava de ficar sozinho. Talvez por isso tivesse o costume de estabelecer relações muito intensas com as pessoas a quem se afeiçoava.

Uma dessas pessoas foi Ludwig Schunke, cuja amizade o motivou a fundar um novo periódico musical para comentar e criticar a nova música que surgia. Por ser filho de livreiro, Schumann sempre teve muita intimidade com a Literatura e a Filosofia. A palavra escrita era para ele tão familiar quanto a música. E a *Neue Zeitschrift für Musik* (Nova Gazeta Musical) lhe oferecia uma oportunidade de expressar suas idéias e a de seus companheiros, reais e imaginários. O ano era 1834.

> Em 1834 Schumann ocupou-se, basicamente, com o lançamento do *Neue Zeitschrift für Musik,* periódico progressista que se posicionava contrariamente aos pedagogos e admiradores de *virtuoses* da época, em uma tentativa de despertar o interesse pelo grande e glorioso passado, e de 'apressar a aurora de uma nova era poética'. Como editor, ele reuniu todos os amigos que pensavam de maneira semelhante, sob nomes fictícios, em uma imaginária liga de novos Davis destinada a atacar os filisteus.[14]

[14] CHISSEL, J. **Schumann:** música para piano. Trad. Marco Antonio E. da Rocha. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1986, 111 p.

1.1.4. A Disputa por Clara.

Em novembro de 1835, deu-se o primeiro beijo entre Clara e Robert. E a este, muitos se seguiram sem que Wieck tomasse conhecimento. Quando as primeiras suspeitas surgiram, em 1836, o mestre tratou de retirar sua filha de Leipzig e levá-la para Dresden, onde permaneceria na casa de amigos da família.

Subestimando a ira de Wieck, Robert visitou-a em Dresden enquanto seu pai viajava. Em seu retorno, Wieck programa uma nova turnê na qual Clara viajaria sozinha e ficaria ausente até o mês de abril. Depois desta, o pai enciumado conseguiu que os namorados não se comunicassem por quase um ano e meio.[15]

Neste espaço de tempo, Clara colecionou triunfos e vitórias nos palcos por onde passou. Algumas de suas composições lhe renderam elogios. Suas *Bellini Variations* Op. 8, por exemplo, foram consideradas pelo famoso compositor italiano Gasparo Spontini "[...] a maior e mais bela peça de bravura composta nos últimos tempos"[16]

Não só elogios vieram por intermédio de suas peças. A venda de alguns manuscritos trouxe-lhe dinheiro: "Hofmeister pagou 40 rt. pelo Op. 6 e 80 rt. pelo Concerto Op. 7, além de me dar doze cópias do primeiro e vinte e quatro do segundo. Estes são os primeiros honorários que recebo por minhas composições."[17]

Schumann, por sua vez, criou neste período algumas de suas obras para piano mais apaixonadas, como as *Davidsbündlertänze* as *Fantasiestücke*, a *Fantasie* Op. 17 e as três Sonatas para Piano. Um exemplar da sua Sonata em fá# m, dedicada a Clara por Florestan e

---

[15] Para melhor entender a preocupação excessiva de Wieck acerca da carreira da filha, é preciso observar que, embora a carreira de criança-prodígio estivesse em voga (e isso incluía as do sexo feminino), a mulher concertista era admitida pela sociedade apenas até se casar, quando a maioria delas deixava de tocar profissionalmente (entenda-se, por dinheiro) restringindo-se aos salões fechados, de ambiente familiar. Cf. REICH, 2001, p. 276.

[16] Ibid*,* p. 51.

[17] Diário de Clara Wieck, 2 de fevereiro de 1837 (edição em fase de elaboração). Ibid, p. 298.

Eusebius, foi enviado a Clara em maio de 1836, mas Wieck não permitiu que ela lhe respondesse.[18]

Em agosto de 1837, estando para retornar a Leipzig para um concerto, Clara pede a um amigo em comum, Ernst Adolph Becker, que entregue uma mensagem a Schumann. Este ato inicia uma série de correspondências que reafirmariam o amor e selariam o compromisso entre os dois amantes.

Aos dezoito anos Clara vislumbra, enfim, uma chance de prosseguir em sua carreira sem o suporte de seu pai: a conquista do público e da imprensa nos recitais feitos em Viena (entre 1837 e 38) apontam para suas próprias conquistas e lhe dão confiança em sua reputação. Sua popularidade chega a lhe render uma homenagem nunca antes imaginada: os austríacos criam uma sobremesa chamada *torte à la Wieck* que, segundo diziam, era tão leve e etérea que tocava por si na boca de quem a degustasse! Clara é nomeada Virtuosa Real Imperial.

A revista musical de Robert Schumann também o estabelece como crítico, proporcionando-lhe ganhos significativos. E os dois resolvem travar uma verdadeira luta judicial para realizar o casamento sem o consentimento de Wieck, antes que Clara atinja a maioridade legal.[19]

Aos 12 de setembro de 1840 (um dia antes de Clara completar 21 anos), os apaixonados se unem em Schönefeld, cidade vizinha a Leipzig.

Os anos de ofensas, os depoimentos de Wieck contra Schumann, os boatos lançados pelo pai revoltado contra a filha ingrata, tudo ficaria para trás. A única lembrança que Clara queria conservar era o apoio da mãe Marianne e de seu marido, Herr Bargiel, que a acolheram em sua casa em Berlim e testemunharam a seu favor e de Robert Schumann. Marianne, a mãe

---

[18] As duas principais *personae* que habitavam o mundo imaginário de Robert Schumann eram, sem dúvida Florestan e Eusebius. Havia também Mestre Raro, cujo caráter firme e racional era imprescindível para mediar as hipotéticas discussões entre os dois opostos. Cf. ZANI NETTO, A. **Florestan e Eusebius: por que?** 1988. 194 f. Tese (Doutorado em Artes) - Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988.

[19] A iniciativa de abrir um processo contra Wieck foi de Schumann. Clara, apesar de assinar o documento de concordância, ficou bastante aborrecida e em conflito por ter que se decidir por uma das duas pessoas mais importantes de sua vida.

infiel, egoísta e má aos olhos de Wieck, mostrou-se solidária e deixou ver à filha o quão cruel seu pai podia ser quando contrariado. Este não poupou esforços para denegrir a imagem de Schumann – mas também de Clara, deixando-a sem nenhum bem para começar a vida com o homem que escolheu.

Mas tudo isso pertencia ao passado. A partir deste dia, Clara tornava-se *Frau* Schumann.

Clara Schumann.
Litogravura de Andréas Staub, 1838. Robert-Schumann-Haus, Zwickau.

1.1.5. A vida de Clara Schumann.

Paralelamente à vida conjugal, Schumann inicia para ambos um diário comum, em que seria registrado

> [...] tudo o que nos afeta em nosso lar e em nosso casamento; nossos desejos e esperanças devem ser escritos aqui. Este será um livro de comunicação entre nós quando as palavras ditas não forem suficientes, um veículo de mediação e reconciliação quando nos desentendermos – em suma, um amigo bom e fiel a quem tudo confiaremos...
> [...] Se estás de acordo, minha bem-amada, assine seu nome aqui, abaixo do meu, e pronunciemos as três palavras sobre as quais repousa toda a felicidade da vida: TRABALHO, ECONOMIA, FIDELIDADE.[20]

Pelas anotações deste diário pode-se ter uma idéia da mudança radical que se realizou na vida da mulher Clara Josephine, criada para ser uma grande estrela e transformada, por um documento, em dona de casa, esposa, mãe, confidente, suporte do marido compositor, regente e diretor musical.

Feliz nos momentos em que juntos compartilhavam os estudos sobre Beethoven, Shakespeare e Bach, mas angustiada pela falta de um piano só para si, em que pudesse praticar e compor, ainda que nas poucas horas em que suas atribuições lhe permitissem.

Seu Robert, terno e atencioso, confinava-se no quarto do piano quando iniciava alguma composição e não lhe dirigia palavra até que o trabalho fosse terminado, durasse o quanto durasse. E nenhum barulho deveria perturbá-lo, a não ser o som de suas próprias melodias. Em junho de 1841, Clara se desabafa no diário:

> Minha técnica pianística está ficando para trás. Isto sempre acontece quando Robert está compondo. Não tenho uma única hora no dia inteiro para mim! Se ao menos eu não piorasse tanto. Minha leitura musical também foi deixada de lado novamente, mas espero que não seja por muito tempo desta vez... [21]

---

[20] VALENSI, T. **Le Romantisme et Schumann**. Nice : E. L. F. et Jacques Dervyl, 1953. 261 p.

A primeira filha, Marie, veio em setembro de 1841. Em seguida nasceram Elise, Julie, Emil, Ludwig, Ferdinand, Eugénie e Félix. O primeiro varão, Emil, morreu pouco após completar um ano, quando Clara já estava grávida de Ludwig. Eram tempos difíceis.

A família que crescia e o dinheiro insuficiente que ganhavam com aulas, ensaios, o jornal e as composições de Schumann (Clara já quase não compunha), motivaram a concertista a voltar aos palcos de Leipzig e do mundo. Com a ajuda de serventes, Clara deixa a casa e os filhos e parte com o marido em direção a Bremen e Hamburgo. Em poucas apresentações, Clara Schumann retomou seu posto de celebridade ao lado de grandes nomes como Franz Liszt, Sigismund Thalberg e Camilla Pleyel.

No entanto Robert Schumann era constantemente ignorado pelo público, mesmo quando suas peças integravam o programa ou quando atuava como regente. Apesar de ressaltar que Clara só se apresentaria com seu nome de casada, Schumann era excluído de jantares e recepções em homenagem à esposa. Em uma destas ocasiões, ele anota no diário: "Fevereiro, 26. Clara foi à corte e retornou radiante por sua recepção. A idéia de minha indigna posição nessas situações não me permitem sentir nenhuma satisfação."[22]

Pelo contrário, aborreciam-no profundamente. Tanto que Clara segue viagem a Copenhagem sozinha, ou melhor, com uma acompanhante.[23] Schumann decide voltar para seu trabalho e seu lar. Mas a ausência da mulher é para ele um fardo pesado. As cartas que escreve a Clara neste período são as mais angustiantes.

Em 1843, as peças orquestrais de Robert Schumann começam a fazer sucesso no meio musical europeu. Seus textos e críticas são igualmente reconhecidos. Para complementar o orçamento, ele aceita um convite do amigo Félix Mendelssohn (compositor, pianista e regente)

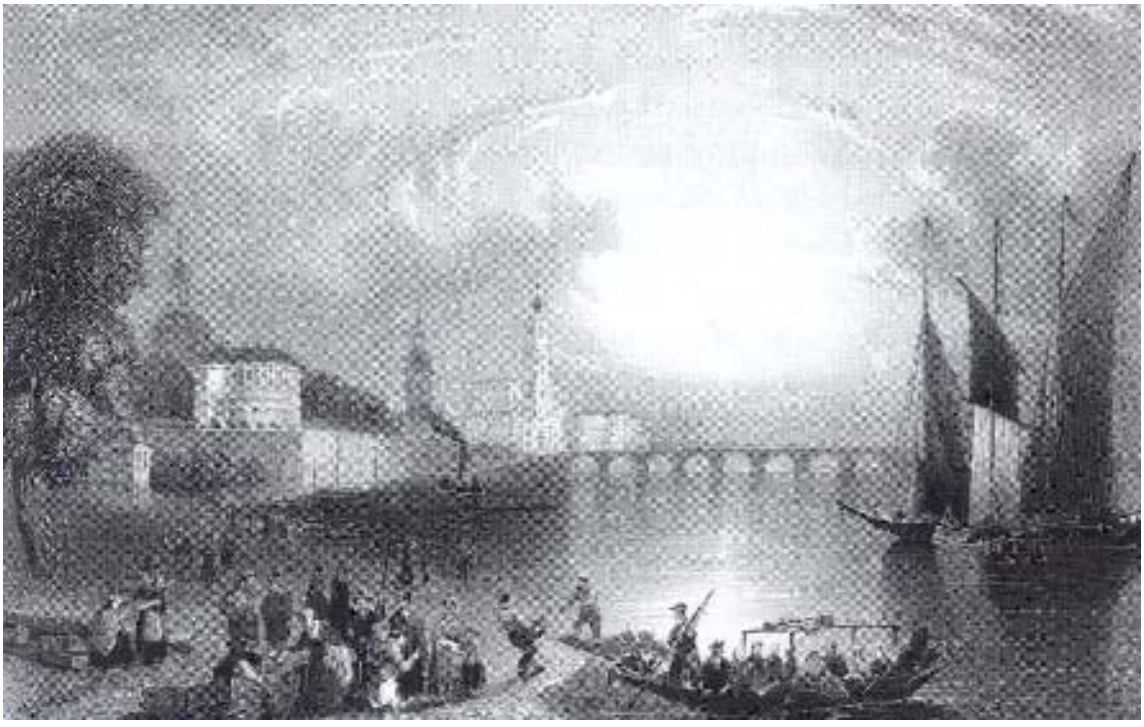
---

[21] Diário de Robert Schumann v. 2 (1987 apud REICH, 2001, p.88).
[22] Diário de Robert Schumann v. 2 (1987 apud REICH, 2001, p.89).
[23] Uma mulher viajando sozinha causava estranhamento, principalmente se fosse casada. A má aceitação da mulher que andava pelo mundo dando concertos pode ser comprovada pela atitude do pai de Fanny Mendelssohn (1805-47), que lhe conferiu a mesma educação musical que a do irmão Félix, mas nunca permitiu que ela se apresentasse em turnês como este último.

para integrar o quadro de professores do Conservatório de Leipzig. Porém, a comunicação com os alunos e com os músicos da orquestra que lhe fora incumbida era incompatível com o gênio do compositor. Quase sempre Clara precisava intervir e facilitar o diálogo entre Schumann e sua equipe de trabalho.

A saúde mental do compositor começa a se deteriorar e as crises de depressão tornam-se freqüentes. Uma viagem à Rússia foi programada para que Clara se apresentasse em concertos e Robert tivesse tempo e paz para compor, longe das crianças e do trabalho no Conservatório.

Mas a turnê só vem piorar seu estado psicológico. Na volta a Leipzig, Schumann se desliga da *Neue Zeitschrift* e inicia uma série de tratamentos médicos. A família decide trocar Leipzig por Dresden, capital da Saxônia. Na corte barroca de Dresden, os Schumann ficarão cinco anos.



Dresden, cerca de 1845.
Gravura de A. Henry e A. H. Payne.

Dresden era considerada uma cidade salutar, rodeada por montanhas e banhada pelo rio Elbe. Conhecida como a Florença da Alemanha, era recomendada por médicos quando outros tratamentos não alcançavam o êxito necessário.

Dresden era, também, a cidade onde estava Friedrich Wieck. Recentemente, o avô de Marie e Elise mostrara-se disposto a esquecer as mágoas e até devolvera o piano a Clara. Talvez ele pudesse lhes dar apoio nesta fase complicada de suas vidas.

A carreira solo de Clara Schumann decaiu nos anos em Dresden: a saúde precária de Robert, uma gravidez após outra e a situação política da cidade não favoreciam sua performance. Longe dos palcos, a compositora se dedica a escrever os *Drei Praeludien und Fugen für das Pianoforte* Op. 16 e o *Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello* Op. 17.

Mas, sem dúvida, o incidente que marcou a passagem de Clara por Dresden foi sua fuga no Levante de Maio, em 1849. Insurgentes contra os governos absolutistas que ainda remanesciam em alguns pontos da Europa após a Proclamação da República na França (e seus reflexos nos países vizinhos) alistavam todos os homens da região. Schumann, incapaz de lutar apesar de simpatizar com os rebeldes, fugiu com Clara (grávida de sete meses) na calada da noite, para uma cidade vizinha, Mügeln. Acompanhada pela filha de um pastor da região, Clara volta a Dresden, leva os filhos e as serventes para um abrigo no subúrbio, e todos permanecem fora da cidade por quase um mês.

Um novo desentendimento com Friedrich Wieck, além da saúde cada vez pior, leva Robert Schumann a aceitar um novo cargo em Düsseldorf: o de Diretor Musical da Orquestra e do Coro Municipal. E a última cidade que abrigará a família Schumann antes da morte de seu patriarca, verá o desfecho trágico de uma vida sem tréguas.

1.1.6. A hora da estrela.[24]

No dia 1° de setembro de 1850, Robert e Clara Schumann trocam a Saxônia pela Baixa Renânia, com seus cinco filhos pequenos (Eugénie e Félix ainda não eram nascidos). Düsseldorf era luminosa, ensolarada, movimentada pelo comércio de manufaturas e pela vida intelectual. Nesta cidade, Schumann criou sua Sinfonia Renana Op. 97, em homenagem ao rio que temia e venerava, o *Vater Rhein*, ou, o Reno.

A empolgação inicial logo deu lugar a novos problemas, provocados pela atuação de Schumann na regência do coro local. Sob ameaça de ser destituído do cargo que viera para ocupar, o compositor vai ficando cada vez mais nervoso e intolerante. Um outro episódio contribuiu para o mal estar geral: em 1851, durante um concerto em que Clara era solista e Schumann regia a orquestra, o músico Ferdinand Hiller propôs um bis a ela e não a ele.

Com os nervos à flor da pele Schumann passa a dirigir sua irritação à Clara, criticando suas apresentações ao piano e substituindo-a, algumas vezes, por aquele que costumava ser seu assistente na regência da *Choral Society* de Düsseldorf: Julius Taush.

Em 1852, percebendo-se cada vez mais instável física e emocionalmente, Robert Schumann decide consultar o Dr. Wolfgang Muller von Königswinter. Por recomendação médica, ele e Clara viajam a uma estação de águas geladas em Scheveningen, na Holanda.

Durante esta viagem, um acontecimento marcará para sempre o comportamento e a vida de Clara Schumann: o medo de sua própria morte, provocado por um aborto inesperado.

Obstinada pela preocupação com os problemas familiares, Clara pouco prestava atenção em si mesma. Além de tomar para si grande parte das responsabilidades de Schumann,

[24] No livro homônimo de Clarice Lispector (dedicado, entre outros, a Clara Schumann), a personagem Macabéa passa a prestar atenção em si mesma no instante em que é atropelada, na sua "pré-morte", como diz a autora. "Se iria morrer, na morte passava de virgem a mulher." (LISPECTOR, 1998, p. 84)

empreendia uma gravidez seguida de outra.[25] E foi assim que, na Holanda, sofreu o que Peter Ostwald chamou de aborto terapêutico. Não se sabe se algum médico veio em seu auxílio. O que existe é o relato dramático da filha Marie, então com onze anos:

"Durante a noite, repentinamente, minha mãe ficou muito doente. Pela manhã ela jazia deitada na cama como morta, e meu pai andava ao seu redor esfregando as mãos uma na outra, chorando desesperadamente." (OSTWALD, 1985, P. 250).

"Posso apenas lhe contar os detalhes pessoalmente..."[26] escreveu Schumann a seu amigo Verhulst. Após o incidente, a compositora levou um tempo para se recuperar dos efeitos da interrupção da gravidez, sofrendo de dores e desmaios. No mês seguinte, de volta a Düsseldorf, Schumann descreve a mulher ainda bastante abatida e recusando-se a fazer sexo, o que também o deixava deprimido.

A partir de então, as atitudes de Clara Schumann em relação aos seus próprios interesses começaram a mudar. A primeira delas foi insistir para que a família se mudasse para um pequeno edifício perto do Reno, onde ela pudesse ter um cômodo com piano só para si. Isso lhe proporcionou trabalhar e praticar o piano sem incomodar o processo de criação do marido. A esse respeito, a compositora escreveu em seu diário: "A maior conveniência é que tenho meu estúdio no andar de cima, de onde Robert não escuta nada. Pela primeira vez desde que nos casamos encontramos uma solução tão feliz."[27]

Em seguida, Clara retoma a composição: em 1853 escreve os Opus 20, 21, 22 e 23. Um novo vigor parece tomar conta da mulher de trinta e três anos: leciona, pratica ao piano,

[25] Nancy Reich (2001, p. 135) comenta que os Schumann, evidentemente, não adotavam nenhum método anticoncepcional. Aparentemente Robert se regozijava com cada gravidez de Clara que, por sua vez, tentava ver com os mesmos bons olhos a chegada de cada criança.
[26] OSTWALD, 1985, loc. cit.
[27] Ibid, p.250.

controla a casa e os filhos, programa novas turnês e compõe peças que lembram suas obras de juventude – mais virtuosísticas.[28]

Desde seu envolvimento com Schumann, Clara procurou compor segundo seus padrões estéticos – começando pela escolha do gênero até o estilo adotado. Nestes novos ciclos, ela coloca o que considera substancial em suas peças de juventude ao lado do que entende por essencial apreendido da obra de Schumann e dos outros compositores que estudaram juntos – como Bach, Beethoven, Schubert e Mendelssohn.[29]

Os trinta e quatro anos de Clara – e os treze de casamento – foram comemorados em grande estilo. Schumann, em boa fase novamente, presenteou a esposa com um novo piano, além de novas composições. Clara sentia-se feliz e preocupada, ao mesmo tempo. A voracidade com que ele se atirava ao trabalho, além dos gastos com o novo piano, deixava--a apreensiva. E no fim de setembro uma nova gravidez se anunciava, adiando os planos de uma próxima turnê de concertos.

Em meio aos acontecimentos, um jovem compositor "[...] lindo como uma pintura, com longos cabelos loiros [...]"[30] bateu à porta dos Schumanns. Começava a temporada de Brahms.

---

[28] A maioria das biografias de Clara Schumann responsabiliza sua volta à composição após quase sete anos (de 1847 a 53) à chegada de Brahms a Düsseldorf. Mas Johannes Brahms passa a freqüentar a casa dos Schumann a partir de setembro de 1853, e as peças de Clara datam de maio a julho do mesmo ano.

[29] Antes de conhecer Schumann, Clara já tinha o hábito de tocar peças de Beethoven e dos compositores românticos por incentivo de seu pai, Friedrich Wieck. Mas foi com o marido que empreendeu um estudo detalhado das técnicas de composição adotadas por eles.

[30] Schumann, E. (1954 apud REICH, 2001, p. 117).

1.1.7. Os "jovens demônios" Brahms e Joachim. [31]

Foi no Festival do Baixo Reno, em 1853, que Clara e Robert Schumann travaram uma amizade que haveria de durar para sempre com o violinista que conheceram no ano anterior: Joseph Joachim. Com apenas vinte e dois anos, Joachim já tinha se apresentado na Gewandhaus de Leipzig (a convite de Félix Mendelssohn) e surpreendido o público na Inglaterra. Schumann, diretor musical de Düsseldorf, convidou-o para tocar o Concerto para Violino e Orquestra de Beethoven, sob sua regência.

Joachim logo desenvolveu uma grande afeição por Clara e por Robert. Por sua vez, Clara Schumann lhe dedicou os *Drei Romanzen für Pianoforte und Violine* Op. 22, e Robert se inspirou no talentoso rapaz para compor, entre outras peças, a *Fantasie* Op. 131.

A partir do Festival, Clara e Joachim (1831-1907) firmaram uma parceria que excursionou pela Alemanha e Inglaterra somando mais de 230 concertos. Este foi o artista que mais vezes dividiu o palco com a compositora.[32]

Já com Johannes Brahms, tanto Clara quanto Robert se envolveram mais intimamente. Clara, principalmente, desenvolveu uma verdadeira paixão pelo rapaz de vinte anos quando a saúde de Schumann começou a piorar definitivamente (o que será tratado mais adiante).

Johannes Brahms, músico de Hamburgo, chegou a Düsseldorf, em 30 de setembro de 1853, após concluir uma série de apresentações com o amigo Joachim que lhe proporcionaram fundos suficientes para realizar um antigo sonho: viajar a pé pelo Reno. Empunhando um bordão e de mochila às costas, conheceu um aluno de Mendelssohn que o apresentou a uma família de protetores das artes: os Deichmanns, de Mehlem. Esta família tinha em alto

---

[31] Assim Schumann apelidou os dois músicos que trouxeram sangue novo à sua casa numa etapa em que sua saúde, bem como sua atividade profissional em Düsseldorf, estavam comprometidos. O termo aparece nas cartas de Joachim editadas por ele e por Andréas Moser (1911 apud REICH, 2001, p. 172).

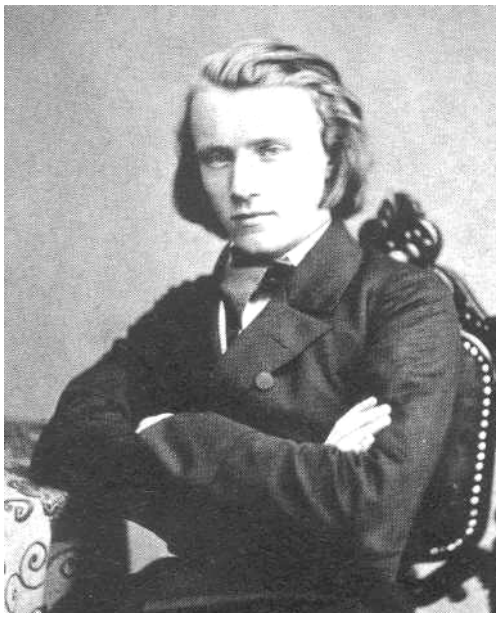
[32] Outro foi o barítono Julius Stockhausen (1826-1906). Stockhausen foi um dos primeiros grandes cantores de *Lieder* do século XIX, responsável pela primeira audição de obras completas de Schumann, como *Dichterliebe, Frauenliebe und Leben, Liederkreis* e Cenas do Fausto.

conceito as composições de Robert Schumann e, em sua casa, Brahms descobriu que a música de Schumann tinha mais em comum com a sua própria do que já havia percebido em leituras anteriores. Até seu entusiasmo por E. T. A. Hoffmann estava presente na *Kreisleriana* de Schumann.[33]

Brahms já havia tentado uma aproximação com o compositor em 1850, quando os Schumann estiveram em Hamburgo. O jovem deixara no hotel um pacote de composições para que o mestre apreciasse. O pacote, porém, fora devolvido sem abrir. Naquele verão de 1853, quando estudou mais detalhadamente as composições de Schumann, Brahms aceitou o antigo conselho do amigo Joachim para visitá-lo em sua cidade.

> Brahms em casa de Schumann era a nova geração que chegava. No dia 23 de outubro, Robert pediu demissão de seu cargo de *Konzertmeister* de Düsseldorf. O que valiam aquelas "insolências", aquelas "intrigas baixas" diante da irrupção de Johannes Brahms, cuja música era tão schumanniana, diante daquela homenagem? (LÉPRONT, 1990, p. 127).

A visita de Brahms a Düsseldorf durou por volta de um mês. Em novembro, Johannes partiu para Leipzig com recomendações de Schumann para vários editores. Em dezembro, quando algumas de suas peças foram impressas, o jovem "demônio" mandou-as para Düsseldorf, com a mensagem: "Tomo a liberdade de enviar-lhes seus primeiros filhos adotivos, que devem a vocês o direito de existir."[34]



Johannes Brahms em 1855.
Robert-Schumann-Haus, Zwickau.

[33] O escritor e compositor Ernest Theodor Amadeus Hoffmann criou a personagem grotesca do mestre de capela Kreisler que, angustiado por sua luta contra os filisteus, refugiava-se em sua arte. Brahms se identificou de tal forma com o herói hoffmanniano, que se auto-apelidou Johannes Kreisler Junior.
[34] Correspondência entre Clara Schumann e Johannes Brahms editadas por Litzmann (1927 apud REICH, 2001, p. 170).

Todavia, apesar da alegria trazida pelos jovens demônios no outono de 1853, nem tudo ia bem em Düsseldorf: Schumann, ainda no cargo de regente a despeito de seu pedido de desligamento, não reata os laços com a cúpula do município e seus problemas com o coro e a orquestra nunca serão resolvidos. Em janeiro de 1854, ele viaja com Clara a Hannover para uma nova série de concertos. Lá os amigos Brahms e Joachim recebem-nos com pompas, mas Clara nota, em suas expressões, que eles percebem o comportamento ansioso e agitado do marido.

A derradeira crise aconteceu, já de volta a Düsseldorf, em fevereiro de 1854: Schumann passa a ter alucinações auditivas, dores de cabeça e ataques, como Clara nunca vira. O fim se aproximava.

Düsseldorf em meados de 1850.

1.1.8. Robert Schumann: agonia e morte de um amor sem limites.

Na noite de 26 de fevereiro de 1854, Robert Schumann pediu para que Clara o internasse num asilo: já não dormia, gritava de dor e ouvia melodias, ora celestiais, ora dos demônios vermelhos. Os demônios acusavam-no de criminoso e diziam que ele ia para o inferno. Dr. Hasenclever, médico da cidade, veio para dominá-lo e mantê-lo na cama, até que as alucinações passassem e ele caísse, esgotado.

Nos últimos dias, quando as crises aplacavam, ele compunha, escrevia cartas ou passeava. Mas, naquela noite, Schumann já tinha suas coisas arrumadas com uma determinação das mais lúcidas: relógio, roupas, papel de música, charutos. Clara, assustada, perguntou-lhe se ele queria abandonar a mulher e seus filhos, ao que ele respondeu: "Não vai demorar muito. Logo voltarei, curado." (LÉPRONT, 1990, p. 132).

O médico persuadiu-o a esperar até o dia seguinte e não permitiu que Clara ficasse ao seu lado. Marie, a filha mais velha, foi encarregada de vigiá-lo. Mas, em algum momento, ele saiu desatinado, deixando a filha atônita e sem reação.

> Era meia-noite. Chovia. Ele estava descalço, vestido apenas com aquele roupão verde que dava mais encanto às brincadeiras dos filhos, porque 'servia de cortina'. Robert correu até o Reno. [...] Atirou-se no rio, como sonhara em sua juventude. Alguns barqueiros pescaram-no e trouxeram-no de volta, embora ele tivesse suplicado que o deixassem morrer.[35]

Brahms e Joachim souberam do ocorrido por uma notícia no jornal: Robert Schumann tinha sido internado num sanatório em Endenich, subúrbio de Bonn. Clara estava em estado de choque. Os médicos desaconselharam que ela visse o marido e, ademais, ele não manifestou desejo de vê-la. Só perguntava por Brahms.

Este, sem esperar, precipitou-se para Düsseldorf para consolar e ajudar Clara como pudesse.

---

[35] Ibid, p. 133.

E assim foi. Johannes Brahms

> [...] assumiu algumas das aulas de Clara, ajudava os criados a cuidar das crianças, se incumbiu da administração dos assuntos financeiros da família (aluguel, salários dos criados, pagamento de escolas, investimentos) e visitava com regularidade o compositor confinado em Endenich.[36]

Schumann, no início do tratamento, mostrou sinais de recuperação: estava mais calmo, tinha um ambiente agradável com piano e caminhava regularmente. Escrevia para a esposa perguntando dos filhos, principalmente do último, Félix, que seria batizado por Brahms. O tempo passava devagar.

Novamente impulsionada pela necessidade financeira, Clara Schumann partiu, em outubro de 1854, em nova turnê. Johannes ficou em Düsseldorf e, na correspondência que trocaram, o tratamento formal *Sie* dá lugar ao *Du*, mais íntimo. Um grande amor nasce entre os dois órfãos de Schumann.

> Se o amor chegou a se confirmar fisicamente é uma pergunta que tem provocado interminável especulação. Como não há prova incontestável em nenhuma das direções (ambos tomaram cuidado para que não houvesse nenhuma prova), talvez isso devesse ser deixado de lado.[37]

Segundo Nancy Reich (2001, p. 169), as freqüentes publicações que enfatizam o envolvimento romântico entre Clara e Brahms

> [...] negligenciam a mais profunda ligação pessoal e artística que havia entre eles. Nem Clara Schumann nem Brahms jamais negaram o grande amor que sentiam um pelo outro, mas, um relacionamento sexual durante o tempo em que Schumann esteve internado estaria totalmente em desacordo com o caráter desta mulher sofrida, racional e conscienciosa. E, ultimamente, todas as evidências apontam para uma relação platônica.

Em setembro de 1855 os médicos de Endenich começaram a perder as esperanças de recuperar Robert Schumann, e avisaram à Clara que o estado de seu marido vinha se deteriorando. De fato, ele recusava qualquer alimento que não fosse vinho e geléia de mocotó.

---

[36] MacDONALD, M. **Brahms**. Trad. Mauro Gama e Claudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993. 452 p.
[37] Ibid, p. 49.

Quando Brahms o visitou em seu aniversário, em 8 de junho do ano seguinte, espantou-se com sua aparência e escreveu à esposa do compositor dizendo que temia o pior.

Somente em 27 de julho de 1856, Clara viu o marido pela primeira vez. Extremamente doente e sem conseguir falar, Robert mostrou reconhecê-la e os dois ficaram juntos nos próximos dois dias. No dia 29 chegava Joachim, e Clara foi com Brahms buscá-lo na estação ferroviária. Quando voltaram, Schumann estava morto.

Muitas são as acusações contra o comportamento de Clara Schumann em não discutir a proibição dos médicos quanto a visitar o marido no sanatório. Mas, entre março de 1855 e março de 56, várias tentativas de transferência para outros asilos foram ventiladas – sem êxito. Brahms conheceu estabelecimentos em outras cidades, mas decepcionou-se tanto com as instituições como com os médicos responsáveis. E o próprio diretor de Endenich, Dr Richarz, disse à Clara que Schumann não tinha condições de ser removido.

Reich (2001, p. 123) observa que sendo a pessoa racional que era, e cumpridora das regras colocadas por quem lhe inspirasse confiança, Clara jamais discutiria tais recomendações. Há também o fato de que ela nunca havia se conscientizado da gravidade da doença de Schumann até então, encontrando justificativa para seus períodos de depressão na má condição de trabalho que lhe era imposta nos diversos cargos que ocupou. A biógrafa também atenta para a questão da culpa que costuma assombrar os parentes próximos de pessoas com distúrbios mentais, principalmente as suicidas.

De minha parte, acho importante relacionar a maneira como Clara reagiu à internação do marido com a alienação que ela mantinha na infância, em relação às tensões do ambiente familiar.

Desde que se sentiu ameaçada pela morte prematura, quando sofreu o aborto na Holanda, a compositora já começou a se proteger da crescente neurose que se apoderava de Schumann isolando-se no andar superior da nova residência.

De qualquer modo, a reação imediata de Clara Schumann a todas as adversidades de sua vida foi sempre se afundar no trabalho, na preparação de recitais e nas turnês.

Desta vez não seria diferente.

1.1.9. Clara sem Schumann.

"[...] ah, se ao menos ele tivesse me levado consigo! Vi-o hoje pela última vez – coloquei algumas flores em sua fronte – todo meu amor foi enterrado com ele!"[38]

Após a morte de Schumann, Clara viajou com seus dois filhos, Brahms e Elise (irmã do compositor) para a Suíça. No decorrer desta viagem (que durou de agosto a setembro de 1856), Clara e Brahms concordaram em seguir rumos separados dali em diante. No final das férias Clara voltou a Düsseldorf, e Brahms partiu para sua cidade natal.

Ao chegar, Clara vendeu a casa e mudou-se para perto da mãe, em Berlim. Mas, na realidade, sua vida futura seria sempre itinerante.

Clara Schumann estava longe de ser uma mulher nos moldes da mulher de classe média alemã do seu tempo. Enquanto o homem aventureiro era um herói no século XIX, a mulher que viajava, principalmente sozinha, era vista como leviana. Flora Tristán (1803-1844), ativista que militou pela igualdade entre os sexos, defendia a criação de albergues femininos "para bem acolher as mulheres estrangeiras", justamente por ter passado por situações constrangedoras em suas viagens pela Europa.[39]

Porém, Clara sempre conservou uma imagem de seriedade, que lhe valeu, até, o apelido de sacerdotisa. Obviamente as pessoas comentavam sua relação com Brahms (que, mesmo conservando a distância se manteve até sua morte), sua ausência do lar e o relacionamento com outros músicos, pois ela sempre esteve rodeada de pessoas do sexo masculino (depois de Johannes, ela manteve inclusive um curto e discreto namoro com um ex-aluno de Robert: Theodor Kirchner). Não obstante, sua rigidez na maneira de conduzir a educação dos filhos, sua recusa em aceitar dinheiro emprestado de amigos e sua obstinação pela qualidade do repertório e da performance nas apresentações testemunharam a seu favor.

---

[38] Litzmann (1913 apud REICH, 2001, p. 129).
[39] PERROT, M. **Minha História das Mulheres**. Trad. Ângela M. S. Correa. São Paulo: Editora Contexto, 2007. 190 p.

Ademais, a urgência de sustentar a família e a necessidade implacável de tocar (e de tocar em público) sempre falaram mais alto e fizeram-na ignorar qualquer comentário maldoso. Clara Schumann trazia, no íntimo, o caráter firme e determinado de Wieck.

Clara, sem Schumann, encerrou definitivamente – salvo por algumas composições esparsas (vide catálogo de obras da compositora) – sua carreira de compositora. Chissell (1996, p. 44) arrisca-se a dizer que sem o incentivo de Schumann – e com sete filhos para criar – sua inspiração se esvaiu por completo.

Pelos anos que se seguiram (40 ao todo) ela deu concertos, lecionou piano, editou obras de Robert e organizou – à distância, é verdade – a vida dos filhos. Marie e Elise eram internas num colégio em Leipzig, Julie vivia em Berlim com a avó, Ludwig, Ferdinand, Eugénie e Félix ficaram em Düsseldorf, num apartamento com a governanta.

Tal organização não era incomum na época, pois enquanto os filhos mais velhos eram mandados para colégios internos, os pais costumavam contratar governantas para ajudar com os pequenos. As crianças, normalmente, não participavam nem da hora do jantar nem das viagens de férias.[40]

Nos raros casos em que a mãe era artista, os filhos mais novos eram levados nas turnês (acompanhados das babás) até terem idade suficiente para ficar longe dos pais. Esta era, por exemplo, a situação de Pauline Viardot (atriz, cantora, compositora, pintora e grande amiga de Clara).

Mas justamente por ter vivido a falta da mãe, Clara Schumann se ressentia de não poder estar presente no dia a dia de seus filhos. Principalmente depois da morte de Schumann.
Para isso contou com a ajuda inestimável de Marie, a primogênita. Depois de adulta Marie sempre visitou os irmãos, escreveu-lhes, olhou por seus pensionatos e escolas e foi em seus braços que morreram Félix e Ferdinand.

[40] Cf: REICH, 2001, p. 134.

Quando Clara se ausentava Marie a substituía com os alunos, quando não a acompanhava para organizar sua bagagem e correspondência. Marie tinha o bom humor e a ternura do pai, aliados à disciplina da mãe. Sem ela, a vida de Clara Schumann teria sido ainda mais difícil.

Até 1873, a pianista excursionou com poucos momentos de descanso. Chegou a viajar quarenta e quatro horas de trem de São Petersburgo a Berlim. Após esta fase, Clara viu-se obrigada a diminuir o ritmo devido a fortes dores nos braços. Quando se sentia impossibilitada de tocar, as contas começavam a se acumular sobre a escrivaninha, deixando-a mais nervosa. Se não atingia a meta de, no mínimo, cinqüenta concertos num ano, Clara ficava decepcionada consigo mesma. Em 1874 Brahms recebe uma carta desanimada: "Não tenho talento para a indolência", queixa-se a compositora. (REICH, 2001, p.164).

Aos cinqüenta e nove anos, Clara Schumann aceitou um convite para lecionar em Frankfurt. Para que pudesse descansar entre os concertos, terminou por fixar residência nesta cidade até sua morte.

Aos 12 de março de 1891 a compositora realizou seu último recital público. Mas continuou a organizar e a tocar em saraus em sua casa, dos quais Brahms também participava. A esta altura, o músico de Hamburgo estava rico e famoso. Nunca se casara, apesar de envolver-se em relacionamentos esporádicos. Ele e Clara trocaram cartas enquanto viveram, abrindo-se sem reservas com confiança mútua. Em 1892, por ocasião do aniversário da amiga, Brahms escreveu-lhe:

"Deixe que um pobre forasteiro lhe diga que seus sentimentos nunca diminuíram da veneração, e que ele deseja à pessoa mais querida tudo de bom, caro e lindo, do fundo do coração."[41]

[41] Ibid, p. 180.

Em outubro de 1895, eles se viram pela última vez. Clara estava morando em Frankfurt e Brahms foi visitá-la, a caminho de Meiningen. Clara tocou para ele o seu *Klavierstücke* Op. 118.

Brahms falaria deste encontro à Marie, sem esconder a emoção. Clara Schumann, sempre firme e controlada, deixou entrever pelas notas que escapavam de seus dedos toda uma vida de provações, angústias e sacrifícios. Além da tragédia de Schumann, de seus oito filhos somente três escaparam de ter um destino trágico: Marie, Elise e Eugénie.

Seis dos filhos de Clara e Robert Schumann: (da esquerda para a direita) **Ludwig, Marie, Felix, Elise, Ferdinand e Eugenie.** Düsseldorf, Natal de 1854. Robert-Schumann-Haus, Zwickau.

Julie tinha uma saúde precária e morreu, aos vinte e sete anos, em 1872. Emil não chegou a completar dois anos.

Ludwig sobreviveu à mãe, mas foi o que mais pesar lhe causou: aos vinte e dois anos teve que ser internado devido a problemas mentais, dos quais nunca se recuperou. Ferdinand Schumann foi convocado para a guerra franco-prussiana, em 1870, voltando com um forte reumatismo que foi tratado à base de morfina. Acabou morrendo dos efeitos desse tratamento, aos quarenta e dois anos, deixando seis filhos aos cuidados de Clara.

Por último, Félix, chamado ironicamente de filho de Brahms, morreu tuberculoso aos vinte e quatro anos, em 1879.[42]

Clara Schumann foi acometida por um derrame, vindo a falecer em 20 de maio de 1996. Em seu leito de morte, ela pediu a seu neto Ferdinand que tocasse para ela. Este se despediu da avó com duas peças de Robert Schumann: um dos *Intermezzi* Op. 4 e o *Romance* em Fá # M Op. 28.

Depois de protagonizar seu próprio romance, a compositora partiu, como Peri, em busca de seu merecido Paraíso.[43]

---

[42] Alfred Schumann, neto de Clara e de Robert, publicou um libreto - chamado Johannes Brahms, o pai de Felix Schumann – insinuando que o filho mais novo de Schumann seria, na verdade, de Brahms. Porém, para que esta versão se confirmasse Clara e Brahms teriam que ter concebido Félix na mesma semana em que se conheceram e, além disso, nos diários dos Schumann consta que a compositora teve certeza da gravidez três dias depois da chegada de Johannes.

[43] *Das Paradies und die Peri* é um oratório de Robert Schumann.

2. Da Escrita

“ Toda arte é,

ao mesmo tempo,

superfície e símbolo.

Os que buscam sob a superfície

fazem-no por seu próprio risco.

Os que procuram decifrar o símbolo

correm também seu próprio risco.

Na realidade, a arte reflete o espectador

e não a vida.

A divergência de opiniões sobre uma obra de arte

indica que a obra é nova,

complexa e vital.

Quando os críticos divergem,

o artista está de acordo com ele mesmo.”

Oscar Wilde “O Retrato de Dorian Gray”

2.1. Relação das obras da compositora Clara Schumann em ordem cronológica.

As datas das composições aqui catalogadas foram obtidas no sítio http://www.geneva.edu/~dksmith/clara/workchro.html e comparadas às contidas no livro de Brigitte François-Sappey (dados na Bibliografia deste trabalho). O referido arquivo foi atualizado, pela última vez, em 01/ 05/ 2002 17: 59: 58.

O sítio toma por base as seguintes fontes: *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (verbete Schumann, Clara de Pamela Süsskind – de onde vêm as iniciais P.S.); *Clara Schumann: The artist and the woman* (de Nancy B. Reich – de onde vêm as iniciais N.R.) e *Clara Schumann – Sämtliche Lieder für Singstime und Klavier* (editadas por Draheim e Höft – de onde as iniciais D.H.). Não há referência às iniciais DS que acompanham algumas das peças. A sigla WCMA refere-se a *Women Composers: Music through the ages.*[44]

A cronologia é sempre baseada na data anterior atribuída a uma obra. Não há explicação para a ausência de Op. 18 e 19.

A indicação * chama a atenção para a quantidade de peças compostas para o aniversário de Robert Schumann, em 08/ 06. No sítio pesquisado elas estão marcadas com dois asteriscos. Aqui a indicação ** aponta para o ano 1840, ano em que Clara e Robert se casaram – para cuja data Clara aproveita os versos que Rückert escreveu (no ano de seu próprio casamento) e cria as canções Opus 12.[45]

A indicação + foi usada neste trabalho para apontar modificações em algumas das informações dadas pelo sítio citado, como por exemplo, a omissão das *Three Fugues on Themes of Sebastian Bach* e dos *Praeludium und Fuga in F# Moll*. A indicação + também aponta para as notas de ineditismo nas peças *Piano Concertino in F Minor*, *Geburstagmarsch in E-Flat Major* e *Praeludien und Vorspiele,* atualmente editadas.

[44] Glickman e Schleifer (1999-2000 apud REICH, 2001, p. xxvii).
[45] A coletânea original de Rückert compreende mais de 400 poemas e é uma ode ao amor conjugal.

Relação das obras

-*Schwäne kommen gezogen* (PS: 1830)

-*Variationen über ein Tyroler Lied* (1830, PS: existente; NR: perdido)

-*Variationen über ein Original -Thema* (1830, PS: existente; NR: perdido)

-*Quatre polonaises pour le Pianoforte* Op. 1 (PS: 1828-?30; NR: 1830)

-*Etude* (NR: início de 1830, inédito)

-*Scherzo für Orchester* (NR: 1830-31, perdido)

-*Phantasie - Variationen über ein Wieck Romanze* (NR: 1831, perdido)

-*Alte heimat* (Kerner) (1831, perdido)

-*Der Traum von Tiedge* (1831, perdido)

-*Der Wanderer* (Kerner) (1831. DH: Autenticidade não totalmente comprovada)

-*Der Wanderer in der Sägemühle* (Kerner) (1832? DH: Autenticidade não totalmente comprovada)

-*Romance variée pour le Piano* Op. 3 (PS: 1831, NR: 1833)

-*Caprices en forme de valse pour le Piano* Op. 2 (PS: 1833; NR: 1831-32)

-*An Alexis* (NR: para piano, 1832, perdido; DS: para voz, 1833, esgotado)

-*Rondo in B Minor* (1833. PS: existente; NR: perdido)

-*Valses romantiques pour le Pianoforte* Op. 4 (DS: 1833; NR: 1835)

-*Premier Concert pour le Piano-Forte avec accompagnement d'Orchestre ou de Quintour* Op. 7 (NR: 1833-35; PS: 1835 ou 36)

-*Walzer* (Lyser) (NR: 1834?)

-*Der Abendstern* (DH: 1834?)

-*Variations de concert pour le Pianoforte sur la "Cavatine du Pirate" de Bellini*, Op. 8 (PS: 1834; NR: 1837)

-*Quatre pièces caractéristiques pour le Pianoforte* Op. 5 (PS: 1835 ou 36; NR: 1835)

Impromptu le sabbat, Caprices à la Boleros, Romance, Scène fantastique: Le Ballet de Revenants.

-*Soirées musicales* Op.6 (PS: 1835 ou 36; NR: 1836)

Toccatina, Ballade, Nocturne, Polonaise, Mazurka, Mazurka

-*Souvenier de Vienne, Impromptu pour le Pianoforte* Op.9 (PS: 1837 ou 38; NR: 1838)

-*Scherzo pour le Pianoforte* Op. 10 (NR: provavelmente 1838; PS: 1839)

-*Trois Romances pour le Piano* Op. 11 (1839) E-flat Minor, G Minor, A- Flat Major

-*Am Strande* (1840**) (Burns, traduzido por Gerhard)

-*Ihr Bildnis* (Heine) (DH: 1840**. 1ª versão de *Ich stand in dunklen...)*

-*Volkslied* (Heine) (1840**)

-*Die gute Nacht, die ich dir sage* (Rückert) (NR: 08/ 06/ 1841)*

-*Zwölf Gedichte aus Rückert's Liebesfrühling für Gesang und Pianoforte* Op.12

(PS: 1840**; NR: 08/ 06/ 1841*)

Er ist gekommen in Sturm und Regen (Nº 2)

Liebst du um Schönheit (Nº 4)

Warum willst du and're fragen (Nº 11)

-*Sonate für Klavier, g-moll* (1841-42. Editada em 1991.) *Allegro, Scherzo, Adagio, Rondo*

-*Sie liebten sich beide* (Heine) (DH: 1ª versão; NR: 08/ 06/ 1842*)

-*Sechs Lieder mit begleitung des Pianoforte* Op. 13 (PS: 1842-43)

Liebeszauber (Geibel) (NR: 08/ 06/ 1842*)

Der Mond kommt still gegangen (Geibel) (NR: 07/ 1842)

Ich stand in dunklen Träumen (Heine) (DH: 1844 2ª versão de *Ihr Bildnis*; NR: 1843)

Ich hab'in deinem Auge (Rückert) (NR: 06/ 1843)

Die stille Lotosblume (Geibel) (NR: 07/ 1842)

Sie liebten sich beide (Heine) (DH: 1844, 2ª versão publicada)

-*Lorelei* (Heine) (NR: 08/ 06/ 1842*)

-*Oh weh des Scheidens, das er tat* (Rückert) (NR: 06/ 1843)

-*Impromptu* (NR: aproximadamente 1844. Foi publicado no *Álbum du Gaulois* em 1885, 64-69)

-*Deuxième scherzo pour le Pianoforte* Op. 14 (NR: após 1840; PS: antes de 1845)

-*Quatre pièces fugitives for Piano* Op. 15 (NR: provavelmente 1840-44; PS: 1845)

+*Three Fugues on Themes of Sebastian Bach* (N.R: 1845. Publicadas na WCMA, 6:54-80)

+*Praeludium und Fuga in F# Moll* (N.R: 1845. Publicado na WCMA, 6:81-87. Há uma versão em fá m, inédita.)

-*Drei Praeludien und Fugen für das Pianoforte* Op. 16 (PS: 1845) *G Minor, B-Flat Major, D Minor*

-*Cadenzas for Beethoven: Piano Concerto in G Major*, Op. 58 Mvts 1 e 3 (NR: 1846)

-*Mein Stern* (Serre, traduzido por Wray) (NR: 06/ 1846)

-*Beim Abschied* (Serre) (NR: 06/ 1846)

-*Piano Trio in G Minor,* Op. 17 (PS: 1846)

+*Konzertsatz für Klavier und Orchester f-moll* (N.R: 1847, incompleto). Quem o completou e orquestrou foi Jozef De Beenhouwer, e foi editado em 1994.

-*Drei gemischte Chöre for Unaccompanied Voices* (1848) (Geibel)

Abendfeyer in Venedig, Vorwärts, Gondoliera

-*Variationen für das Pianoforte über ein Thema von Robert Schumann* Op. 20 (NR: 06/ 1853)

-*Drei Romanzen für Pianoforte* Op. 21 (1853) A Minor, F Major, G Minor

-*Drei Romanzen für Pianoforte und Violine* Op. 22 (1853)

-*Sechs Lieder aus Jucunde für eine singstimme mit begleitung des Pianoforte* Op. 23

Was weinst du, Blümlein (NR: 09/ 06/ 1853)

Geheimes Flüstern hier und dort (NR: 10/ 06/ 1853)

An einem lichten Morgen (NR: 13/ 06/ 1853)

Auf einem grünen Hügel (NR: 16/ 06/ 1853)

*O Lust, o Lust (*NR: 19/ 06/ 1853)

Das ist ein Tag (NR: 21/ 06/ 1853)

-*Das Veilchen* (Goethe) (NR: 07/ 07/ 1853)

+*Romanze A Minor* (NR: 06/1853, somente editado em 1891, em *The Girl's Own Paper*, 13)

-*Romanze B Minor* 02/ 04/ 1855?)

-*Cadenza for Beethoven's Piano Concerto* Op. 37 Mvt 1 (NR: 1868)

+*Geburstagmarsch in E-Flat Major* (NR:1879, somente editada em 1996)

-*Cadenzas for Mozart'sPiano Concerto in D Minor* K 466 Mvts 1 e 3 (NR: 1891)

+*Praeludien und Vorspiele for Piano* (NR: 1895. Publicados na WCMA, 6:88-104.)

2.2. Breve histórico comentado das composições de Clara Schumann.[46]

Clara Schumann começou a compor ainda criança. Estimulada por seu pai e professor de piano Friedrich Wieck, estudou teoria e harmonia com Christian T. Weinlig e composição com Henrich Dorn.

Quando viajava em turnês, seu pai agendava encontros com professores de contraponto e orquestração nas cidades por onde iriam passar. Wieck procurava proporcionar à criança prodígio uma formação mais ampla do que a simples técnica de tocar piano. Além disso, a maioria dos instrumentistas que se apresentavam como *virtuoses* incluía alguma peça de sua própria autoria aos programas de concerto. E Friedrich Wieck – que sabia distinguir uma composição de qualidade entre as meras demonstrações de agilidade e rapidez – era bastante exigente no que se referia às peças apresentadas pela pequena compositora.

A boa aceitação da obra de Clara Schumann por parte do público, dos editores e dos grandes mestres da música de seu tempo – como Robert Schumann, Félix Mendelssohn e Johannes Brahms, entre outros – prova que seu pai não trabalhou em vão. O próprio compositor e pianista Franz Liszt, em carta à condessa d'Agoult, comentou:

"Suas composições são realmente notáveis, especialmente para uma mulher. Há nelas cem vezes mais espontaneidade e sinceridade de sentimento que em todas as fantasias, antigas e atuais, de Thalberg." (REICH, 2001, p. 195).[47]

As primeiras peças publicadas de Clara Schumann foram escritas para piano e são, em geral, danças de salão. Este tipo de repertório foi explorado por muitos compositores no início do século XIX, por agradar à burguesia que freqüentava os bailes e que contratava artistas para performances. Nos salões, também era comum que os convidados pedissem aos músicos para

[46] A trajetória da compositora será descrita a partir das peças que mais caracterizam as diferentes fases deste percurso. Nem todas as peças serão citadas neste item.

[47] Liszt transcreveu três canções de Clara para piano solo: Op. 12 nº 3, Op. 13 nº 5 e Op. 23 nº 3. Sigismund Thalberg (1812-71), a quem ele se refere na citação, foi pianista virtuoso aclamado pelo público. Em seus concertos constavam peças de sua autoria.

improvisar sobre temas conhecidos. Algumas dessas improvisações deram origem, futuramente, a ciclos de variações.

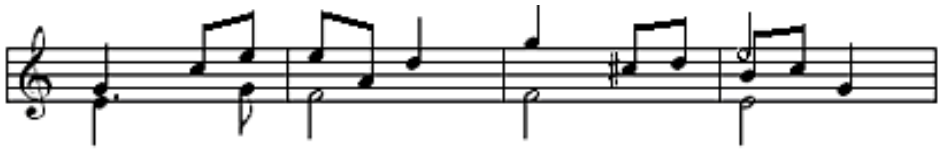
As *Quatre Polonoises pour le Pianoforte* Op. 1, de Clara Schumann, têm o caráter de variações sobre temas de salão. São composições bastante simples, mas apresentam algumas modulações que atingem regiões harmônicas distantes sem a preparação tradicional herdada do Classicismo. Estas harmonias consideradas estranhas serão uma presença constante em toda a obra da compositora.[48]

Os *Caprices en forme de valse pour le piano* Op. 2 foram compostos por Clara Schumann para suas apresentações em Paris, em 1832. Wieck queria que a filha impressionasse o público da chamada Cidade Luz com demonstrações de velocidade e técnica. No programa que preparava para Clara ele intercalava peças leves e virtuosísticas, como este ciclo, e obras mais complexas - como as sonatas de Beethoven, por exemplo.

No Op. 3 a compositora cria variações sobre um tema que encantará a Robert Schumann (e a Johannes Brahms, anos depois). A obra recebeu o nome de *Romance Variée pour le Piano.* Schumann improvisará sobre este tema em seu Op. 5.

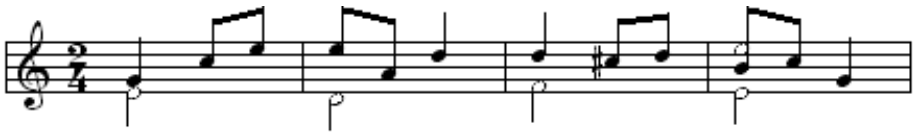
Ex:

Clara Schumann, *Romance Variée* Op. 3: *Romanza*.



[48] O jornal *Allgemeiner Musikalischer Anzeiger* (Viena, 1832), publicou a seguinte crítica a respeito do Op. 1 de Clara Schumann: "Estas peças são boas, de fato são melhores que muitas das de seus colegas, o que nos agrada duplamente". Sobre as harmonias, o periódico *Íris* comentou em 17/06/1831: "[...] por vezes as harmonias são um tanto forçadas, freqüentemente dissonantes demais, mas não desprovidas de talento [...]" REICH, 2001, passim.

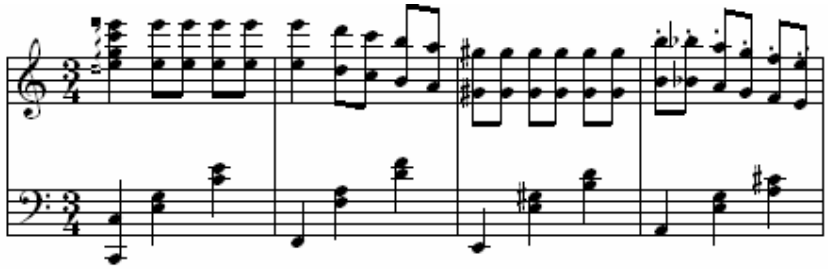
Robert Schumann, *Impromptus on a Romance by Clara Wieck* Op. 5: *Romanza.*



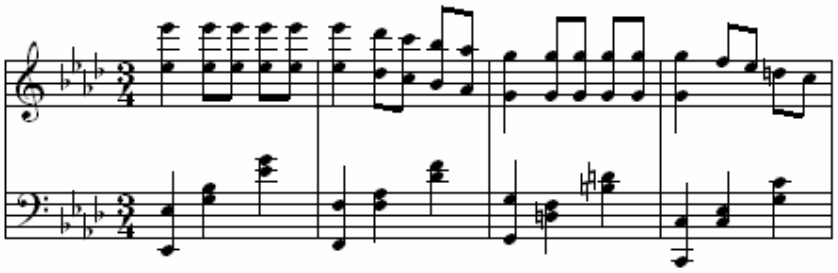
O intercâmbio de idéias musicais entre Clara e Schumann iniciou-se logo que o jovem veio morar na residência dos Wieck, em 1830. Nos *Caprices* Op. 2 de Clara já se podia ouvir um eco das *Papillons* Op. 2 de Schumann, assim como no *Carnaval* Op. 9 do compositor reconhece-se trechos das *Valses Romantiques pour le Pianoforte* Op. 4, de Clara Schumann.

Ex:

Clara Schumann, *Valses Romantiques* Op. 4 (cps 7 a 10).



Robert Schumann, *Carnaval* Op. 9: *Valse Allemand* (cps 9 a 12).



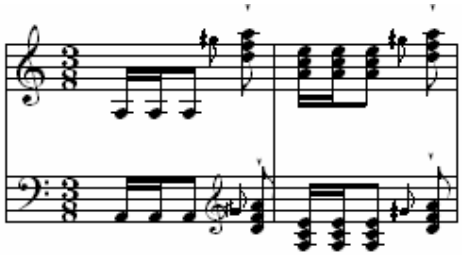
Nas *Quatre Pièces Caractéristiques pour le Pianoforte* Op. 5, Clara já demonstra habilidade suficiente para dar coerência a um ciclo de peças diferentes: contrapõe duas danças rítmicas e timbrísticas como o *Impromptu le Sabbat* e o *Ballet des Revenants* a um *Caprice* e a um *Romance*. No *Caprice à la Boléro* ela abusa da liberdade formal: usa introdução, várias pequenas seções, transições e seção central lírica. O *Romance*, por sua vez, é um dos raros

movimentos lentos da compositora na juventude. Nele, Clara Schumann explora ao máximo a melodia e a harmonia, contrastando com o caráter impetuoso das peças que iniciam e encerram o ciclo.

Ex:

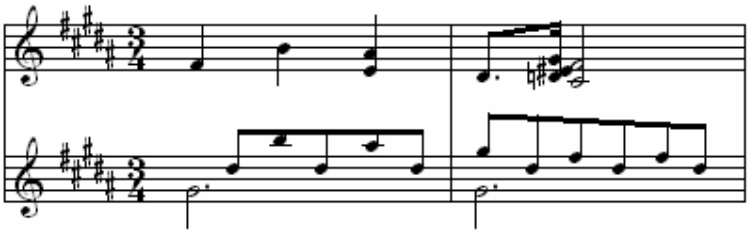
Clara Schumann, *Impromptu le Sabbat* (cps 1 e 2).

Allegro furioso.



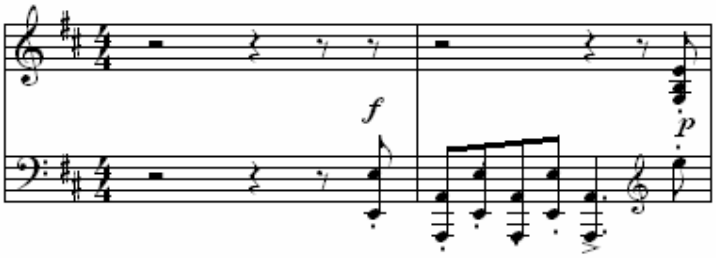
Clara Schumann, *Romance* (cps 1 e 2).

Andante com sentimento.



Clara Schumann, *Les Ballet des Revenants* (cps 1 e 2).

Allegro ma non troppo.

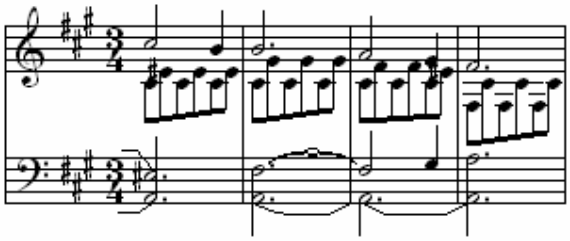


As composições que formam o Op. 6 são peças puramente instrumentais e com caráter dissociado das danças provenientes da suíte. Já são, portanto, bem diferentes das primeiras peças da compositora. As danças folclóricas ainda aparecem (*Mazurkas* e *Polonaises*), mas são introduzidos os gêneros *Toccatina*, *Notturno* e *Ballade.* Além de trabalhar o ciclo demonstrando coerência, Clara usa temas que passam de uma peça a outra, como a seção central da *Toccatina* que introduz o tema do *Notturno*. Um artigo, publicado no jornal de Praga de 1837, a descreve como membro da nova escola romântica. (REICH, 2001, p. 213).

Ex:

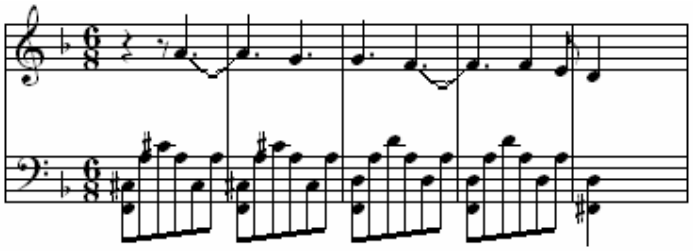
Clara Schumann, *Toccatina* (cps 49 a 52).

Espressivo e tranquillo.



Clara Schumann, *Notturno* (cps 3 a 7.1.2).

Andante com moto.



A seqüência de cinco notas descendentes que forma o tema deste *Notturno* será citada por Schumann em algumas de suas composições. Sobre ela se falará mais adiante, no capítulo 3. Do Estilo.

Algumas tentativas de escrever concertos para piano estão presentes na obra de Clara Schumann. O único, porém, que foi editado durante a vida da compositora teve início em 1833, com o *Concertsatz* em um único movimento, para piano e orquestra. O trabalho de orquestração foi feito por Robert Schumann, a pedido da autora.

A idéia de escrever o *Concertsatz* [49] pode se dever ao grande sucesso que Clara Schumann alcançou com seu recital em Zwickau, em 1832. Peter Ostwald (1985, p. 95) conta que seu "[...] recém composto *Scherzo for Orchestra* foi entusiasticamente aplaudido, e ela dominou o concerto com nada menos que quatro apresentações solo."

Depois disso, era de se esperar que sua auto-estima elevada a motivasse a tentar escrever sob uma grande forma. O *Concertsatz* tornou-se dois anos depois, em 1835, o terceiro movimento do *Premier Concert pour le Pianoforte avec Accompagnement d'Orchester (ou de Quintour)* Op. 7 da compositora. Clara compôs um primeiro movimento mais curto e, no segundo, inovou dedicando ao violoncelo um solo com acompanhamento de piano.

Ao contraste de timbre e textura provocado pela entrada do violoncelo como solista circunstancial se soma a mudança de função do piano: de solista a acompanhador. O solo de violoncelo será incorporado por Robert Schumann, no *Intermezzo* de seu *Piano Concerto in A Minor* Op. 54 (1845), e por Johannes Brahms, em seu Piano Concerto nº 2 Op. 83 (1882). A própria Clara usará novamente este recurso no 2º movimento do seu *Trio für Pianoforte, Violine, und Violoncello* Op. 17.[50]

[49] As referências ao Concerto em um só movimento aparecem tanto sob o título *Concertsatz* (iniciando com a letra c), como sob o título *Concert Rondo.*

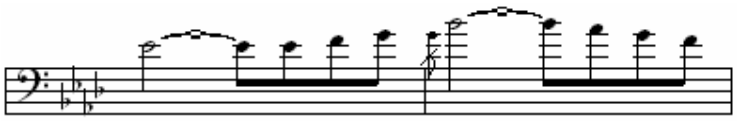
[50] Oswald (1985, p. 240) sugere que o solo de violoncelo de Clara Schumann em seu concerto seria obra da orquestração de Robert. Mas, além das datas não conferirem, uma carta da compositora a Emilie List, em 6 de agosto de 1835, atesta sua autoria: "Meu concerto está terminado. O Adágio é tocado sem orquestra e somente com um solo de *cello obbligato*. Funcionou muito bem." Wendler (1996 apud REICH, 2001, p. 297).

Ex:

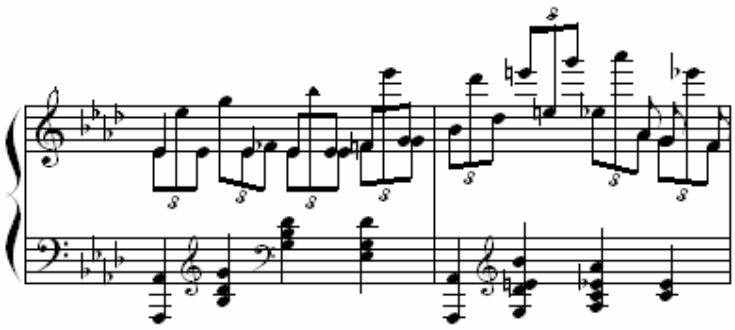
Clara Schumann, *Premier Concert pour le Piano-Forte* Op. 7. *Romance* (cps 38 e 39).

Andante non troppo con grazia.

Violoncelo:



Piano:



Sua nova investida na criação de um concerto, o *Konzertsatz für Klavier und Orchester, f-moll* [51] (1847) não chegou a ser concluída. O concerto só foi terminado e editado em 1994, com orquestração de Jozef de Beenhouwer. Não obstante, Clara Schumann compôs diversas cadências para concertos de outros compositores, como Mozart e Beethoven. Há referências sobre elas na relação de obras da compositora.

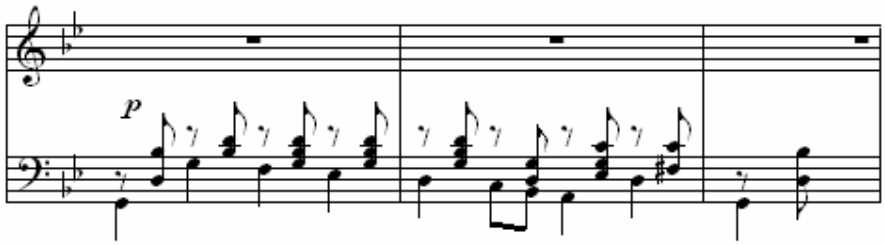
[51] Todas as referências a este concerto são escritas com a letra k.

A paráfrase de árias de óperas conhecidas também fazia grande sucesso. Clara compôs as *Variations de concert pour le Pianoforte sur la Cavatine du Pirate de Bellini* em seu Op. 8. Apesar de servir ao gosto popular neste tipo de obra, Clara nunca deixa de lado as propostas harmônicas de seus colegas românticos, entre elas o uso de acordes de sétima diminuta com caráter ornamental, de passagem, sobre pedal tonal.[52]

Os *Trois Romances pour le Piano* Op. 11 já mostram uma artista de posse de sua própria linguagem: são peças que equilibram lirismo e virtuosidade, além de apresentar harmonias ousadas sem exageros. Robert Schumann, a quem o ciclo é dedicado, se encantou especialmente com o *Romance* nº 2. Dizia reconhecer nesta peça a confirmação de que ele e Clara eram almas gêmeas, e que estavam destinados a se tornar marido e mulher. Em setembro de 1839, Schumann publicou o segundo *Romance* Op. 11 de Clara no periódico *Neue Zeitschrift für Musik.* Clara ainda escreverá neste formato o Op. 21 e outros *Romances* sem opus.

Ex*:*

Clara Schumann, *Romance pour le Piano* Op. 11 n° 2 (cps 1 a 3.1).



Uma característica marcante na obra de Clara Schumann é a concepção dos ciclos como se fossem grandes formas, e não como peças independentes. Todos os conjuntos da compositora mantêm uma organização entre as peças, desde as tonalidades escolhidas até o gênero de cada uma. Em geral, a primeira peça tem caráter de prelúdio (introdutório) e a

[52] Kostka e Payne (2000, p. 440-441) usam, como exemplo deste tipo de procedimento, um trecho da segunda variação deste ciclo.

última fecha o ciclo como uma grande coda, trazendo informações das anteriores. Clara discorre sobre todo o ciclo como se tratasse dos personagens de um mesmo romance.

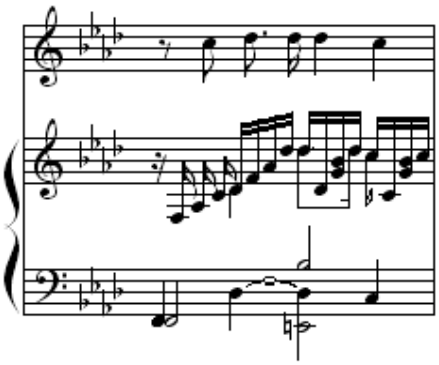
A única sonata composta por Clara Schumann teve início em Dezembro de 1841, com dois movimentos – *Allegro* e *Scherzo*. A intenção da compositora era fazer uma surpresa ao marido no Natal daquele ano. Os outros dois movimentos – *Adágio* e *Rondo* – foram criados posteriormente, no início de 1842. Apesar disso, somente o *Scherzo* foi publicado durante a vida de Clara, como parte de seu ciclo *Quatre Pièces Fugitives* Op. 15.

A *Sonate für Klavier, g-moll* só veio a ser publicada, na íntegra, em 1991. Como principais características, vale apontar a presença de dois grupos temáticos no lugar de dois temas principais no primeiro movimento, além da presença de uma cadência de concerto finalizando a exposição e a reexposição. Todo o primeiro movimento tem caráter e textura de concerto para piano e orquestra, alternando trechos com maior e menor massa sonora. Não foi à toa que a compositora o chamou de *Allegro* antes de configurar uma sonata.

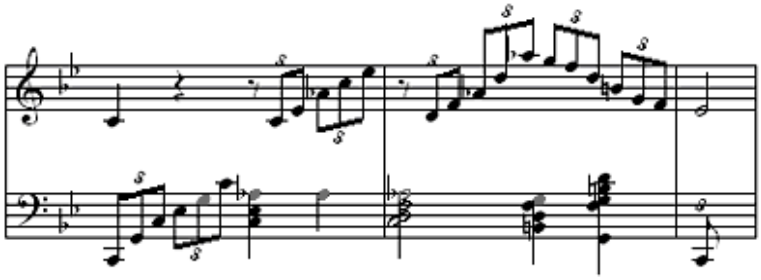
Outra característica é a citação da canção Op. 12 nº 2 *Er ist gekommen,* composta por ela no primeiro semestre de 1841. A mesma citação aparecerá no *Deuxième Scherzo Pour le Pianoforte* Op 14, publicado em 1845.

Ex:

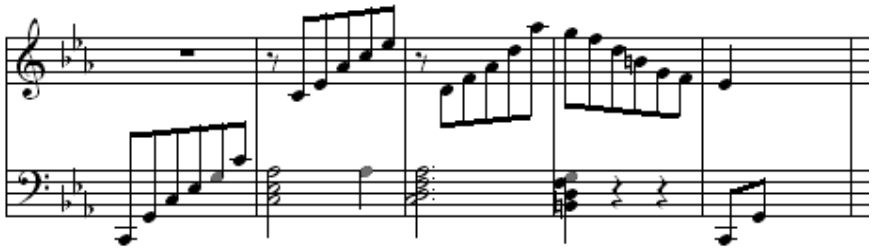
Clara Schumann, *Er ist gekommen in Sturm und Regen* (cp 5).



Clara Schumann, *Sonate g-moll* (cps 90 a 92.1).



Clara Schumann, *Deuxième Scherzo* Op. 14 (cps 1 a 5.1).



Uma das obras mais importantes de Clara Schumann é o *Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello* Op. 17, composto em 1846. Único exemplar de Clara Schumann para esta formação, ele foi concebido pela compositora depois de muito apresentar os trios de Schubert e Beethoven na série de concertos que ela criou em Dresden, para divulgar a música de câmara.

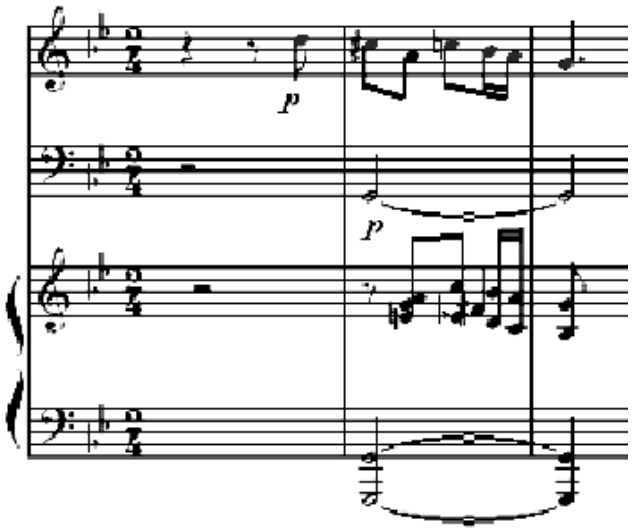
O último movimento, *Allegretto*, alude ao motivo de cinco notas descendentes criado pela compositora em seu Op. 6. O mesmo movimento traz, na seção central, um fugato que foi recebido com admiração por seus colegas músicos.

Após o Trio não se tem registro de peças publicadas antes dos Op. 20, 21, 22 e 23.

Ex:

Clara Schumann, *Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello* Op. 17. 4º mov. (cps 1 a 3).

Allegretto



Os Opus 20, 21, 22 e 23, compostos no ano de 1853, trazem peças para piano solo, violino e piano e canções para soprano com acompanhamento de piano. Estes ciclos demonstram uma grande maturidade da compositora (que havia parado de compor por quase sete anos) no trato da melodia - que aparece mais elaborada que nas peças anteriores - da harmonia, da forma e do ritmo. Clara Schumann se mostra mais confiante e ousa inserir passagens virtuosísticas, sem a preocupação de que soem superficiais ou que prejudiquem o conteúdo musical.[53] Escreve pelo prazer de fazê-lo e sem medo.

As *Variationen für das Pianoforte über ein thema von Robert Schumann* Op 20 retomam o gênero que a compositora tantas vezes abordou, mas, desta vez, com uma

[53] Infelizmente não caberia aqui colocar exemplos de todas as peças comentadas. Sugiro que comparem os *Trois Romances pour le Piano* Op 11, escritos entre 1838/39, aos *Drei Romanzen für Pianoforte* Op 21, escritos entre 1853/55. Ambos constam do livro de partituras *Clara Wieck-Schumann Ausgewählte Klavierwerke,* cujos dados se encontram na Bibliografia desta dissertação.

habilidade que não encontra similar nas produções anteriores. Uma análise detalhada desta obra encontra-se no capítulo 3.2. desta dissertação.

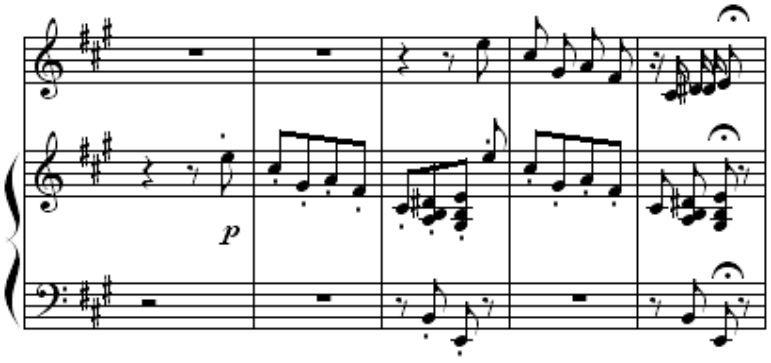
Os Drei Romanzen für Pianoforte und Violine Op. 22 são únicos no gênero. Clara apresentou-os em diversas ocasiões – quase sempre com Joachim, a quem são dedicados – com grande sucesso.

No caso dos *Sechs Lieder aus Jucunde für eine singstimme mit begleitung des Pianoforte* Op. 23, Clara emprega sutilezas harmônicas e rítmicas que valorizam o texto. Um exemplo deste procedimento pode ser visto na canção n° 1 deste ciclo, em que o piano apresenta, em *staccato,* notas que imitam a risada da flor citada pela voz.

Ex:

Clara Schumann, *Was weinst du, Blümlein* (cps 5 a 8).

Das Blüm-lein lach-te. (a florzinha ri).



A partir de 1854, com a internação do marido, a compositora não encontra mais motivação nem, muito menos, tempo para compor. Salvo algumas cadências para concertos, ou alguma peça para presentear aos amigos (como é o caso da Marcha para 4 mãos, dedicada às bodas de ouro de Julius e Pauline Hübner), Clara se dedicará a editar a obra de Schumann.

3. Do Estilo

SEJA PRECISA E METICULOSA em tudo, mesmo no menor detalhe.

O público espera isto de você e nunca deve ser desapontado.

- Clara Schumann.

3.1. Clara Schumann e a interpretação musical.

Na primeira metade do século XIX o piano era basicamente como é hoje, salvo pelas cordas cruzadas que vieram por volta de 1850.

Era um instrumento social. Favorito dos músicos românticos, seu domínio era quase obrigatório às jovens burguesas que não só o tocavam como, também, cantavam com seu acompanhamento.

Por sua capacidade de reproduzir uma grande gama de alturas sonoras, o piano foi responsável pela divulgação de quase todas as peças orquestrais, velhas e novas. Quando um compositor escrevia uma peça de câmara, sinfonia ou ópera, criava logo uma redução para um ou mais pianos para que fosse difundida entre o público.

Às moças o piano convinha mais do que qualquer instrumento, visto que elas podiam tocar sentadas, com as pernas fechadas e sem fazer grandes movimentos – além de não ficarem de frente para o público fazendo trejeitos faciais ou corporais.

Os movimentos mais ousados de mãos, braços e cabeça começaram a aparecer a partir de 1830, inspirados no grande virtuoso do violino Niccolò Paganini (1782 – 1840). Paganini foi o primeiro músico a oferecer ao público o modelo do virtuoso extravagante, possuído pelo demônio em pleno palco, transcendendo a simples execução musical.

Os pianistas trataram de copiá-lo, transformando o concerto clássico numa exímia apresentação teatral: Thalberg simulava tocar com três mãos (usando os polegares para criar a sensação de uma terceira mão), Liszt fazia verdadeiras cascatas cromáticas, entre outras façanhas. Os artistas foram adquirindo fama através da performance individual, e o tradicional concerto dividido em várias partes – com o suporte de outros músicos – foi aos poucos substituído pelo concerto solo, do qual Franz Liszt foi provavelmente o precursor.

Em Roma, 1839, Liszt se apresentou sem um elenco de apoio e repetiu o feito em Londres, no ano seguinte. No dia 1° de maio de 1840, o periódico *John Bull* anunciou os recitais de pianoforte de Liszt, usando o termo recital para definir a performance de um único instrumentista "recitando" através do piano. (SCHONBERG, 1990, p. 110).

Para que não soassem monótonos, os programas propostos tinham que ser bastante variados; incluindo homenagens a celebridades, músicas de salão com caráter sentimental, variações sobre temas conhecidos, paráfrases de óperas e *poupourris*.

Sucesso garantido eram as apresentações conjuntas de pianistas famosos, constituindo uma orgia de malabarismos virtuosísticos jamais vista até então. Tentando manter a "sanidade" mental e musical, Clara, Robert Schumann, Félix Mendelssohn e Johannes Brahms, entre outros adeptos, andavam na contramão deste tipo de prática.

Clara Schumann, orientada por seu pai, tinha exata noção do quanto dependia do público para seu sustento e projeção. Assim, muito a contragosto, deixava que seus programas de recitais fossem contaminados por algumas dessas peças de gosto duvidoso, mas que causavam furor entre os ouvintes. Sobre uma apresentação que a pianista fez na Gewandhaus de Leipzig, o jornal local *Allgemeine musikalische Zeitung* (1842 apud REICH, 2001, p.271) comentou:

> Em geral, Clara Schumann é mais marcante na performance de composições nas quais, do ponto de vista intelectual, há mais elaboração, do que na execução de peças puramente chamativas e virtuosas... embora não se possa negar que Frau Dr. Schumann seja também reconhecida como uma grande virtuosa.

A explicação para esta predileção do público por peças ligeiras é, entre outras coisas, que não havia a necessidade de ser músico para entendê-las. Só com o aumento do número de conservatórios e escolas privadas nas principais cidades da Europa, a platéia que freqüentava as salas de concerto começou a vislumbrar um novo patamar de compreensão musical que possibilitou aos compositores exporem suas idéias mais livremente.

O amadurecimento de Clara, tanto como compositora quanto como concertista, foi muito além do amadurecimento do público enquanto tal, mas sem dúvida o influenciou profundamente. Foi ela, por exemplo, a responsável pela introdução da música de Chopin na Alemanha, tendo estreado a maioria de suas peças e editado outras tantas. Além disso, foi a primeira pianista a tocar a sonata *Apassionata* de Beethoven completa e de cor em Berlim.

A prática de tocar sem o auxílio da partitura, aliás, lhe rendeu críticas negativas, de pessoas que a consideravam pretensiosa e arrogante. Apesar disso, Clara só deixou de tocar de memória quando esta começou a lhe trair, em idade avançada. Em 1871, durante uma turnê à Inglaterra, ela escreveu a Brahms:

"Deus sabe como eu controlo a ansiedade que vem me atacando...Apesar de ficar freqüentemente nervosa entre uma peça e outra, eu não consigo me decidir por tocar com a partitura; a mim é como se minhas asas estivessem amarradas [...]"[54]

Quanto à técnica, Clara Schumann absorveu totalmente os ensinamentos de Wieck e os aplicou até a morte, em 1896. Em sua maneira de tocar, não havia nenhum tipo de violência ou movimento físico excessivo:

> Os dedos permaneciam junto das teclas e estas eram pressionadas, mais do que atacadas. Tocava os acordes desde os pulsos, não desde o braço e cotovelo. Suas mãos eram bastante grandes e alcançavam as décimas com facilidade. O pai havia lhe convencido de que o golpe do dedo sobre a tecla não deveria ser ouvido. Só se devia ouvir o som musical. Parece que apesar da técnica não lhe permitir desgrudar os dedos das teclas do piano, ela conseguia tirar um som robusto e colorido. Esta é a opinião de todos os que a ouviram.[55]

[54] Litzmann (1927 apud REICH, 2001, p. 272).
[55] SCHONBERG, H. C. **Los grandes pianistas.** Trad. Clotilde Rezzano de Martini. Buenos Aires: Javier Vergara Editor S. A., 1990. 419 p.

Outra característica que a destaca da maioria dos pianistas de seu tempo é a fidelidade ao estilo de cada compositor e de cada época. Hanslick [56]observou que Clara

"[...] sempre tratou de dar uma expressão clara a cada obra em seu estilo musical característico [...]"(SCHONBERG, 1990, p. 203).

Como professora, pregou o uso moderado do pedal e o não abuso dos efeitos do *rubato.* Segundo sua aluna Adelina de Lara, Clara levantava os braços, desesperada, quando a mesma passava rápida e descuidadamente por alguns trechos que considerava de rara beleza musical.[57]A cartilha ditada por Clara Schumann era a antítese do virtuosismo com fim em si mesmo. Segundo Lago (2007, p. 66) "Clara Schumann encarnou no século XIX a corrente da interpretação 'pura', 'clássica', contrária ao estilo 'virtuosístico' tão apreciado pelos adeptos de Liszt e Thalberg."

Já como esposa e principal intérprete de Robert Schumann, Clara antecipou em muitos anos a aceitação de sua música pelo público europeu.

"Um estudo dos programas do século XIX mostra claramente que as obras de Schumann começaram a figurar nos programas dos principais pianistas alguns anos após Clara tê-las apresentado." (REICH, 2001, p. 257).

Com sua longa experiência, ela escolhia o momento certo para introduzir cada nova composição do marido, algumas das quais esperaram alguns anos até que a pianista julgasse que o público estava preparado para elas.

Divulgar a música de Robert era para ela mais do que uma missão: era seu direito legítimo. E sua execução foi assimilada pelo público de tal maneira que, quando Paderewski tocou peças do compositor na Inglaterra, seus *rubatos* extravagantes desagradaram a quase todos.

---

[56] Eduard Hanslick (1825 – 1904) foi influente crítico musical. Escrevia na *Neue freie Presse* e dava conferências na Universidade de Viena.
[57] Ibid.

Quando trabalhou na edição das partituras de Robert Schumann com Johannes Brahms, Clara modificou algumas marcações de metrônomo indicadas pelo marido compositor. Sobre este aspecto, os dois músicos discutiram longamente e ficou estabelecido que nenhuma marcação seria alterada antes que Clara tocasse as peças por, no mínimo, um ano.[58] Se a seriedade de Clara Schumann lhe valeu o apelido de sacerdotisa no meio musical, parece que Brahms não ficava muito a lhe dever...

[58] HINSON, M. **At the Piano with Robert and Clara Schumann**. Van Nuys: Alfred Publishing CO, Inc, 1988. 64 p.

3.2. *Variationen für das Pianoforte über ein thema von Robert Schumann* opus 20, Análise dissertativa.

Os conceitos e nomenclaturas usados nesta análise foram tirados dos livros Fundamentos da Composição Musical, de Arnold Schoenberg[59], *Comprehensive Musical Analysis*, de John D. White[60] e *Armonía*, de Diether de la Motte[61].

Do livro de Schoenberg foram tirados, principalmente, os conceitos de forma (no caso, a nomenclatura Pequena Forma Ternária), frase (espécie de molécula musical constituída por algumas ocorrências musicais unificadas), tema (idéia musical completa) e as formas como este se apresenta, especialmente na música clássica (período e sentença). Schoenberg também considera os termos motivo como sendo o germe da idéia - um tipo de mínimo múltiplo comum e, ao mesmo tempo, máximo divisor comum - e o termo forma-motivo como um material criado através da variação do primeiro, produzindo algo novo.

Do livro de John White foi usada a metodologia de análise, que divide o processo em duas operações básicas: Passo I, Análise descritiva, e Passo II, Síntese e Conclusão.

Antes da análise propriamente dita, White propõe uma introdução, preparatória para o melhor entendimento da obra. Depois dela, a análise descritiva se dá em três momentos, partindo das estruturas menores (Microanálise), passando pelas intermediárias (Médio-análise) para chegar às maiores (Macroanálise). Cada uma destas etapas considera os elementos Ritmo, Melodia, Harmonia e Som separadamente. Neste contexto, o termo Som inclui as considerações acerca do Timbre, Dinâmica e Textura. [62]

---

[59] SCHOENBERG, A. **Fundamentos da composição musical.** Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991. 272 p.
[60] WHITE, J. D. **Comprehensive musical analysis.** London: The Scarecrow Press, Inc., 1994. 304 p.
[61] MOTTE, D. **Armonía**. Trad. Luis Romano Haces. Barcelona: Idea, 1998. 289 p.
[62] O termo timbre englobará alguns recursos usados para obter diferentes tipos de som do piano, como articulação, mudança de registro, acentos, pedal, etc.

Também de White é o conceito de contraponto tonal, quando aplicado com base nas tríades sobre escalas do sistema tonal.

Do livro de Diether de la Motte foi tirada a nomenclatura utilizada na análise harmônica, que se refere às tonalidades maiores e menores através de letras maiúsculas e minúsculas e às tonalidades relativas usando a letra p (para designar um acorde à distância de uma terça menor) e g (para a distância de terça maior). Ambos podem ser maiores ou menores, indicados por letras maiúsculas ou minúsculas.

A análise harmônica de todas as peças deste ciclo mostrou que Clara Schumann seguiu o plano inicial do marido no que diz respeito aos principais pontos de apoio do Tema. Por esta razão, foram citadas na análise somente as contribuições dadas pela autora ao projeto inicial de Schumann. A análise do Tema foi marcada na própria partitura, localizada antes da análise descritiva do mesmo. Além desta, apenas a Variação III mereceu o mesmo tratamento, por estar em tonalidade maior e conter acordes bem diferentes do primeiro.

A partitura analisada pertence à edição URTEXT da G. Henle Verlag. A escolha deste material se deu por ser o mesmo baseado na primeira edição da Breitkopf & Härtel e comparado aos manuscritos dedicados a Robert Schumann (existente na Robert Schumann – Haus em Zwickau, Alemanha) e a Johannes Brahms (Gesellschaft der Musikfreunde em Viena, Áustria).

Paralelamente à análise dissertativa do Tema e das variações, foram feitas duas análises gráficas, com o objetivo permitir a visualização dos diversos elementos variados pela compositora nesta obra. O primeiro gráfico diz respeito às alturas e durações das notas que compõem as linhas melódicas e segundo registra as intensidades das mesmas. Alguns aspectos do Som podem também ser visualizados no primeiro gráfico, como articulação (*legato* e *portato*), textura (quantidade de notas nos acordes, quantidade e perfil melódico das linhas) e o uso dos registros grave e agudo como recurso para modificar o timbre.

Pela quantidade de material confeccionado, foram incluídos neste trabalho somente os gráficos que se mostraram mais pertinentes a ilustrar as passagens descritas na análise dissertativa.

Ainda em relação às análises gráficas, no primeiro gráfico (das alturas e durações) foram usadas quatro cores diferentes para as quatro vozes do coral de Schumann, mantidas nas variações de Clara. No sentido horizontal, os quadradinhos do papel serviram para representar as durações. Cada um indica uma semicolcheia, quatro deles indicando uma semínima – figura base desta obra em compasso 2 / 4. No vertical, cada quadradinho corresponde a um tom. Como a tonalidade do Tema (e das variações, com exceção da n° 3) é fá# m, as notas referenciais são a fundamental e a quinta do acorde de tônica desta tonalidade, marcadas no canto esquerdo do gráfico correspondente.

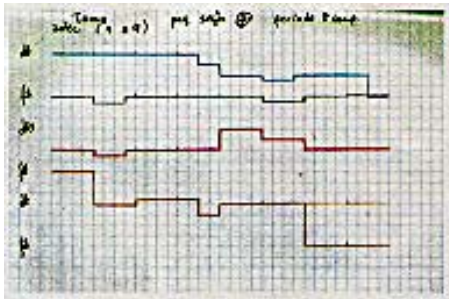
O segundo gráfico (das intensidades), me foi fornecido pelo técnico de gravação do estúdio Cia do Gato, onde as variações foram gravadas. Este pequeno gráfico mostra, numa seqüência linear horizontal, o tamanho da curva descrita pelas ondas sonoras: quanto maior o diâmetro, mais forte é o som.

Observados em seqüência, estes gráficos dão uma idéia do equilíbrio sonoro proposto pela compositora Clara Schumann, neste ciclo de peças. Os gráficos das intensidades encontram-se no Anexo A.

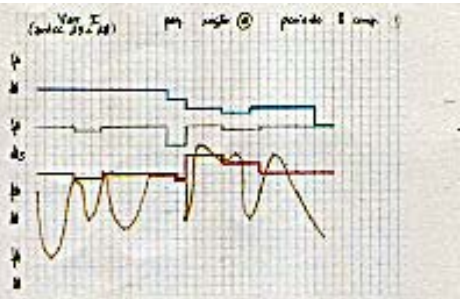
Ex:

Gráficos das alturas e durações dos quatro compassos iniciais (antecedente da seção **a**) de todas as peças que constituem o Op. 20 de Clara Schumann, começando pelo Tema de Robert Schumann.

Tema

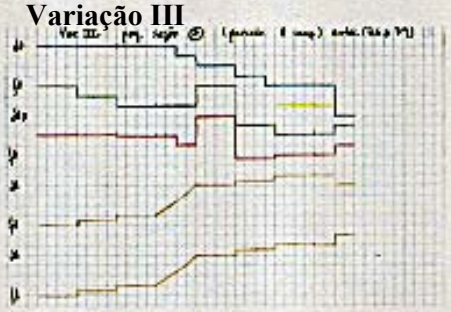


Variação I



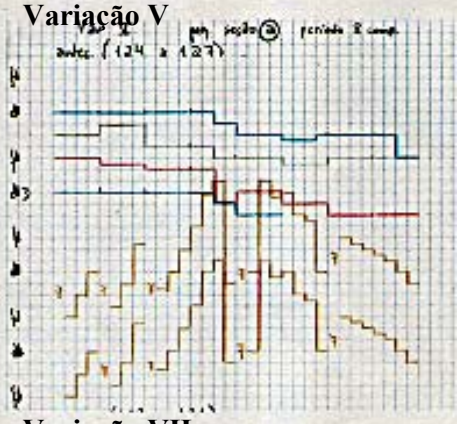
Variação II

Variação III

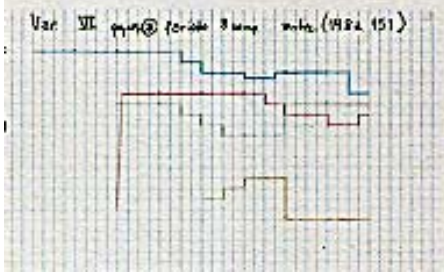


Variação IV

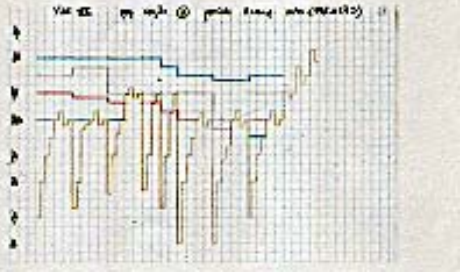
Variação V



Variação VI



Variação VII



3.2.1. INTRODUÇÃO AO TEMA DE ROBERT SCHUMANN integrante das *Bunte Blätter* Op. 99 do compositor:

O conjunto das *Bunte Blätter*, publicado em 1851 como op. 99 de Robert Schumann, reúne 14 peças compostas ao longo da vida do compositor. Entre diversas peças curtas, ele recuperou as que considerava melhores e separou-as em grupos, de acordo com o clima musical sugerido. O título "Folhas Coloridas" (*bunt*, em alemão, significa colorido e *blatt* quer dizer folha) se deve à idéia inicial de publicar cada grupo de peças com uma capa de cor diferente. O *Albumblätter* é um desses conjuntos e conta com cinco peças, das quais a primeira foi escolhida por Clara para servir de Tema para o ciclo de variações com o qual ela presentearia o marido, em seu aniversário de 43 anos. Ao que tudo indica, esta peça foi escrita por Schumann em 1841.[63]

Utilizando a técnica do contraponto, o Tema de Schumann é um coral a quatro vozes e enquadra-se no que Arnold Schoenberg denomina Pequena Forma Ternária. Formalmente denominada forma-canção ternária, este tipo de estrutura contém três partes, sendo que a terceira é uma recapitulação da primeira – freqüentemente modificada. Na peça em questão as três seções têm métrica equivalente (oito compassos cada), divididas de maneira simétrica.

Escrita em fá# m, Schumann apresenta na seção **a** um período que estabelece a t, (compassos 1 a 8), na seção **b** uma sentença que introduz a região da tP Lá M (compassos 9 a 16) e na seção **a'** um período na t (compassos 17 a 24).[64]

O elemento de coerência entre as seções **a** e **b** é a repetição e / ou variação dos motivos básicos que compõe a primeira (vide tabela de motivos em Anexo B), além da relação de terça menor entre as regiões harmônicas das duas partes (fá# m e Lá M).

---

[63] Cf. CHISSELL, 1986, p. 104.

[64] Schoenberg (1991, p. 48) adota os conceitos de período e sentença para diferenciar a idéia musical que, dividida em duas partes, repete seu motivo básico imediatamente após sua apresentação (sentença) ou somente depois de inserir algum elemento de contraste (período). As partes que compõe a sentença são pelo autor denominadas início e continuação, enquanto as do período são chamadas de antecedente e conseqüente.

3.2.2. INTRODUÇÃO ÀS VARIAÇÕES DE CLARA SCHUMANN.

No dia 8 de junho de 1853, quando Robert completou 43 anos, Clara Schumann deixou o manuscrito das *Variationen für das Pianoforte über ein thema de Robert Schumann* op. 20 sobre a mesa de aniversário, para que ele o encontrasse. Segundo o neto do casal Ferdinand Schumann, "[...] ele o fez, imediatamente."

No manuscrito, a compositora dedica a obra "A meu querido marido, pelo 8 de junho de 1853, esta nova e humilde peça de sua velha Clara". Robert recebe o presente e comenta a "[...] evolução de Clara nestas variações sérias que não se parecem, em nada, com as efervescentes *Variations Bellini"*. [65]

A inspiração para o Op. 20 parece ter emergido em Clara Schumann a partir da conquista de um espaço próprio com piano, na nova residência em Düsseldorf. Já a escolha deste Tema, em particular, pode ter se dado pela presença do motivo de cinco notas descendentes, presente em várias peças de Robert e de Clara. Este motivo apareceu pela primeira vez na seção central da *Toccatina* Op. 6 da compositora, e no *Notturno* subseqüente, do mesmo ciclo de peças.

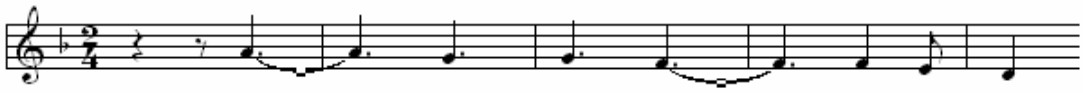
O tema de Clara Wieck, como Schumann o chamou, acabou se tornando uma forma de comunicação entre os dois enamorados. O compositor citou-o no movimento lento da *Sonata* em fá m Op.14, sob o título *Andantino de Clara Wieck*, e na *Novellette* Op. 21 nº 8 - como *Stimme aus der Ferne* (voz que vem de longe).

No Tema das *Variationen* Op. 20, o motivo de cinco notas (aqui tratado como motivo de Clara Wieck) é citado entre os compassos 1 e 4 (variado), 5 e 9 (idem), 17 e 20 (idem) e 21 e 24 (literal).

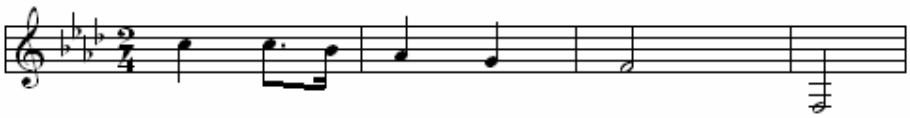
[65] FRANÇOIS-SAPPEY, passim.

Ex:

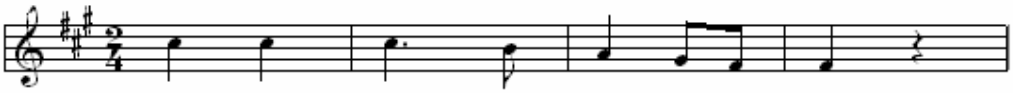
Clara Schumann, *Notturno* Op. 6.



Robert Schumann, *Andantino de Clara Wieck* (*Sonata* Op. 14, 3° mov.).



Clara Schumann, *Variationen über ein Thema von Robert Schumann* Op. 20: Tema (cps 21 a 24).



Nas *Variationen* Op. 20 Clara trabalha diferentes aspectos da peça de Schumann, tais como a técnica contrapontística, a construção motívica, o tratamento harmônico e a citação. Esta última, porém, não aparece no manuscrito original da autora. (REICH, 2001, p. 313).

De acordo com o diário da compositora, a idéia parece ter partido de Johannes Brahms quando, em 1854, aceitou a sugestão de Clara para criar suas próprias variações sobre o mesmo tema para enviar a Robert Schumann – que, então, já se encontrava internado no asilo de Endenich.

Em carta a Joachim (em setembro deste ano), Brahms menciona que "Clara fala em uma das minhas variações (nº 10)".[66] E a compositora, por sua vez, acrescenta o tema de seu Op. 3 à última de suas variações antes de mandar o manuscrito para edição.

[66] Ibid, p. 313.

Para cada variação Clara Schumann cria um motivo de acompanhamento (rítmico e melódico)[67], e o adapta ao pensamento de linhas proposto no Tema. De maneira geral, são estes os principais elementos por ela variados:

- Na primeira variação, ela isola a linha do baixo e substitui a subdivisão binária por ternária, usando motivo de tercinas.

- Na segunda variação, é a linha do sp que se descola das outras três, modificando a melodia principal do Tema através de sincopas. As três vozes inferiores formam acordes em semicolcheias ininterruptas que aumentam a densidade rítmica modificando o caráter. Por vezes soprano se une a elas em homofonia, modificando a textura e aumentando a massa sonora.[68] A harmonia é variada pelo excesso de cromatismos. Pela primeira vez nesta obra, Clara modifica a métrica desta variação introduzindo uma transição entre as seções **b** e **a'** (retransição).

- A terceira variação é escrita em Fá# M. A polifonia coral é retomada nas quatro vozes e a linha do baixo aparece dobrada em oitavas no antecedente da seção **a** e no conseqüente de **a'**. A mudança para uma tonalidade maior modifica totalmente o caráter da peça.

- Na quarta variação a linha melódica principal se encontra na voz contralto (é a única variação em que isto ocorre). Novamente Clara isola uma das vozes, soprano, subdividindo-a em tercinas de semicolcheias. Na seção central, a voz independente alterna-se entre soprano e baixo, atingindo os registros agudo e grave a cada compasso.

- Na quinta variação a melodia principal do Tema volta à linha de soprano e a linha do baixo é novamente isolada do coral a três vozes. Escrita em semicolcheias (usando o motivo de acompanhamento criado na segunda variação), a linha do baixo é dobrada em oitavas,

---

[67] Schoenberg (1991, p. 108) chama de motivo de acompanhamento o dispositivo unificador que pode ser modificado em conformidade com a natureza do tema, mas sem a complexidade do mesmo.

[68] White (1994, p. 125) considera que a densidade rítmica varia de acordo com a sensação de movimento provocada pelo aumento ou diminuição da quantidade de notas de menor duração num espaço de tempo. Já o termo massa é utilizado pelo autor quando se refere à espessura de uma textura musical.

lembrando a terceira variação. Pela primeira vez nesta obra aparece a barra de repetição com casas 1 e 2, indicando o *ritornello* a partir do compasso 132 (início de **b**). Este procedimento foi utilizado por Schumann na peça original das *Bunte Blätter* Op. 99.

- A Variação VI traz um cânone entre soprano e tenor. As outras duas vozes pontuam e incrementam este diálogo. É a polifonia de Clara sobre a polifonia de Schumann. O uso de dinâmicas *p* e *pp* colabora para tornar esta variação introspectiva e lânguida.

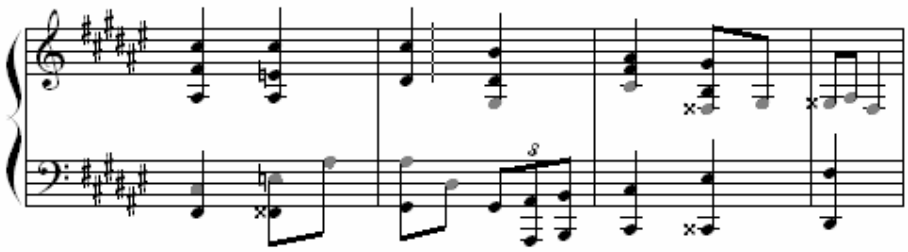
A fermata no último compasso convida a uma rápida reflexão sobre tudo o que foi ouvido até então e prepara a última variação, como se fosse uma espécie de *Intermezzo.* A sétima, e última variação desempenha o papel de grande coda do ciclo, trazendo material de todas as anteriores, com tratamento virtuosístico.

- Na Variação VII, Clara Schumann volta a dar independência à linha do baixo, enquanto as outras três vozes (ou quatro, quando há duplicação do sp) têm acordes. O baixo é escrito em fusas ininterruptas, que se alternam entre esta linha e a do soprano na seção **b.**

Também nesta variação a compositora mexe na forma inicial do Tema, repetindo a seção **a,** encurtando a seção **a'**, criando uma transição e uma coda em duas partes, de 24 (episódio) e 12 compassos respectivamente. A coda está na região de Fá# M e traz, no episódio, a citação do *Romance Variée* Op. 3 de Clara Schumann (a partir do cp 202) em meio à citação da Variação III, deste ciclo. O exemplo do Op. 3 de Clara encontra-se no capítulo 2.2. deste trabalho.

Ex:

Clara Schumann, episódio da coda (Variação VII).



Nos dois compassos finais Clara pontua com acordes arpejados, caracterizando uma codeta. A forma como a compositora insere silêncios entre estes acordes sugere uma diluição dos elementos trabalhados nesta variação e na obra.

3.2.3. PASSO I: ANÁLISE DESCRITIVA DO TEMA DE ROBERT SCHUMANN.

Todas as abreviaturas usadas nas análises encontram-se na Lista de Abreviaturas deste trabalho. Todos os motivos da obra encontram-se, agrupados em tabelas, no Anexo B – Tabelas de Motivos. A relação destas tabelas está na Lista de Tabelas desta dissertação.

Para a marcação dos compassos foram usados números arábicos, separados por pontos: o primeiro se referindo ao compasso, o segundo ao tempo e o terceiro à subdivisão em que se encontra a nota mencionada.

Durante o processo de análise muitas informações foram colhidas que, num segundo momento, pareceram repetitivas ou irrelevantes. Estas acabaram sendo omitidas do resultado final da pesquisa.

PARTITURA CONTENDO ANÁLISE HARMÔNICA

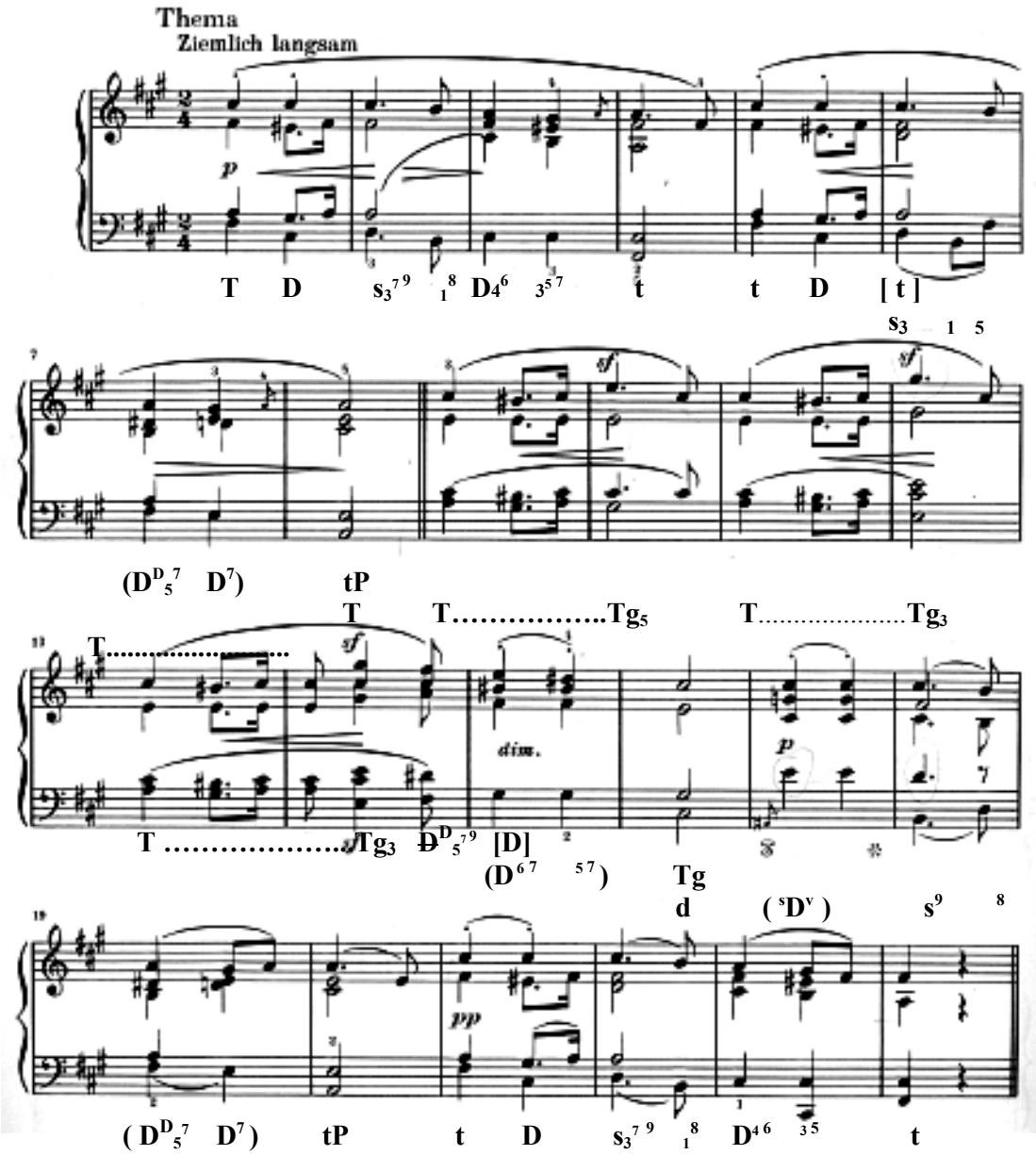
VARIATIONEN

OPUS 20

über ein Thema von Robert Schumann

ihm gewidmet

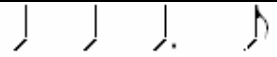
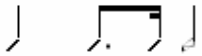
Komponiert 1853



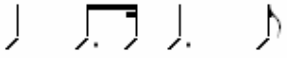
a) <u>Microanálise.</u>

-Ritmo:

Motivos: Presença de dois motivos rítmicos básicos m r 1 e m r 2, apresentados no compasso inicial da peça.

Motivo	Exemplo	Compasso em que aparece	Voz em que ocorre
m r 1		1-2; 5-6 (var no bx); 17-18; 21-22	Sp e bx.
m r 2		Todos, exceto 3-4, 13-14, 15-16, 17 e 18. Var nos cps 7-8 e 23-24.	Todas; isolada ou simultaneamente.

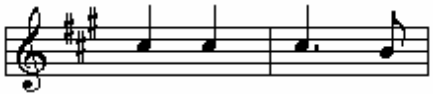
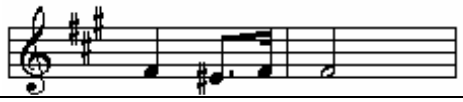
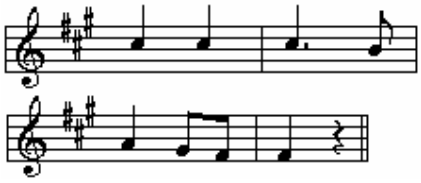
Formas-motivo: cria fm r 1 e fm r 2, derivadas dos motivos citados.

Forma-motivo	Motivos geradores	Exemplo	Compasso em que aparece	Voz em que ocorre
fm r 1	m r 2 e m r 1		3-4 (var); 9-10; 11-12; 13-14 (var); 19-20 (var)	Sp e tn. Ct e bx só nos cp 13-14
fm r 2	m r 1 e m r 2		3-4; 7-8; 15-16; 17-18; 19-20; 23-24 (var)	Ct, tn e bx. Sp só nos cps 15-16.

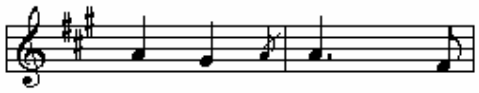
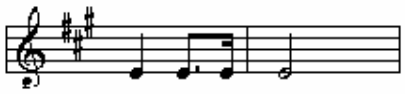
Sincopa: presente no cp 14, nas quatro vozes do coral.

-Melodia:

Motivos: presença de dois motivos melódicos básicos m m 1 e m m 2 que coincidem com os do item anterior. Ambos estão contidos no motivo de Clara Wieck (m c w), provável inspiração do compositor.

Motivo	Exemplo	Compasso	Voz
m m 1	Três notas rep seguidas de uma descendente. 	1-2; 5-6; 17-18; 21-22	Sp. Tn só nos cps 17-18.
m m 2	Bordadura de semitom descendente e rep da última nota 	Todos, exceto 15-16; 17-18.	Todas, isolada ou simultaneamente.
m c w	Cinco notas descendentes 	1 a 4 (var); 5 a 8 (var); 17 a 20 (var); 21 a 24 (literal).	Sp.

Formas-motivo: duas derivadas dos motivos acima.

Forma-motivo	Motivos geradores	Exemplo	Compasso	Voz
fm m 1	m m 2 e m m 1	Bordadura de semitom descendente e nota descendente 	3-4; 9-10; 11-12; 13-14 (var); 19-20	Sp.
fm m 2	m m 1 e m m 2	Quatro notas repetidas 	9-10; 11-12; 13-14.	Ct.

Intervalos (numa mesma linha melódica): segunda maior e menor formam os motivos melódicos básicos. Os outros intervalos usados não ultrapassam uma oitava, com exceção da 11ª descendente entre mi 3 e si 1 (cp 17.2 e 18.1) e da 12ª diminuta ascendente entre lá# 1 e mi 3 (cp 17.1), ambos na linha do baixo.

-Harmonia:

Acordes: a presença do acorde de s^7 no segundo cp da peça (com rep nos cps 6 e 22) demonstra como Schumann dá novas cores aos antigos acordes. Outra ousadia harmônica é a superposição de terças maiores nos cps 9.2.1, 11.2.1 e 13.2.1.[69] O acorde de ($^{s}D^{v}$) iniciando uma nova seção (**a'**, no cp 17.1) provoca expectativa, pois por suas características, este tipo de acorde não apresenta uma única forma de resolução.[70] Além do mais, o uso da nona – maior ou menor – sem ser na estrutura de retardo, é inovador para a época de Schumann.[71]

-Som:

Dinâmica: presença da indicação *sf* nos compassos 10, 12 e 14 chama atenção para as notas do acorde de do# m, a que chegará realmente (através de cadência) no cp 16. Estas indicações, aliadas às marcações de *crescendo* e às ligaduras a cada dois compassos, criam tensão para o ponto culminante, no cp 14.

Timbre: indicação de *portamento* no cp 15 é usada como elemento de coerência entre a seção **b** e a seção **a**, em que apareceu nos cps 1 e 5.

Uso do registro grave diferencia a cadência final da peça, cp 23.2.

Textura: incrementada entre os cps 6 e 8 pela presença de uma quinta voz (adicional). Único acorde com seis notas está no ponto culminante, cp 14.

---

[69] "Repetidas vezes Schumann coloca em questão a estabilidade harmônica [...] pela superposição de terças a terças, tríades ou acordes de sétima que conduzem a tríades [...] que não permitem dar uma resposta decidida à pergunta sobre a base do acorde." (MOTTE, 1998, p. 176). Segundo Schoenberg (1991, p. 60, aspas do autor), este tipo de procedimento forma uma harmonia "centrífuga", ou seja, com a intenção de sugerir uma progressão ascendente através de cromatismos.

[70] Motte (1998) refere-se ao acorde de sétima diminuta como $D^{v.}$ Quando esta cifra vem precedida por um 's' superior, este chama atenção para as duas notas superiores que pertencem ao acorde de subdominante, inserido no mesmo acorde. Os parênteses em torno do acorde significam que ele está relacionado a uma tônica intermediária, e não à tônica da tonalidade principal.

[71] "Recordemos que a música anterior só conhecia uma estrutura de retardo 9-8 (sobretudo da dominante), e que a resolução deste tinha lugar dentro do mesmo acorde e não em sua condução posterior." (MOTTE, op. cit., p. 178).

b) <u>Médio-análise:</u>

-Ritmo:

Métrica das frases: simetria entre as partes. Na seção **a** o antecedente vai do cp 1 ao 4 e o conseqüente do 5 ao 8. Em **b** o início da sentença vai do cp 9 ao 12 e a continuação, do 13 ao 16. Em **a'** o antecedente vai do cp 17 ao 20, e o conseqüente vai do 21 ao 24.

Elemento de coerência entre as frases: predomina a repetição de motivos e formas-motivo entre antecedente e conseqüente de **a,** variação entre o início e a continuação da sentença em **b** e variação entre antecedente e conseqüente de **a'**. Em **b** o início da sentença é dividido em duas frases de dois compassos cada, que utilizam a repetição das formas-motivo.

-Melodia:

Perfil melódico: a melodia principal desta peça é apresentada por soprano, que traz o m c w. Este perfil só é variado no último compasso do antecedente e do conseqüente de **a,** repetindo o procedimento em **a'.** A seqüência de cinco notas descendentes do m c w aparece, transposta, a partir do cp 14.1.2 até o cp 16.

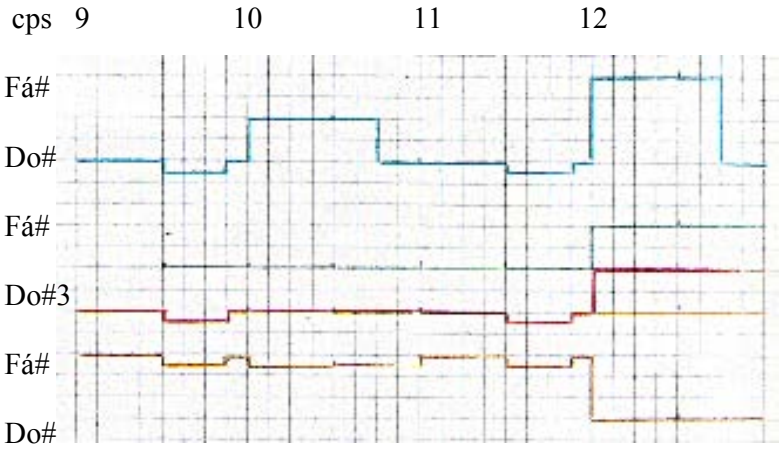
A terminação em colcheia no último quarto dos cps 4, 12 e 20 é usada como elemento de ligação entre as partes das seções.

Intervalos: As oitavas que aparecem nos cps 17 e 18 duplicam as notas do m m 1. Com este procedimento, Schumann insere material das seções **a** e **b** na seção **a'**.

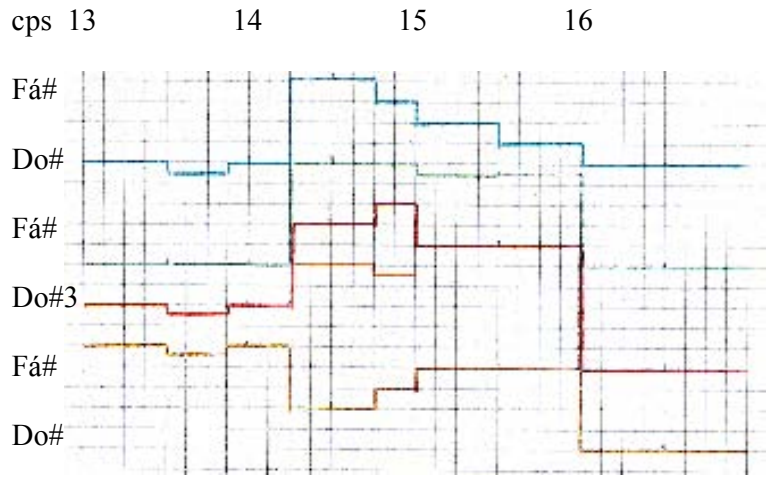
Contorno de soprano: descreve curva mais acentuada na continuação do que no início da sentença da seção **b**, enfatizando o ponto culminante. Vide gráfico na página seguinte.

<u>Gráfico das alturas e durações da seção **b**.</u> A observação do contorno do soprano nos dois gráficos pode ajudar o intérprete a perceber a diferença entre o crescendo gradual que Schumann marca no início da sentença de **b** e a rápida escalada para o ponto culminante (cp 14) que ele propõe na continuação da mesma, em apenas dois compassos.

Início da sentença, cps 9 a 12.



Continuação da sentença, cps 13 a 16.



-Harmonia:

Cadências autênticas perfeitas: nos cps 3 e 4, para a t fá# m, considerando a nota lá uma apojatura para o fá#. Para a tP Lá M, região tonal de **b**, nos cps 7 e 8. Para a Tg de Lá M, nos cps 15 e 16. Para a tP, nos cps 19 e 20 e para a t novamente, nos cps 23 e 24.

-Som:

Dinâmica: Seção **b** tem duas marcações de *crescendo* no início da sentença e uma de *diminuendo* na continuação, indicando um desenvolvimento da idéia inicial apresentada na primeira frase (cps 9 e 10) que se completa no final da seção (cp 16). A indicação de *portamento* no cp 15 aliada às notas de maior valor (fm r 1) sugere um *rallentando* escrito que reforça o caráter conclusivo deste trecho.

c) Macroanálise:[72]

-Ritmo:

Métrica das seções: **a** é um período de oito compassos (4 + 4) que se estende do cp 1 ao 8, **b** é uma sentença de oito compassos (4 + 4) localizada entre os cp 9 e 16 e **a',** um período de oito compassos (4 + 4) que vai do cp 17 ao 24

Indicação de andamento e caráter: *Ziemlich langsam* (do alemão: consideravelmente lento).

Fórmula de compasso: 2/4. Subdivisão binária.

Ritmo harmônico: semelhante na seção **a** e no conseqüente de **a'**, alternando um cp com duas funções diferentes a outro com uma única função. Em **b** tem-se uma função por cp com exceção do cp 14, que apresenta três acordes diferentes.

Densidade rítmica: maior na seção **b** do que nas outras, pela repetição obstinada da fm r 1. Menor na seção **a'**, pela ausência do m. r. 2 nos compassos 17 e 18 e pela substituição das apojaturas de soprano por colcheias, nos compassos 19 e 23.

Ponto culminante de tensão rítmica apontado pela sincopa do compasso 14.

-Melodia:

Perfil melódico da voz superior é mais variado em **b** que em **a** e **a'**.

A linha do baixo varia mais em **a'**, onde atinge o registro grave.

Elementos de coerência entre as seções: presença dos dois motivos melódicos (m m 1 e m m 2).

---

[72] Este estágio final da análise se assemelha à descrição inicial da peça, com o diferencial de ter em mãos todos os dados anteriores que permitem tirar conclusões mais pertinentes quanto ao caminho percorrido pelo autor e o objetivo que ele queria atingir, através do mesmo.

-Harmonia:

Ferramenta: utiliza técnica do contraponto tonal.

Acordes: apesar de variar bastante a harmonia em termos de acordes sem resolução e superposição de terças maiores e trítonos, a peça não apresenta nenhum trecho em região mais distante que a da mediante.

Cadências autênticas perfeitas: cinco ao todo. Tantas cadências autênticas não são comumente encontradas em uma peça tão curta, numa estrutura tonal convencional.[73]

Vale a pena observar que o plano harmônico descreve um arco sobre o arpejo ascendente e descendente da tônica fá# m: fá# / lá / do# (até a metade da peça, cp 12) e do# / lá / fá # (na segunda metade, até o cp 24).

-Som:

Dinâmica: na seção **a'**, as marcações *p* (compasso 17) e *pp* (compasso 21) sem indicação de *crescendo* são empregadas como ferramenta de contraste em relação à seção **a.** Presença de marcações de *sf* na parte **b** também contrasta com as sutis mudanças de intensidade da seção **a,** sempre em torno de *p*.

Timbre: registro médio predomina em toda a peça. Exceção no compasso 23.2, pelo do# 1.

Articulação *portato* é usada no início das frases, nas seções **a** e **a'**. Seu deslocamento na seção **b** (cp 15) é usado como fator de contraste.

Textura: Contraste entre a continuação da seção **b,** onde as quatro vozes têm o mesmo desenho rítmico (cp 13 a 16), e o restante da peça.

[73] Cf. WHITE, 1994, p. 33.

3.2.4. PASSO II. SÍNTESE E CONCLUSÃO DO TEMA DE ROBERT SCHUMANN.

Síntese.

-Pequena forma ternária.

-Compasso binário 2 / 4.

-Tonalidade: fá# m.

-Simetria entre as seções (oito compassos cada) e entre as frases (4 + 4).

-Concepção das seções diferencia a construção "cíclica" do período da "evolutiva" da sentença (SCHOENBERG, 1991, p.14, aspas do autor), adotando esta última na seção contrastante **b**.

-Construção motívica.

-Presença de dois motivos básicos para o ritmo e para a melodia, sendo ambos originados por um motivo de maior extensão: o tema de Clara Wieck.

-Técnica utilizada: contraponto tonal (coral a quatro vozes).

-Seção contrastante escrita em outra região harmônica, com relação de mediante.

-Presença de instabilidade harmônica na seção contrastante, gerada pela superposição de terças maiores no início da sentença, e enfatizada pela alternância de funções entre T e Tg a cada compasso, terminando a sentença na Tg.

-Esta sensação de instabilidade harmônica contamina o antecedente da seção **a'**, pelo acorde inicial ($^{s}D^{v}$) e pela cadência para Lá M no final do antecedente.

-Todas as frases terminam em cadências autênticas perfeitas, exceto entre início e continuação da sentença de **b.**

-A grande quantidade de informações no campo da harmonia é contrabalançada pela pequena quantidade de informações no campo do ritmo e da melodia.[74]

[74] Segundo Schoenberg (op. cit. p. 58) "O rápido desenvolvimento da harmonia, desde o século XIX, tem sido o grande obstáculo à aceitação de todos os novos compositores a partir de Schubert. O afastamento freqüente da

Conclusão.

Para uma peça tão curta, esta surpreende pela quantidade de informações em todos os campos analisados. Em relação ao ritmo, por exemplo, todos os motivos estão relacionados, pela repetição, divisão ou duplicação dos valores. E o material melódico segue a mesma lógica, pois o m c w apresenta de um lado as notas repetidas e de outro a segunda descendente, embriões dos dois motivos principais. Tudo o mais é elaboração e criatividade.

A maior ousadia de Schumann está na maneira como ele trata a harmonia da peça, passando para uma outra região tonal na seção **b** em apenas oito compassos, criando na mesma um clima de instabilidade pela superposição das terças maiores e iniciando a seção **a'** com um acorde total diminuto.

A condensação de idéias está presente em várias peças do compositor, especialmente nas escritas para piano. Robert costumava tratar cada peça curta de um ciclo como uma obra completa, sem se preocupar tanto com a totalidade do discurso, concentrando as informações como na poesia.[75] As cinco cadências autênticas perfeitas, que acontecem em apenas 24 compassos, são uma prova disso.

Schumann também surpreende o ouvinte com acordes de sétima que nem sempre são resolvidos da maneira habitual. A maneira como ele coloca a harmonia a serviço do texto musical repete o procedimento usado pelo mesmo em seus ciclos de canções, em que colocava a melodia e a harmonia em função do texto gramatical (e vice-versa)[76].

---

região de tônica para outras regiões mais ou menos estranhas parecia obstruir a unidade e a inteligibilidade. Entretanto, [...], os compositores daquele período, sentindo instintivamente o perigo da incoerência, contrabalançaram a tensão de um plano (a harmonia complexa) pela simplificação de um outro plano (a construção motívica e rítmica)."

[75] A respeito do Carnaval Op. 9, por exemplo, Chissell (1986, p. 34) observou: "Embora a unidade musical intrínseca seja muito maior que em *Papillons*, mais uma vez nesta suíte Schumann recorreu a uma *Maskentanz* extramusical como meio de fazer com que o todo significasse mais que a soma das partes."

[76] Vide os ciclos de canções do compositor.

Em Schumann, a música se ligava à palavra (por sua criação em meio aos livros comercializados por seu pai) assim como a harmonia se ligava à melodia e ao ritmo, ou seja, para ele a Música era indissolúvel e não permitia barreiras impostas por regras pré-estabelecidas.[77] Para ele, o contraponto não era um sistema de regras às quais se devesse obedecer, mas uma forma autônoma da fantasia, reflexo de um profundo impulso poético.[78]

A análise dos elementos Ritmo, Melodia, Harmonia e Som, do Tema, leva à constatação de que se trata de uma peça tipicamente romântica. Mas, dentro deste contexto, destaca-se a personalidade de Robert Schumann e sua urgência de romper com os parâmetros ditados pelos músicos considerados importantes na época – como Rossini, Herz e Hünten.[79]

Como característica do período romântico pode-se apontar o fato de ser uma peça instrumental curta "[...] cuja urgência e intensidade de expressão negam [ao artista] a possibilidade de expandir-se em ampla e elaborada construção formal [...]"[80], sem função social – o que possibilita ao artista expor seus conflitos, que não são poucos, não derivada da dança (não restrita ao tempo ou ao espaço e livre no que diz respeito à forma e à harmonia clássicas) e colocando as técnicas de composição a serviço da poética do discurso.

Todos elementos desta peça são usados como fator de coerência ou de contraste entre as partes, e não só a Melodia ou o Ritmo, como era habitual no Classicismo. As informações referentes ao item Som, por exemplo, podem mostrar como a textura, a dinâmica e o timbre foram trabalhados de modo a dar uma configuração precisa de cada idéia do compositor, na frase ou na seção a que corresponde.

---

[77] Schumann afirmou "[...] ter aprendido mais contraponto na leitura de Jean Paul do que nas aulas com seu professor [...]" BENEDETTO, R. **Romanticismo e scuole nazionali nell'Ottocento**. Torino: Edizioni di Torino, 1982. 311p.

[78] Ibid, p. 111.

[79] O compositor acreditava que a música dos mestres do passado (como Bach e Beethoven) deveria ser resgatada como antítese das composições frívolas e sem conteúdo que dominavam a cena musical européia, na primeira metade do século XIX. Cf. RONGA, L (coord.). **Robert Schumann**: la musica romantica. Milano: SE SRL, 2007. 196 p.

[80] BENEDETTO, op. cit., p. 38.

A técnica usada por Schumann foi o contraponto tonal. Isto significa dizer que as vozes do coral foram escritas baseadas nas tríades de uma estrutura tonal diatônica. Isto também a caracteriza como peça típica do Romantismo, já que o contraponto foi amplamente usado no século XIX pelos compositores que estudaram os mestres do passado numa tentativa de abstrair e transportar a grandiosidade de sua obra para o seu próprio tempo. "De fato, certos compositores do século XIX como Brahms e Max Reger encontraram grande inspiração nas técnicas da Renascença e do período Barroco." (WHITE, 1994, p.210).

Mas, novamente, destaca-se a postura de Schumann frente ao uso destes recursos técnicos:

"[...] [Schumann] se diz convicto de que quase todos os motivos que lhe vêm à mente trazem em si múltiplas potencialidades de combinações contrapontísticas, mas ao mesmo tempo confessa que isto ocorre de modo natural e espontâneo, sem que ele se esforce para isso."[81]

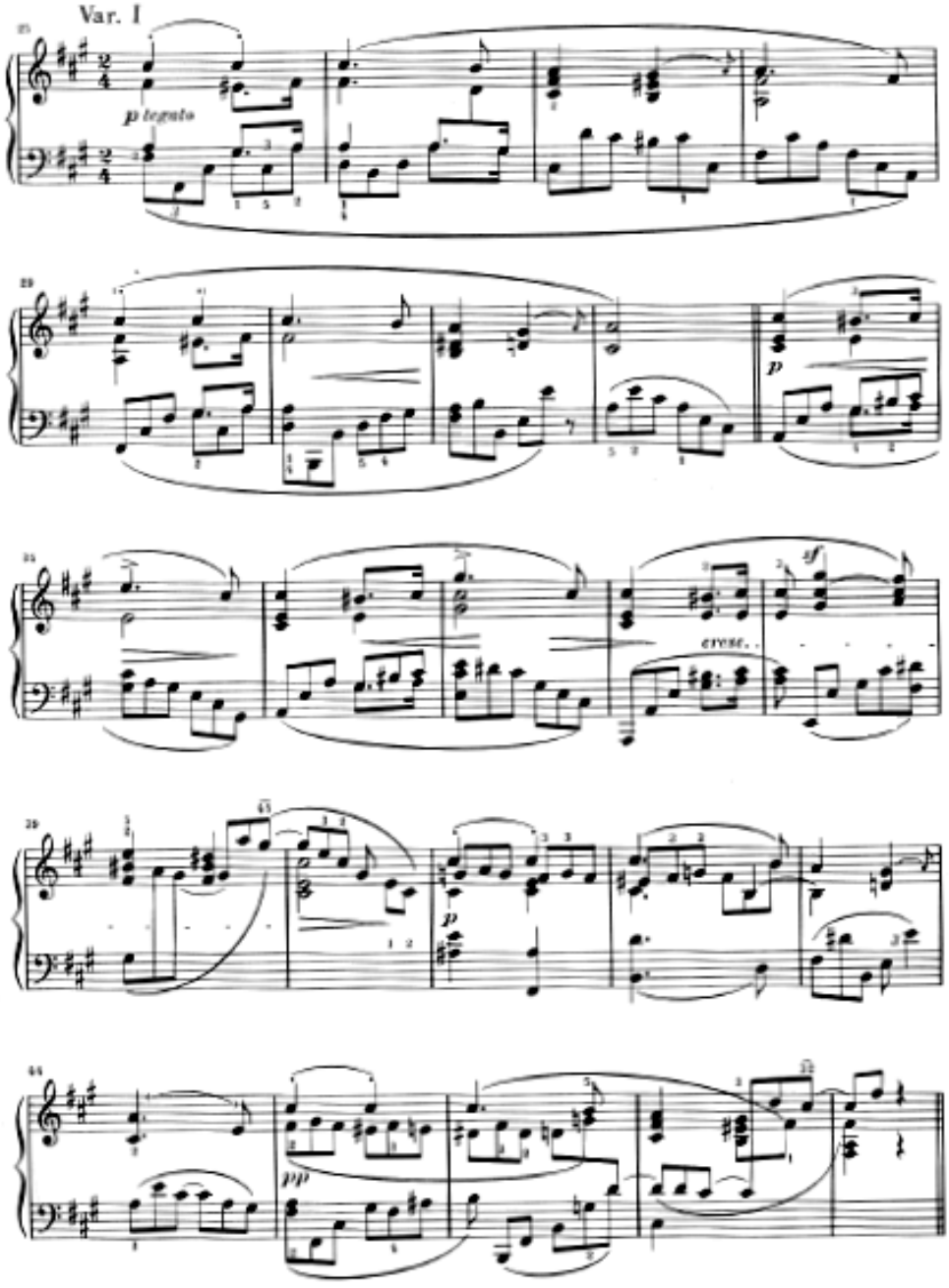
Por último, mas não menos importante, fica a citação do Tema de Clara Wieck (m c w) pelo soprano: as citações na obra schumanniana têm um caráter totalmente diverso daquele adotado por outros compositores de seu tempo. Enquanto a maioria usa variação, a paródia e a paráfrase de temas existentes, Robert Schumann dá à citação um significado novo – não só pela simbologia poética de que esta se alimenta, mas porque sua concepção musical vem como princípio formal, que aflora casualmente do fluxo musical e nele se dissolve, deixando no ar sua memória cheia de significado. [82]

No caso deste motivo de cinco notas, em particular, a citação é, claramente, uma mensagem de amor à sua querida Clara.

[81] BENEDETTO, 1982, p. 111.
[82] Ibid, p 120.

3.2.5. PASSO I: ANÁLISE DESCRITIVA DA VARIAÇÂO I DE CLARA SCHUMANN.

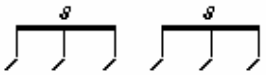
PARTITURA.



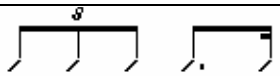
a) <u>Microanálise:</u>

-Ritmo:

Motivos: mantém o m r 1 e o m r 2 do Tema e introduz o m r a 1.

Motivo Rítmico de Acompanhamento	Exemplo	Compasso	Voz
m r a 1		Todos, exceto 37 e 48.	Bx. Exceção para ct nos cps 41, 42, 45 e 46; e tn no cp 47.

Formas-motivo: mantém a fm r 1 e a fm r 2 do Tema e cria a fm r a 1.

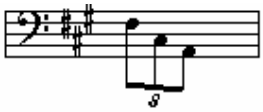
Forma-motivo rítmica de acompanhamento	Motivos geradores	Exemplo	Compasso	Voz
fm r a 1	m r a 1 e m r 2		26, 33, 35 e 37.	Bx.

Sincopa: mantida no segundo compasso da continuação da sentença **b** (38, nesta variação), com exceção da linha do baixo.

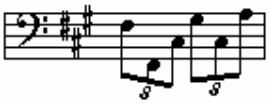
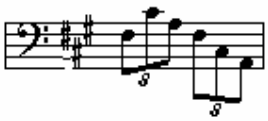
Densidade rítmica: aumentada pela polirritmia entre o bx e as outras vozes, nos cps 38 e 47.

-Melodia:

Motivos: mantém o m m 1 , o m m 2 e o m c w do Tema. Cria o m m a 1.

Motivo Melódico de Acompanhamento	Exemplo	Compasso	Voz
m m a 1	Arpejo ascendente ou descendente 	28, 29, 30, 32, 33, 34,35, 36, 37, 38, 40, 44 e 46.	Bx.

Formas-motivo: mantém a fm m 1 e a fm m 2. A variação no número de notas da fm m 2 obedece ao ritmo desta variação. Cria a fm m a 1 e a fm m a 2.

Forma-motivo	Motivos geradores	Exemplo	Compasso	Voz
fm m a 1	m m 2 (var intervalos)		25, 27, 39, 41, 45 e 46.	Bx. Ct nos cps 41, 45 e 46.
fm m a 2	m m 2 (var) e m m a 1		28, 29 (var), 30, 32, 34, 36, 38, 44 e 46.	Bx.

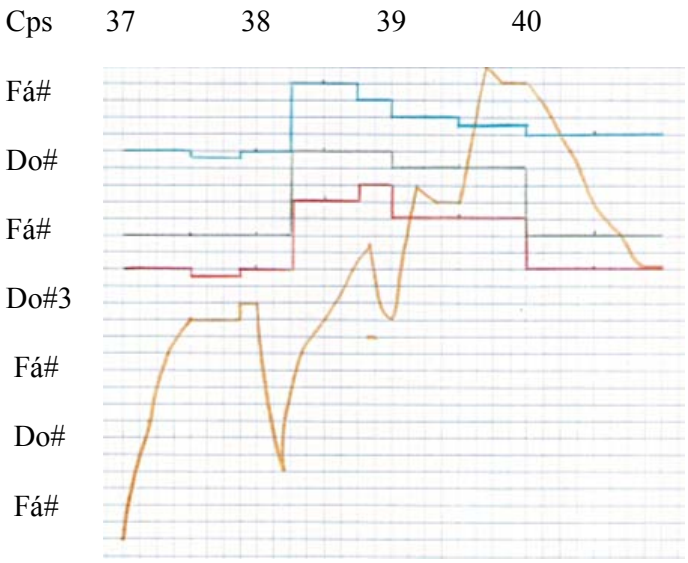
Perfil melódico: destaca-se o do ct nos cps 41-42 e 45-46, por ser a única voz a assumir a fm m a 1 além do bx.

Intervalos: o uso de décimas no bx (como as dos cps 41.2 e 42.1) é comum nas peças de Clara Schumann, que as executava com facilidade.[83]

Cruzamento de vozes: bx ultrapassa tn no cp 28, tn e ct no 31, 43 e 44 e as três vozes nos compassos 39-40 e 47-48. Vide gráfico na página seguinte.

[83] Além de possuir uma técnica excepcional, Clara também tinha mãos grandes.

Gráfico das alturas e durações da seção **b.** Continuação da sentença, cps 37 a 40.



-Harmonia:

Acordes: de S^9 do cp 46.1 dá colorido diferente ao trecho. O mesmo ocorre com a presença do acorde de 6N no 46.2.[84]

Cadências: mantém as do Tema.

-Som:

Timbre: uso dos registros grave e agudo na continuação da sentença de **b** é usado para provocar tensão em torno do ponto culminante (cp 38). No Tema, isto era feito pela homofonia entre as vozes. O gráfico acima ilustra também este procedimento da compositora.

Textura: deslocando a linha em tercinas para o plano superior nos cps 41 e 42, Clara repete o procedimento usado por Schumann de inserir elementos das seções anteriores na seção **a'.** O mesmo ocorre nos cps 47 e 48, pelo cruzamento de vozes.

[84] A cifragem deste acorde foi sugerida por Maria Lucia e Alexandre Paschoal, no livro Estrutura Tonal: Harmonia. Os dados do referido livro constam da Bibliografia desta dissertação.

b) <u>Médio-análise:</u>

-Ritmo:

Motivos: Clara explora a diferença entre a semicolcheia do m r 2 e a apojatura que às vezes o substitui, quando une, através da escrita, as linhas de bx e tenor (nos dois primeiros compassos do antecedente e primeiro do conseqüente de **a**), contrastando com a escrita do cp 27.

-Melodia:

Perfil melódico: no antecedente de **a',** Clara cria uma espécie de diálogo entre os planos superior e inferior através da linha em tercinas que passa do ct ao bx. Este procedimento será mais explorado nas variações IV e VII.

-Som:

Textura: contraste entre antecedente e conseqüente de **a'**. No antecedente ct e tn dialogam, enquanto no conseqüente as duas vozes caminham simultaneamente em movimento contrário. É interessante como a compositora vai diluindo o material utilizado, através da dinâmica (*p* no antecedente e *pp* no conseqüente, como no Tema), dos registros (passa do grave ao agudo entre os cps 46 a 48) e da textura, suprimindo a linha em tercinas do ct nos dois últimos compassos.

c) <u>Macroanálise</u>:

-Ritmo

Métrica das seções: mantém presença de três pequenas seções, como o Tema, sendo **a** um período que vai do compasso 25 a 32, **b** uma sentença que vai do 33 ao 40 e **a'**outro período que vai do 41 ao 48.

Fórmula de compasso: 2/4, com subdivisão binária nas três vozes superiores em coral, e ternária no baixo (como se fosse um 6/8). Exceção na seção **a'.**

-Melodia:

Amplitude sonora: maior na seção **b**, atingindo as notas lá 4 (cp 39.2) e lá 0 (cp 37.1).

Predomina a variação do m m 2 (bordadura ascendente e descendente) em toda a peça.

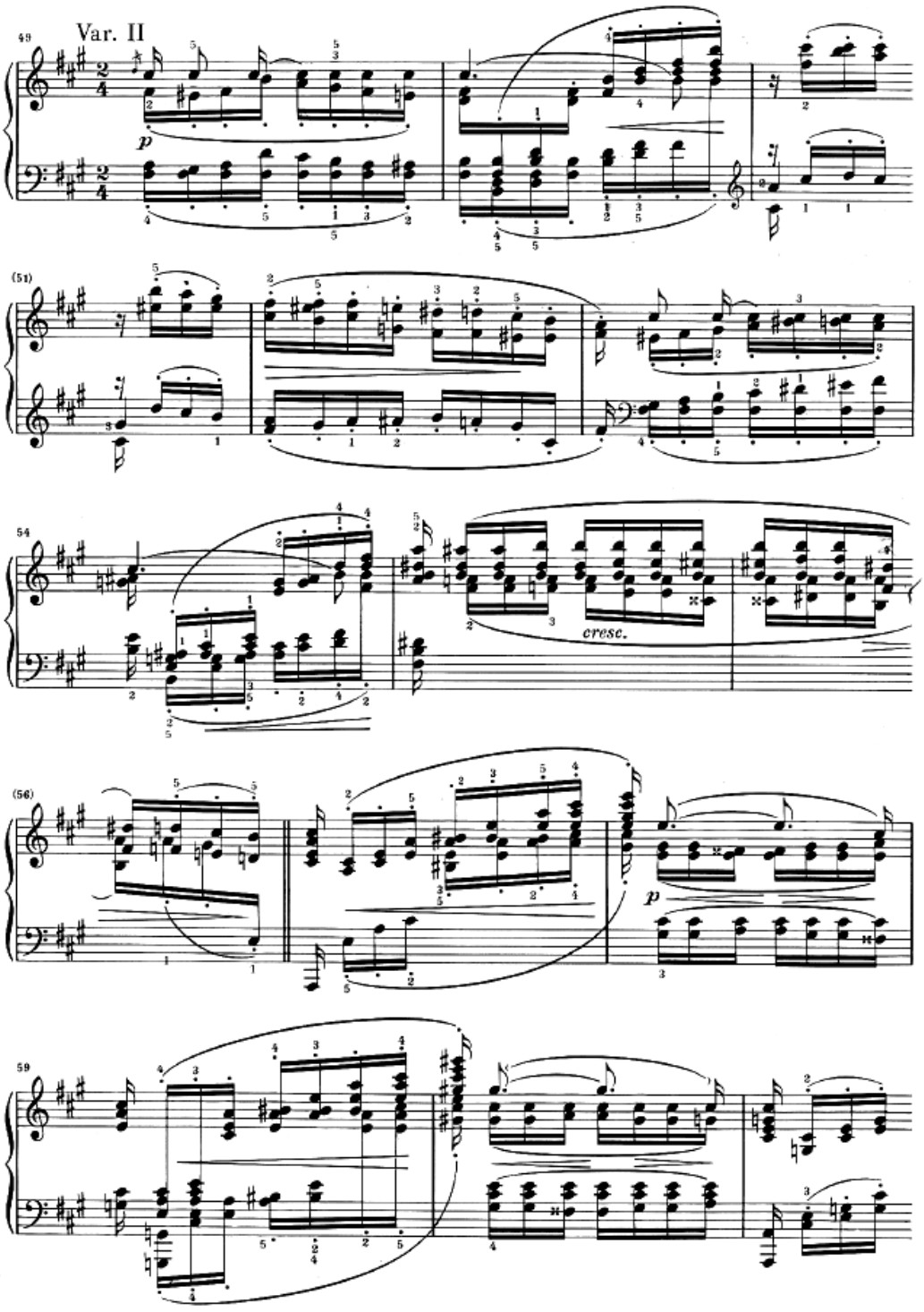
-Harmonia:

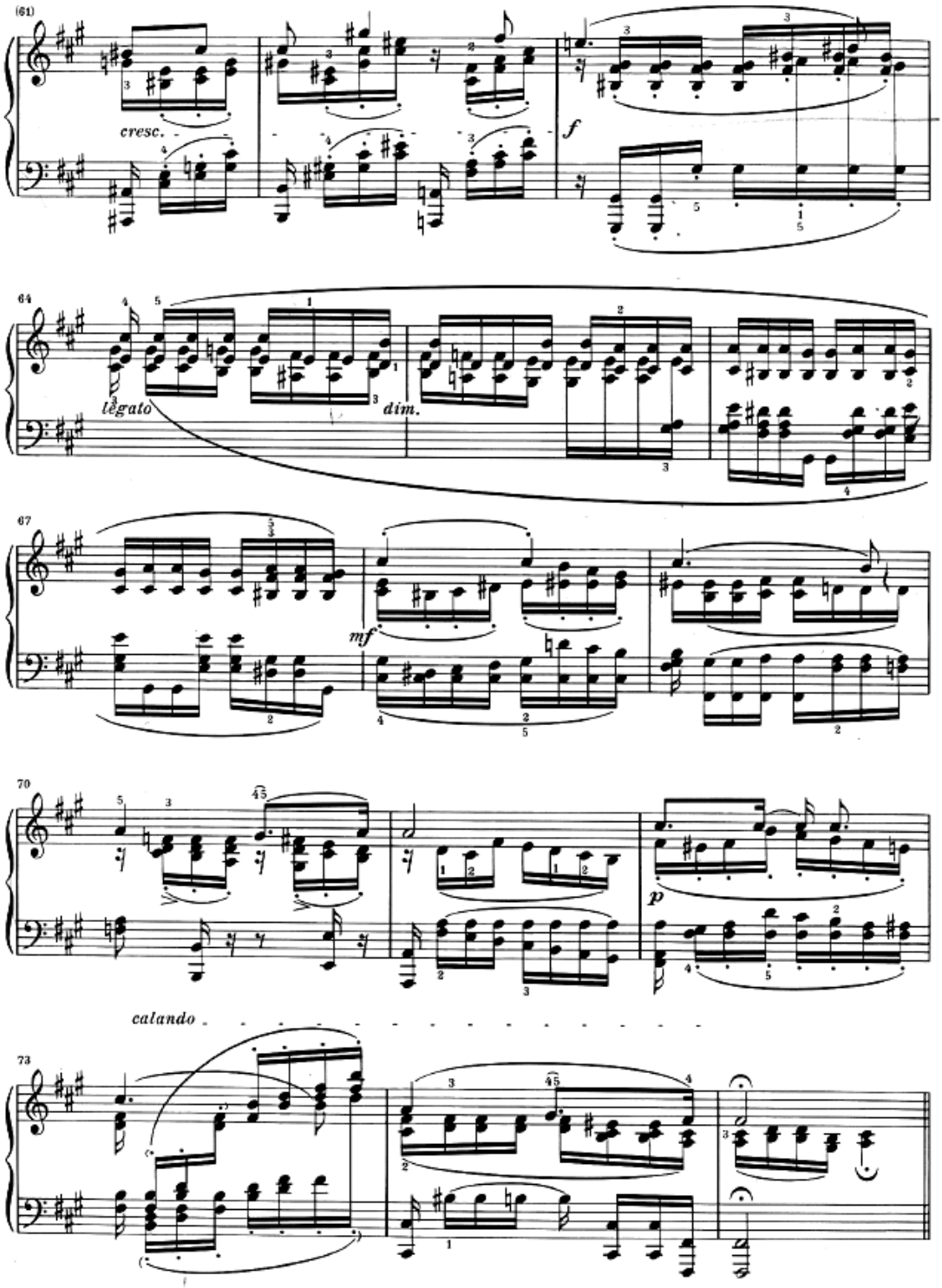
Segue o plano harmônico do Tema. A diferença é que a terça do acorde de D^S (bx do acorde de ${}^sD^v$, cp 41.1) vai para a fundamental do acorde D^S no cp 41.2, confirmando sua função. Os cromatismos resultantes das bordaduras de semitom – e das notas de passagem – enriquecem a harmonia inicial do Tema.

-Som:

Articulação *portato* é suprimida na seção **b,** enfatizando as nuances de dinâmica e os arcos descritos pelas vozes extremas.

3.2.6. PASSO I: ANÁLISE DESCRITIVA DA VARIAÇÃO II. PARTITURA.

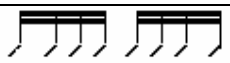



(61)
cresc.
f
64
legato
dim.
67
mf
70
p
calando
73

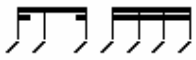
a) <u>Microanálise:</u>

-Ritmo:

Motivos: mantém o m r 1 e o m r 2 e cria o m r a 2, em semicolcheias.

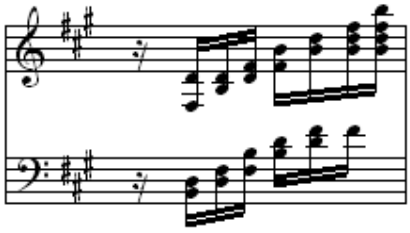
Motivo	Exemplo	Compasso	Voz
m r a 2		Todos. Variado nos cps 51, 63, 70 e 71 (pela substituição das primeiras semicolcheias por pausas) e 75. 2.	Todas.

Formas-motivo: mantém as duas do Tema (variadas em função do ritmo) e cria uma nova, a partir dos motivos citados e da sincopa do Tema. No início de **b** (cps 57 a 60), Clara usa dois compassos para esta forma-motivo, aumentando o valor da sincopa, dobrando as semicolcheias e invertendo sua ordem de aparição.

Forma-motivo	Motivos geradores	Exemplo	Compasso	Voz
fm r 3	m r a 2 e síncopa		49 e 53. 58, 60 e 72 (var).	Sp.

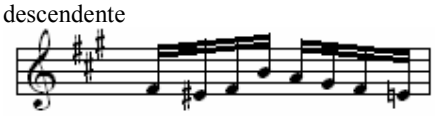
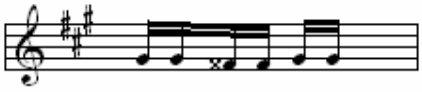
-Melodia:

Motivos: mantém o m m 1, o m m 2 e o m c w. Cria o m m a 2, em acordes.

Motivo	Exemplo	Compasso	Voz
m m a 2	Acorde e suas inversões 	50, 54, 57, 59, 61, 62, 63 e 73.	Ct, tn e bx. Sp nos cps 57, 59 e 61.1.

Formas-motivo: mantém fm m 1 e fm m 2, variadas pelos valores das figuras.

Cria fm m a 3 e fm m a 4.

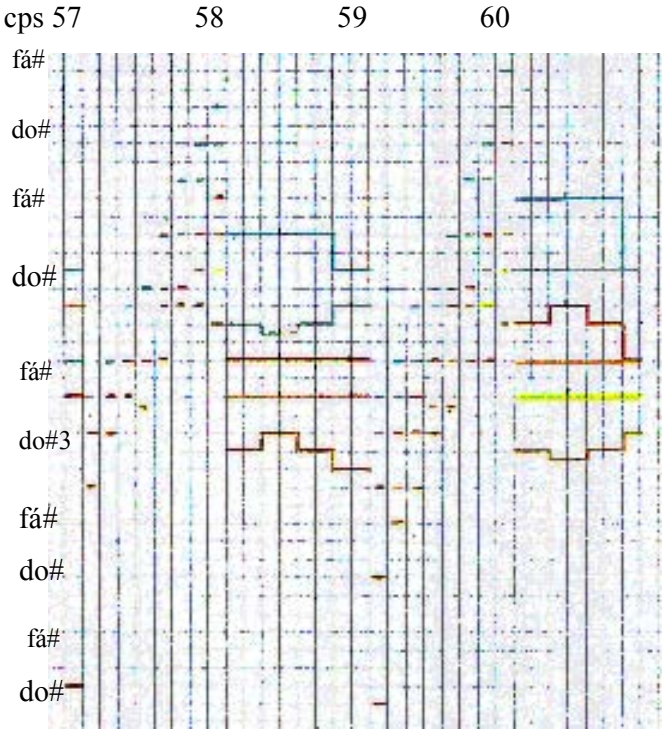
Forma-motivo	Motivos geradores	Exemplo	Compasso	Voz
fm m a 3	m m 2 e m c w	bordadura e seqüência ascendente ou descendente 	49, 51, 52, 53, 68, 71 e 72.	Sp, ct e tn. Bx no cp 71.
fm m a 4	m m 2	bordadura com notas repetidas 	55 - 56 (var), 58, 60, 64- 65 - 66 - 67 (var), 69, 74 (var) e 75.	Ct, tn e bx. Sp nos cps 64 a 67.

Perfil melódico: muda a cada compasso, sendo um mais contrapontístico (as quatro linhas trazem os motivos e as formas-motivo sobrepostas) e outro mais harmônico, com a sobreposição da linha da melodia apresentada pelo sp às outras três vozes, em acordes invertidos.[85] A voz superior é ultrapassada pelas três inferiores nos compassos 50, 51, 54 e 73.

Amplitude sonora: variada a cada compasso. Clara opõe um compasso em que escreve no registro médio (mais contrapontístico), a outro, em que explora a região aguda e / ou grave do piano (mais harmônico). Isto ocorre principalmente na seção **b**. Vide gráfico na página seguinte.

[85] O uso de acordes invertidos como motivo de acompanhamento, bem como preenchendo espaços em que outras vozes têm valores longos, foi amplamente usado por Mendelssohn em seus *Lieder ohne Worte* (Romances sem Palavras).

Gráfico das alturas e durações da seção **b**. Início da sentença, cps 57 a 60.



-Harmonia:

Acordes: de modo geral, a interpolação de acordes cromáticos entre os acordes principais resulta do contraste entre as formas-motivo melódicas citadas e a melodia principal apresentada pelo sp.

No cp 54.1, a nona que aparece no baixo do acorde ($^{s}D^{v}{}_{9}$) para a s é uma antecipação da própria s, que aparece no cp 54.2.3, com a terça no baixo. A repetição da nota si aumenta a tensão do trecho que prepara a transição para **b,** por enfatizar a D^{D} de La M.

Cadências: substitui cadência autêntica perfeita para Lá M por autêntica imperfeita (si / do#, no soprano), cps 56 e 57. Na cadência que encerra o antecedente de **a'** (cps 70-71), Clara utiliza o acorde de D^{7}_{9}. Neste contexto, a nona maior foi considerada nota de passagem, relacionada à fm m a 3.

Pedal harmônico: feito pelo bx: fá# nos cps 49, 53, 69, 72 e 75 e o sol# no 63.

-Som:

Textura: a presença de acorde com sete notas (primeiro nesta obra) no cp 60.1, passa desapercebido em meio à textura apresentada nesta variação, não contribuindo com o aumento da massa.

Dinâmica: *f* e *mf* aparecem, também pela primeira vez nesta obra, no cp 63 e 67-68, respectivamente. O uso de acentos nos contratempos do compasso 70 (vozes intermediárias) faz menção à sincopa do Tema**.** Primeiras fermatas desta obra estão nos cps 75.1 e 75.2.

Timbre: a apojatura usada por Schumann no Tema (cp 17.1) é citada no início desta variação (cp 49.1). Seu uso no registro médio-agudo, porém, modifica o caráter da mesma, criando um efeito sonoro que chama a atenção do ouvinte para o que virá em seguida.

b) <u>Médio-análise.</u>

-Ritmo:

Métrica das frases: Apesar da aparente simetria entre antecedente e conseqüente da seção **a,** o segundo parece menor que o primeiro pelo contratempo sugerido pelas ligaduras, no cp 53, e pelo caráter instável dado pelos cromatismos nos cps 55 e 56 – indicando uma transição para a seção **b.** A mesma simetria parece reger início e continuação de **b,** mas aqui também a métrica irregular se confunde com a regular proposta pelo Tema: início da sentença começa através de elisão, no cp 55, e continuação emenda na retransição, que começa no cp 64.1.2. A retransição tem quatro compassos (até o 68.1.1) e **a'** vai do cp 68 (elisão) ao 75, num período de frases simétricas (4 + 4).

Ritmo harmônico: similar ao do Tema, apesar da sensação de rapidez provocada pelos acordes de passagem (cromáticos).

-Melodia:

Perfil melódico das frases: Clara Schumann mantém a construção motívica e o contraponto entre as vozes duas a duas (extremas e centrais, como no Tema) nas seções **a** e **a'.** Exceção nos cps 50, 52**,** 54, 55 e 56.

Mantém inserção de material das seções anteriores em **a'**, como as oitavas e nonas no bx.

-Harmonia:

A mudança de funções se submete ao ritmo desta variação: o acorde de $(D^7)s$, cp 49.2.4, aparece na última semicolcheia do mesmo, em vez de estar na cabeça do segundo tempo como no tema. O acorde de D_5 do cp 52.2.3 também. O mesmo ocorre com o acorde de s_3, no cp 54.2.3, e com o de D^{6-5} no cp 56.2.3.

O uso da cadência imperfeita para Lá M colabora para tornar esta variação mais fluente do que o Tema, com seções menos conclusivas.

- Som:

Articulação: indicação de *portamento* contínuo na continuação da sentença de **b** contrasta com a alternância entre *legato* e *portato* do início da mesma, gerando mais tensão neste trecho.

Dinâmica: contraste entre início e continuação da sentença, na seção **b**, pela indicação *p* no primeiro e *f* no segundo. Em **a'** ocorre o inverso, sendo *mf* o antecedente e *p* o conseqüente. O termo *calando* aparece pela primeira vez nesta obra, no conseqüente de **a'.**

c) <u>Macroanálise</u>:

-Ritmo:

Métrica: compasso binário como no Tema (2 / 4), subdividido em semicolcheias.

Densidade rítmica: variada no cp 62 pela citação literal da síncopa do Tema (usando colcheias e semínimas) na voz sp.

-Melodia:

Intervalos: predomina a segunda menor. Intervalos de oitavas, nonas e décimas são mais freqüentes nas seções **b** e **a'**.

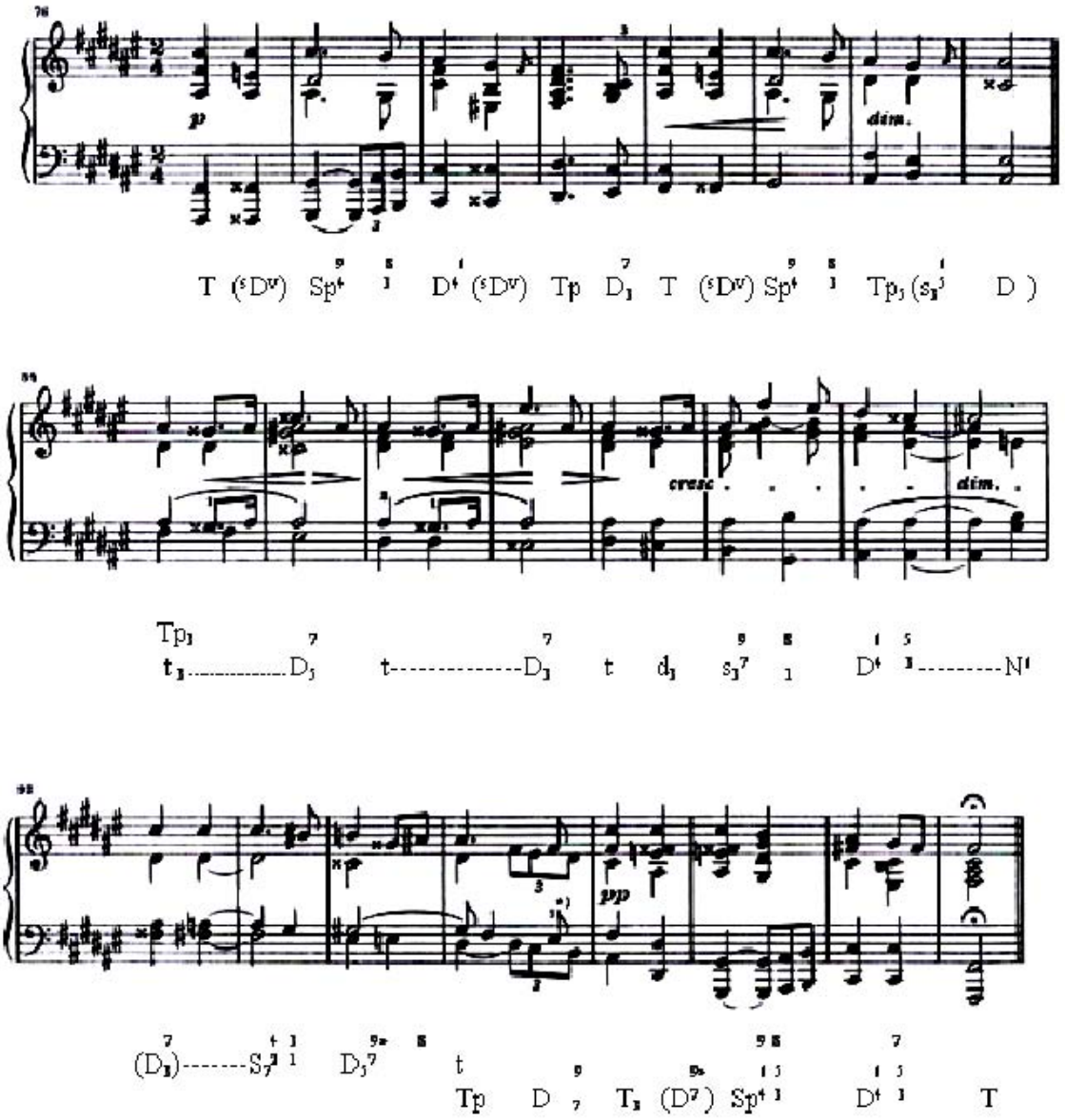
Amplitude sonora: nota mais grave da peça (fá# 0) aparece no cp 75.1, e a mais aguda (sol# 5) no cp 60.1.

-Som:

Dinâmica: incrementada na seção **b** pela repetição dos acordes e indicação de *f* no compasso 63. O uso do *mf* no início da seção **a'** difere do trecho similar do Tema, empregando a intensidade como elemento de contraste entre este e a segunda variação.

Textura: apesar de conservar o pensamento de linhas (horizontal) do Tema, o resultado sonoro é de acordes (vertical).

3.2.7. PASSO I: ANÁLISE DESCRITIVA DA VARIAÇÂO III. PARTITURA.

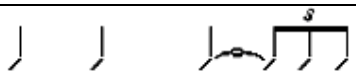


a) <u>Microanálise.</u>

-Ritmo:

Motivos: mantém m r 1 e m r 2 (var), do Tema.

Formas-motivo: mantém fm r 1 e fm r 2 do Tema. Cria fm r a 2.

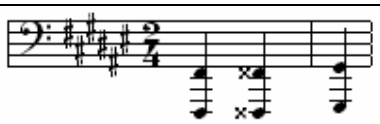
Forma-motivo	Motivos geradores	Exemplo	Compasso	Voz
fm r a 2	m r 1 e m r a 1		76-77, 94-95 e 96-97.	Bx. Ct (var) nos cp 94-95.

Sincopa: mantém no cp 89.

Densidade rítmica: aumentada pela polirritmia entre tercinas (do bx) e colcheias (de sp e tn), no cp 77. O mesmo ocorre entre sp / tn e ct / bx, no cp 95.

-Melodia:

Motivos: mantém m m 1, m m 2 e m c w, do Tema. Nos cps 88-89 e 90-91, o m m 1 aparece invertido na linha do tn. A compositora varia também o m c w: através de inversão, duplicação em oitavas, mudança de intervalos e fragmentação. Cria o m m a 3.

Motivo	Exemplo	Compasso	Voz
m m a 3		76-77, 78-79 e 80-81. 90-91, 92-93 e 94-95 (var).	Bx. Sp (var) nos cps 90-91. Tn (var) nos cps 90-91 e 92-93.

Formas-motivo: mantém fm m 1 do Tema.

-Harmonia:

Acordes: substitui os acordes de D por diminutos ($^{s}D^{v}$) nos cps 76, 78 e 80 – sempre no segundo tempo. Substitui os de S por seus paralelos (à distância de terça menor), nos cps 77, 81 e 97. A $^{6}D_{4}$ do cp 78.1 fica sem resolução, e o uso da $s_{3}^{6}{}^{5}$ de ré# m (cp 82.2) seguida da sua D (cp 83) desloca a resolução do período para o primeiro compasso de **b**, em elisão.

-Som:

Timbre: variado pelo uso do registro grave nos cps 76, 77, 78, 79, 97, 98 e 99.

b) <u>Médio-análise:</u>

-Ritmo:

Métrica: uso de tercinas na linha do bx (cp 77) indica o caráter lânguido desta variação logo nos primeiros compassos. No conseqüente de **a'** (cps 96 a 99), as tercinas fazem um *rallentando* escrito para o acorde final da peça, com fermata.

-Melodia:

Amplitude sonora: maior no antecedente de **a** e no conseqüente de **a' (**pelas oitavas no registro grave), e menor no conseqüente de **a** e no antecedente de **a',** mantendo a intenção de Schumann de relacionar as partes alternadas destes períodos. No Tema, o compositor as relacionava pela harmonia, que está totalmente modificada nesta variação.

Perfil melódico: do bx é variado pelo uso de cromatismos. A presença de cromatismos varia também a linha do sp na continuação de **b** e no antecedente de **a'**.

-Harmonia:

Cadências: deslocadas no antecedente de **a** e de **a'** pelo uso dos acordes de D no segundo tempo dos cps 79 e 95. Com este procedimento Clara desloca os limites das frases no que tange as resoluções harmônicas, usando elisões como na variação anterior.

-Som:

Dinâmica: Clara modifica a dinâmica entre os dois primeiros compassos do antecedente de **a** e os dois primeiros do conseqüente do mesmo, sendo que os acordes são exatamente iguais. Isso demonstra como a compositora trabalhou o som em concordância com o plano harmônico, já que o conseqüente de **a** caminha para uma nova região (ré# m, no cp 84).

Também na seção **a'** Clara não marca o fim do diminuendo no antecedente, que caminha de volta para a tonalidade no cp 95. Só no conseqüente ela estabiliza a dinâmica *pp*, confirmando a tonalidade Fá# M.

c) Macroanálise:

-Ritmo:

Métrica: binária, como o Tema (compasso 2 / 4).

Frases simétricas de oito cps (4+4), no formato do Tema. Seção **a** vai do compasso 76 ao 83, **b** vai do 84 ao 91 e **a'** vai do 92 ao 99.

Motivos: a ausência do m r 2 nas seções **a** e **a'** provocam contraste de caráter entre esta variação e o Tema.

Coerência: mantida pela construção motívica baseada na repetição e / ou variação dos motivos e formas-motivo citadas.

-Harmonia:

Tonalidade: Fá# M, contrastando com o fa# m do Tema. A tonalidade maior provoca uma profunda mudança de caráter nesta peça, em relação às outras do ciclo. A relação de terça menor entre a tonalidade principal e a região de **b**, porém, foi mantida como no Tema: **b** está na região de ré# m (Tp de Fa# M).

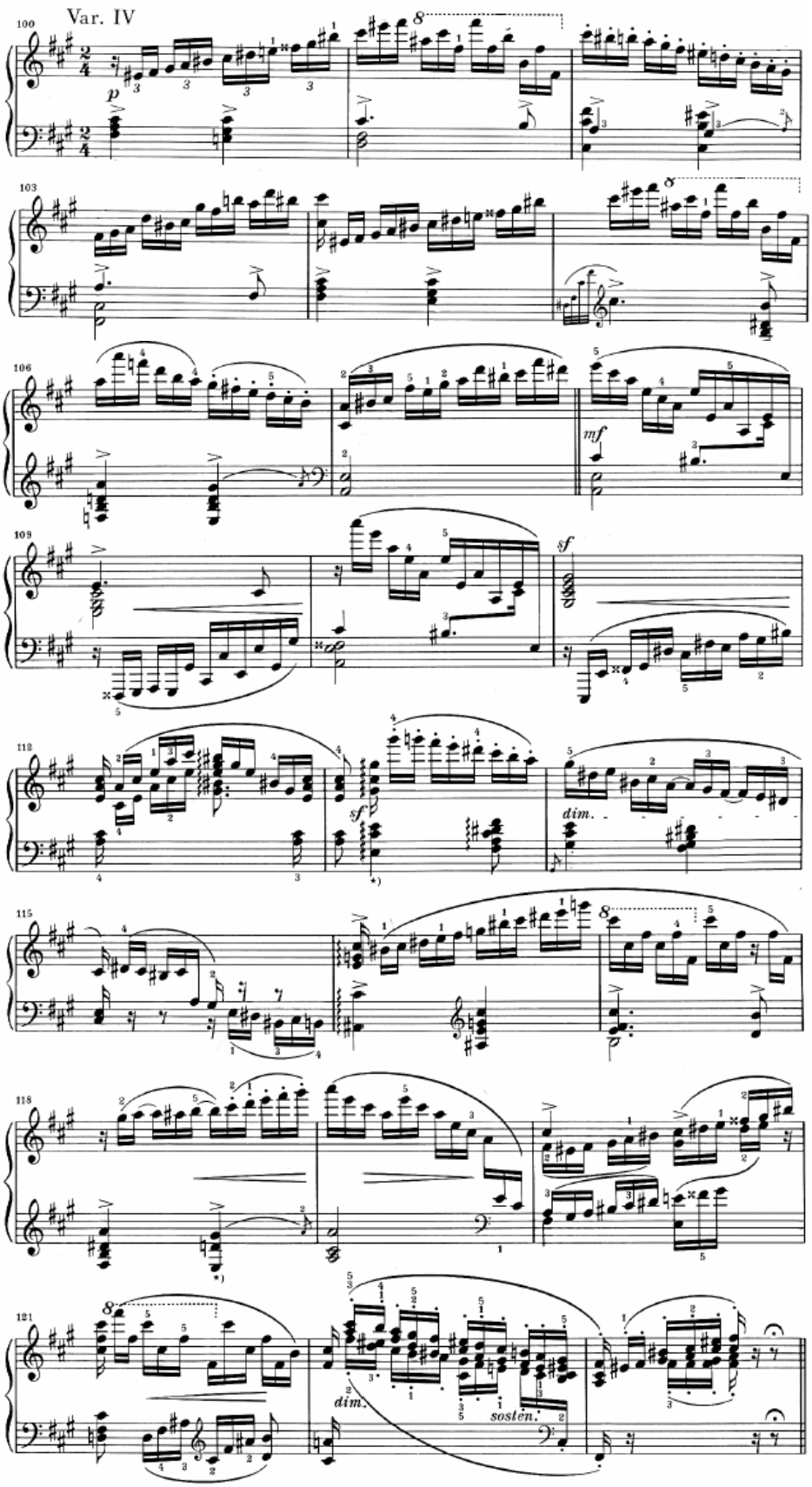
Plano harmônico desta peça não se apóia em notas do acorde de tônica da tonalidade, como o Tema. A análise harmônica desta variação está marcada na partitura da mesma.

-Som:

Textura: acordes em posição mais fechada em **b** que em **a.** A seção **a'** funde as duas idéias, colocando acordes com menor textura no antecedente que no conseqüente.

A omissão da articulação *portato* enfatiza a mudança de caráter desta variação em relação à anterior.

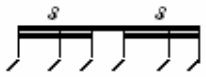
3.2.8. PASSO I: ANÁLISE DESCRITIVA DA VARIAÇÃO IV. PARTITURA.



a) <u>Microanálise.</u>

-Ritmo:

Motivos: mantém m r 1 e m r 2 do Tema. O m r a 1 é variado através da substituição das colcheias por semicolcheias, nas tercinas.

Motivo	Exemplo	Compasso	Voz
m r a 1 (var)		Todos.	Sp. Bx somente nos cps 109, 111, 112, 115 (var) e 121. Ct e tn nos cps 120 e 122.

Formas-motivo: mantém fm r 1 e fm r 2 do Tema. Nos cps 100, 109, 110, 111 e 118, Clara substitui a primeira semicolcheia por pausa.

Densidade rítmica: aumentada pela presença de apojaturas nos cps 102, 106 e 118 e de polirritmia nos compassos 108, 110 e 112 (entre semicolcheias e tercinas de semicolcheias).

Ritmo harmônico: similar ao do Tema. A voz superior apresenta cromatismos ornamentais que servem para dar à peça um caráter de improviso, não chegando a modificar os acordes do plano inferior.

Sincopa: mantida em todas as vozes no cp 113.

-Melodia:

Motivos: mantém m m 1, m m 2 e m c w do Tema na voz contralto. No conseqüente de **a'**(cps 120 a 123), o m c w aparece entre a voz superior e a linha do tn.

Formas-motivo: mantém fm m 1 do Tema na voz ct, cps 102 e 103, apesar do cruzamento de vozes. Nos cps 108 e 109 esta forma-motivo se inicia no ct e termina no sp. A fm m 2 aparece com ritmo variado na linha do tn (cps 108-109) e passando do tn ao bx, nos cps 110-111.

Perfil melódico: do sp faz escalas ascendentes e descendentes usando, entre outras, notas dos acordes formados pelas três vozes inferiores. Nesta linha independente de sp, também aparecem bordaduras e arpejos. A linha principal do Tema, apresentada pelo ct, muda de registro (para uma oitava acima) no cp 105. No cp 122, as três vozes superiores repetem este procedimento.

-Harmonia:

Acordes: variados em relação ao Tema. No cp 100.2, por exemplo, Clara usa uma d_3. Este acorde volta a aparecer nos cps 104 e 120, ambos no segundo tempo. O acorde de s_3 que aparece no cp 101.2.2 é preparado, no primeiro tempo, pela sua D – cujo baixo (ré) é uma antecipação deste. No cp 110 aparece, pela primeira vez, o acorde de 6Gr (em do# m). Por ser sua resolução natural um acorde de D_4^6, pode-se considerar o acorde do cp 111.1 uma $(D_4^6)_{Tg}$.[86] Seguem os acordes (Sp, D, Sp) Tg nos cps 112.1, 112.2, 113.1.1 e 113.1.2, respectivamente.

No cp 105 Clara antecipa o acorde de $D^{D7}{}_5$ em relação ao Tema. Já o acorde de $({}^sD^v)_s$ do Tema é ressaltado pela compositora pela repetição oitava acima, no cp 116.

-Som:

Textura: variada nos cps 112, 120 e 121, em que a compositora coloca duas linhas em tercinas de semicolcheias. Nos cps 122 e 123, Clara usa três linhas. O aumento da massa torna mais tensos estes trechos.

Dinâmica: acentos são usados para marcar a melodia principal do Tema. Sinais de *arpeggiando* aparecem, no cp 113, e no cp 116.

[86] O mesmo tipo de seqüência harmônica foi usado pela compositora na *Polonaise* Op. 6 n° 6. Cf. KOSTKA, 2000, p. 396.

A cadência final é diluída pela indicação *diminuendo* e *sostenuto*, no cp 122, caminhando para a fermata na pausa do cp 123.

Timbre: o uso da articulação *portato* aliado aos acentos modifica o timbre nos cps 102 e 106. Articulação *portato* aliada à mudança de registro intensifica o ponto culminante, no cp 113. Já nos cps 122 e 123, o *portamento* que se alia à indicação *sostenuto*, e é usado para declamar o final do m c w.

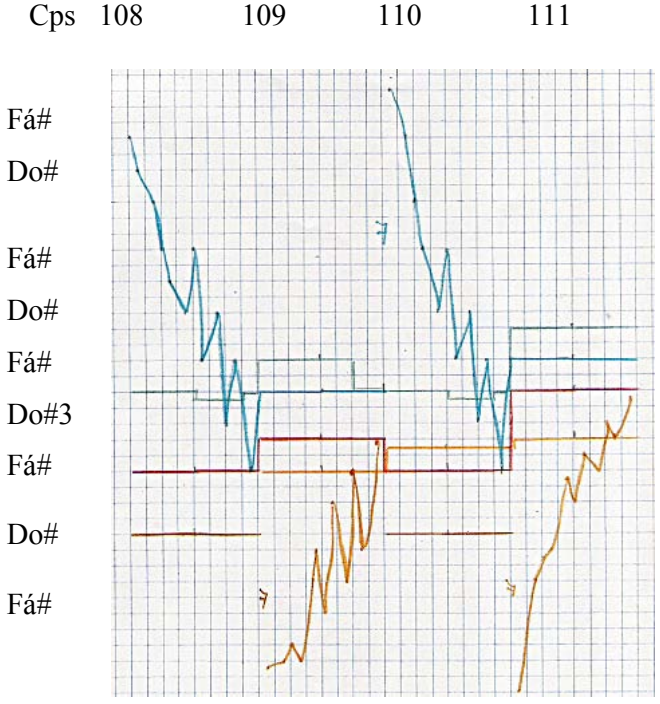
Registro: notas no registro grave só aparecem nos cps 109 e 111, na linha do bx.

b) <u>Médio-análise.</u>

-Melodia:

Perfil melódico: diálogo entre sp e bx em compassos alternados (no início da sentença de **b,** cps 108 a 111) incrementa o procedimento usado na primeira variação. Na continuação de **b**, este diálogo acontece no mesmo compasso (115).

<u>Gráfico das alturas e durações da seção **b**</u>. Início da sentença, cps 108 a 111.



c) <u>Macroanálise.</u>

-Ritmo:

Métrica: Divisão em três seções, como o Tema. Todas as frases são simétricas (oito compassos, 4+4). Seção **a** começa no compasso 100 e termina no 107, **b** vai do 108 ao 115 e **a'** vai do 116 ao 123.

Mantém compasso binário 2 / 4, com subdivisão binária-composta no plano superior: cada tempo divide-se em duas tercinas de semicolcheias. Exceção nos cps 109 e 111, em que isto ocorre no plano inferior, e 112, 120, 121, 122 e 123, onde os dois planos se fundem. No cp 115, a linha em tercinas passa do sp para o bx.

Tensão rítmica: maior na seção **b** pela polirritmia entre os planos.

Andamento: mantém o do Tema, apesar de sugerir um andamento mais movido pela presença das tercinas de semicolcheias.

-Melodia:

Amplitude sonora: maior na linha do soprano em **a**, nas vozes extremas em **b** e em todas as vozes em **a'**.

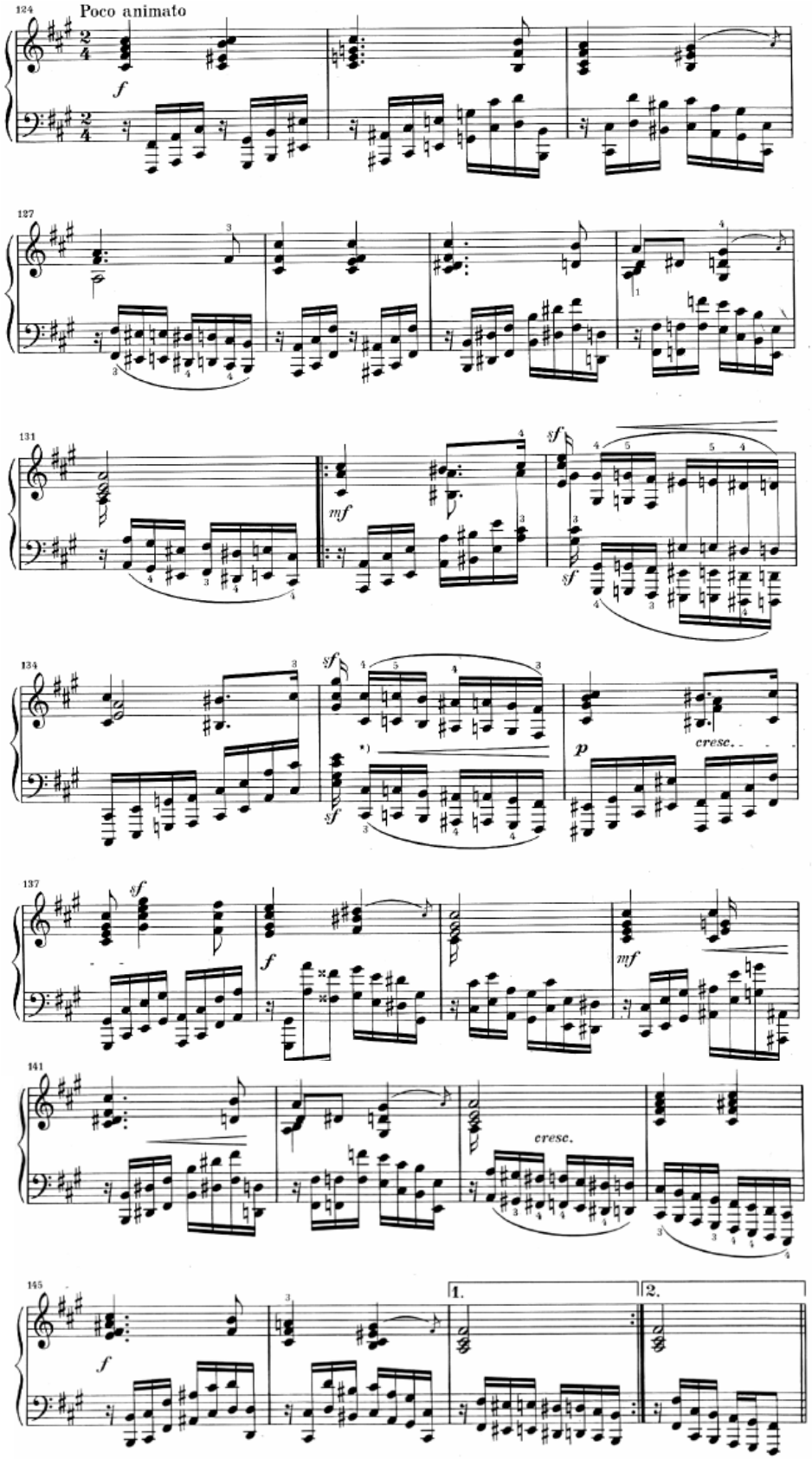
-Harmonia:

Cadências: autênticas perfeitas encerram as três seções, contrastando com as duas variações anteriores, em que predominavam as elisões.

-Som:

Timbre: trabalhado através da melodia, harmonia e ritmo. Dinâmica e textura estão a serviço do mesmo.

3.2.9. PASSO I: ANÁLISE DESCRITIVA DA VARIAÇÃO V. PARTITURA.



a) <u>Microanálise.</u>

–Ritmo:

Motivos: mantém m r 1 do Tema nas três vozes superiores em coral (sp aparece duplicada em oitavas, exceto nos cps 126, 129, 138, 141, 145, 146 e 147) . O m r 2 do Tema aparece na linha do sp, nos cps 130 e 131. Mantém o m r a 2 (da Variação II) na linha do baixo, em oitavas. A substituição da primeira semicolcheia do motivo por pausa predomina nesta peça. E a distância entre o plano superior e o inferior enfatiza o contratempo. O uso do m r a 2 literal nos cps 134, 136, 137 e 144 aumentam a tensão destes trechos pelo aumento da densidade.

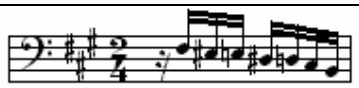
Formas-motivo: mantém fm r 1 e fm r 2, do Tema. A fm r 2 também aparece modificada nos cps 130-131 e 142-143

Ritmo harmônico: mais rápido que o do Tema pela presença de duas funções no cp 125, 129, 140, 141, 142, 144 e 145.

-Melodia:

Motivos: mantém m m 1 e m m 2 do tema que, como nas duas variações anteriores, não aparecem simultaneamente. Mantém m m a 1 adaptado às três (ou quatro) semicolcheias do bx, em oitavas.

Formas-motivo: mantém fm m 1 do Tema e fm m a 2, adaptada às semicolcheias do bx, em oitavas. Cria fm m a 5.

Forma-motivo	Motivos geradores	Exemplo	Compasso	Voz
fm m a 5	m m a 3 e m c w		127, 133, 135, 143 e 147 (casa 1).	Todas, em uníssono. Bx em oitavas nos cps 127, 143 e 147 (casa 1).

-Harmonia:

Acordes: de $({}^{s}D^{v})_{s}$ do Tema aparece no cp 125.1, criando tensão logo no segundo compasso desta variação. A apojatura de ré# (terça maior) para a s no cp 129.1 vem aliada ao retardo da nona, dando cor interessante ao trecho. Este procedimento é repetido no cp 141.1.

No cp 130.1 (com repetição no 142.1), Clara utiliza o acorde de $(S_5)_{tP}$ antecedendo o de (D^7), na cadência para Lá M.

A compositora modifica as funções dos cps 136 e 137 em relação ao Tema, alternando os acordes de $(D)_{Tp}$ e Tp na região de Lá M que soam, na verdade, como acordes de passagem para a $(D_4^{6}{}_3^{5})_{Tg}$ do cp 138, pelo bx cromático. A resolução de todo este trecho está no cp 139.1, com o acorde de Tg.

O acorde total diminuto usado por Schumann no Tema é aqui precedido da d de fá# m (do# m, cp 140.1). E o acorde de t_5 (cp 144.1) serve de apojatura para o de $(D_5)s$ – cuja resolução só se dará no 145.2 - fazendo uma passagem interessante para a D_4^{6}, cp 145.1.

-Som:

Dinâmica: indicação de *f* no primeiro compasso aparece pela primeira vez nesta obra.

Textura: homofonia das quatro vozes nos cps 133 e 135 provoca contraste com o resto da variação.

Timbre: uso do registro grave logo no primeiro compasso dá o tom virtuosístico desta variação.

Articulação: presença de ligaduras nos cps 127, 131, 133, 135, 139, 143, 144 e 147 sugere *portamento* nos compassos restantes.

b) <u>Médio-análise:</u>

- Melodia:

Motivos: fm m a 5 foi usada como elemento de ligação entre antecedente e conseqüente de **a**, entre as seções **a** e **b**, no início da sentença de **b** (unindo as frases de dois compassos), entre antecedente e conseqüente de **a'** e entre **a'** e a repetição de **b** (casa 1).

-Som:

Textura: aumento do número de vozes em homofonia a cada dois compassos no início da sentença da seção **b** cria tensão para o ponto culminante do cp 137.

c) <u>Macroanálise</u>:

- Ritmo:

Métrica: a compositora aumenta o número de compassos desta variação em relação ao Tema e às variações anteriores, pela repetição das seções **b** e **a'** (com casa 2). É também a primeira vez que a compositora sugere o andamento e o caráter de uma variação neste ciclo: *poco animato.*

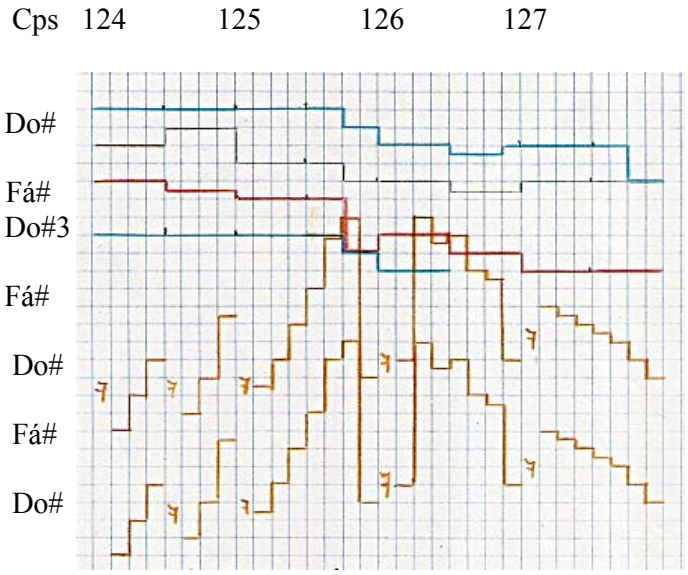
- Melodia:

Motivos: Clara usa a fm m a 5 para dar à seção **b** o mesmo caráter fragmentado e ansioso que ele tem no Tema. O m m a 1 que aparece em oitavas e sentido ascendente na linha do bx dos cps 136 e 137, cria tensão para o ponto culminante.

Perfil melódico das vozes: linha do bx em oitavas é formada por notas que pertencem ou que completam os acordes do plano superior. Esta linha em constante movimento de semicolcheias

contrasta com a calmaria das notas longas do coral, no plano superior. O gráfico do antecedente da seção **a** ilustra o contraste entre os dois planos.

Gráfico das alturas e durações da seção **a**. Antecedente, cps 124 a 127.



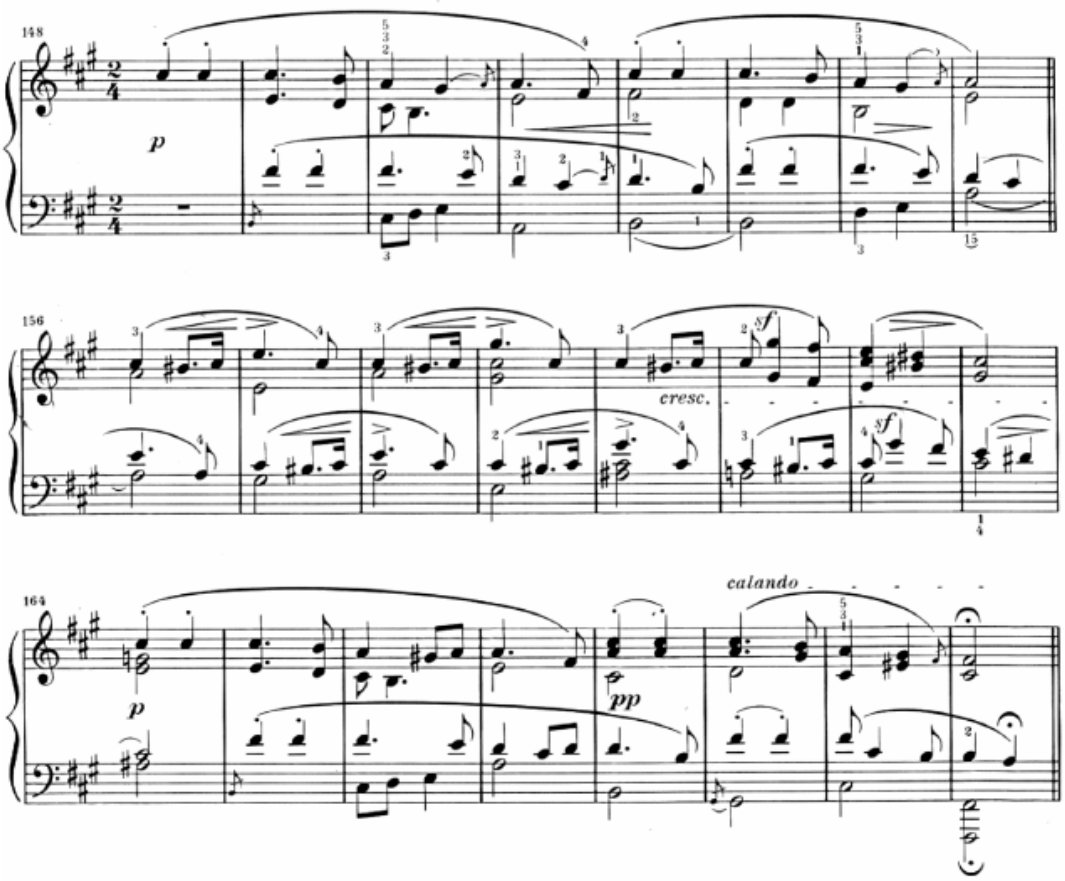
- Som:

Dinâmica: Principal elemento de contraste com o Tema. Pela primeira vez nesta obra não há indicação de diminuendo após o ponto culminante, e nem nos compassos finais da peça. Predominam as intensidades fortes, cuja sensação é aumentada pela duplicação das linhas do bx e do sp.

Textura: mais densa em relação ao Tema, pelo aumento do número de vozes em conseqüência da duplicação do bx e do sp, colabora com a dinâmica da peça.

Timbre: variado em relação ao Tema pela exploração do registro grave, pelo uso de semicolcheias ininterruptas, pelas dinâmicas fortes e pelos cromatismos.

3.2.10. PASSO I: ANÁLISE DESCRITIVA DA VARIAÇÃO VI. PARTITURA.



a) <u>Microanálise.</u>

- Ritmo:

Motivos: mantém m r 1 do Tema nas vozes sp e tn, em cânone. O m r 2 aparece somente no sp, variado pela apojatura. Cria o m r 3.

Motivo	Exemplo	Compasso	Voz
m r 3		150-151 e 166-167	Bx.

Formas-motivo: mantém fm r 1 e fm r 2 do Tema. A segunda dá origem à fm r 4.

Forma-motivo	Motivos geradores	Exemplo	Compasso	Voz
fm r 4	fm r 2		152-153 (var), 155-156 (var), 157-158, 159-160, 161-162, 163-164, 168-169 e 170-171.	Bx. Ct nos cps 154-155, 156-157, 158-159 e 168-169.

Sincopa: mantida no cp 161, por sp e no cp 162, na linha do tn. Clara usa sincopas nos cps 150 e 170, mas estas não criam tanta tensão pelo fato de estarem nas vozes intermediárias e em sentido descendente.

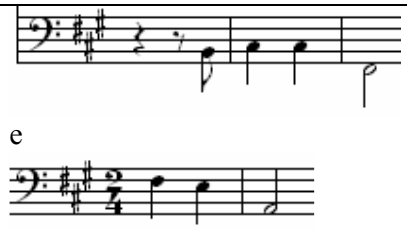
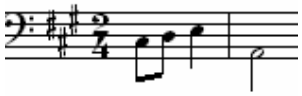
Densidade rítmica: maior nos cps 150-151 e 166-167, em que aparece a fm r 2 variada, e nos cps 161, 162 e 170, em que varia a sincopa.

Intervalo de tempo entre as vozes em cânone: um compasso.

- Melodia:

Motivos: mantém m m 1 , m m 2 e m c w do Tema, nas linhas do sp e do tn.

Formas-motivo: mantém fm m 1 do Tema e cria a fm m a 6 na linha do bx, baseada nas notas cadenciais desta voz no Tema

Forma-motivo	Motivos geradores	Exemplo	Cp	Voz
fm m a 6	 e		150-151, 154-155 (var), 166-167 (var) e 169-170-171 (var).	Bx.

Intervalos: do cânone entre sp e tn é de 5ª descendente, nas seções **a** e **a',** e de 8ª, em **b**.

- Harmonia: cânone estrito é variado nos cps 156 e 170-171 em função das cadências.

Acordes: meio-diminuto sobre lá# (cp 160.1) dá cor interessante ao trecho pela linha cromática do bx (cps 160-161-162).[87]

- Som:

Dinâmica: marcação de *sf* do Tema só aparece nas sincopas dos cps 161 (sp) e 162 (tn).

Timbre: articulação *portato* aparece nos cps 148, 152, 164 e 168 na voz sp e nas correspondentes no tn, obedecendo ao cânone. Clara faz questão de assinalar o *portamento* usado por Schumann, mesmo que este esteja implícito pela repetição das notas.

b) <u>Médio-análise:</u>

- Ritmo:

Métrica: Somente a linha do sp conserva a métrica do Tema. As outras vozes variam de acordo com o cânone proposto pela compositora: ct tem a primeira frase diminuída em um compasso por iniciar-se no cp 149. Tn tem a última frase menor, já que esta se inicia no cp

[87] No capítulo dedicado a Schumann, Motte (1994, p. 173-175) chama atenção para o uso que o compositor faz dos acordes de sétima, liberando-os da relação formal para conseguir efeitos de expressividade.

165. A linha do bx tem dois compassos a menos do que sua similar no Tema, por iniciar-se no cp 150. O bx também é omitido no cp 165, apesar da ausência de pausas.

- Melodia:

Perfil melódico: a duplicação das notas do sp nos cps 161 e 162 (continuação da sentença de **b**) enfatiza o ponto culminante desta variação. Da mesma forma, a introdução de uma quinta voz no plano superior dos cps 168 e 169 (conseqüente de **a'**) ressalta a presença do primeiro motivo rítmico e melódico e, conseqüentemente, do m c w.

- Som:

Dinâmica: constante no antecedente e variada no conseqüente de **a** e de **a'**. Mais nuances nas duas frases de **b** pelas linhas em cânone. Indicação *calando* no conseqüente de **a'** aparece pela primeira vez nesta obra.

c) <u>Macroanálise:</u>

- Ritmo:

Ponto culminante de tensão rítmica: nos cps 161- 162 pela presença de duas sincopas seguidas.

- Melodia:

Perfil das vozes: com exceção da linha do sp, todas as outras linhas são bem variadas em relação ao Tema. O uso do cânone torna menos evidentes as terminações das frases desta variação. O resultado sonoro é uma melodia contínua, mais fluente, cujo caráter contrasta com o do coral, que inicia esta obra.

- Harmonia:

Diferentemente das outras variações, esta não apresenta mais cromatismos que o Tema, exceto na continuação da sentença de **b**. Nesta, Clara utiliza acordes cromáticos como recurso para voltar ao cânone em quintas, na seção **a'**.

- Som:

Textura: variada em relação ao Tema pelo uso do cânone.

O uso contínuo da fm r a 6 nas linhas do ct e do bx da seção **b** tornam mais espessa a textura desta em relação às outras seções.

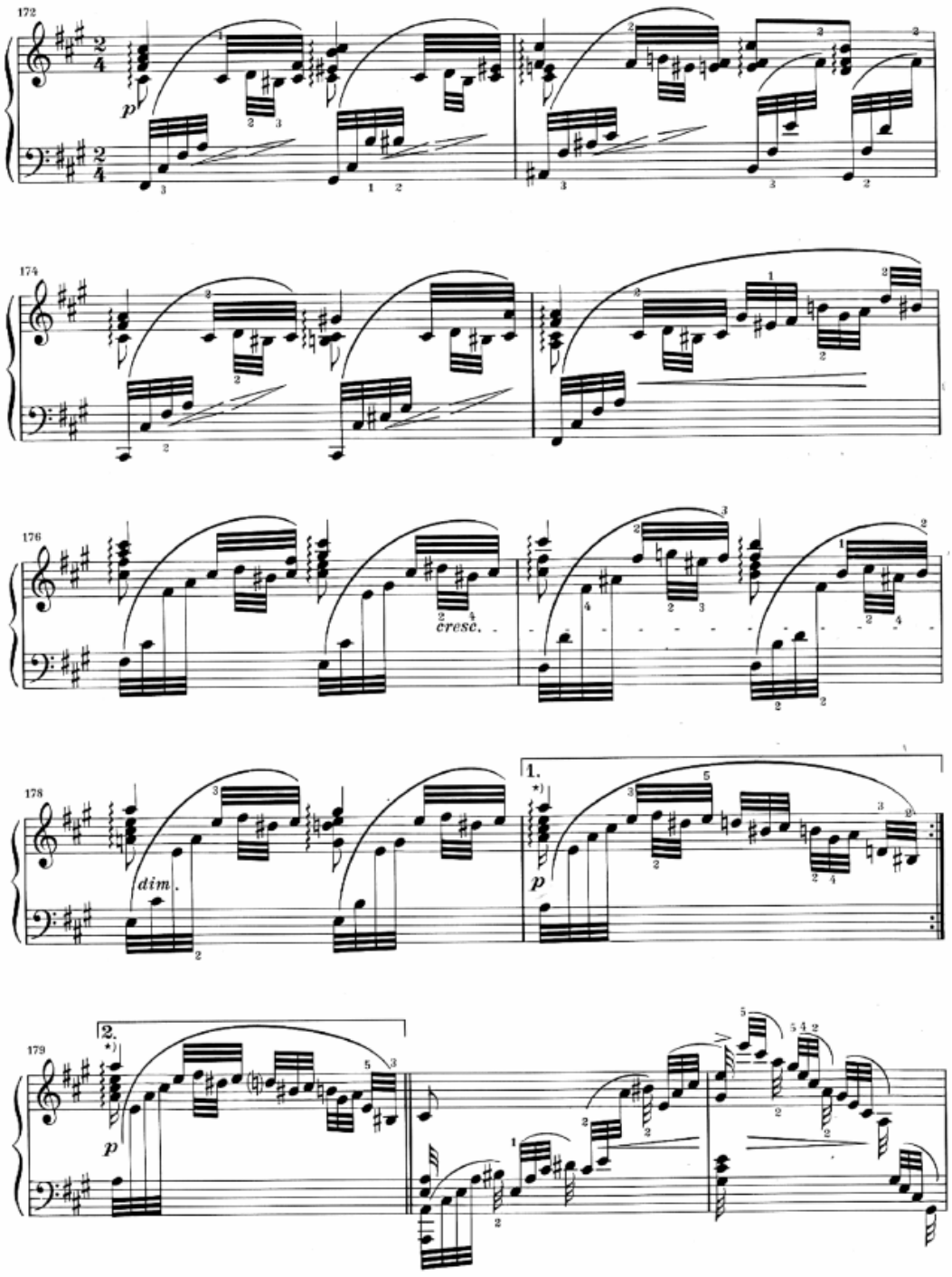
Dinâmica: predominam as dinâmicas *p* e *pp*, como no Tema. A textura mais espessa de **b** aumenta a intensidade desta seção em relação às outras. As nuances na linha do sp e do tn colaboram para a compreensão da imitação entre as vozes.

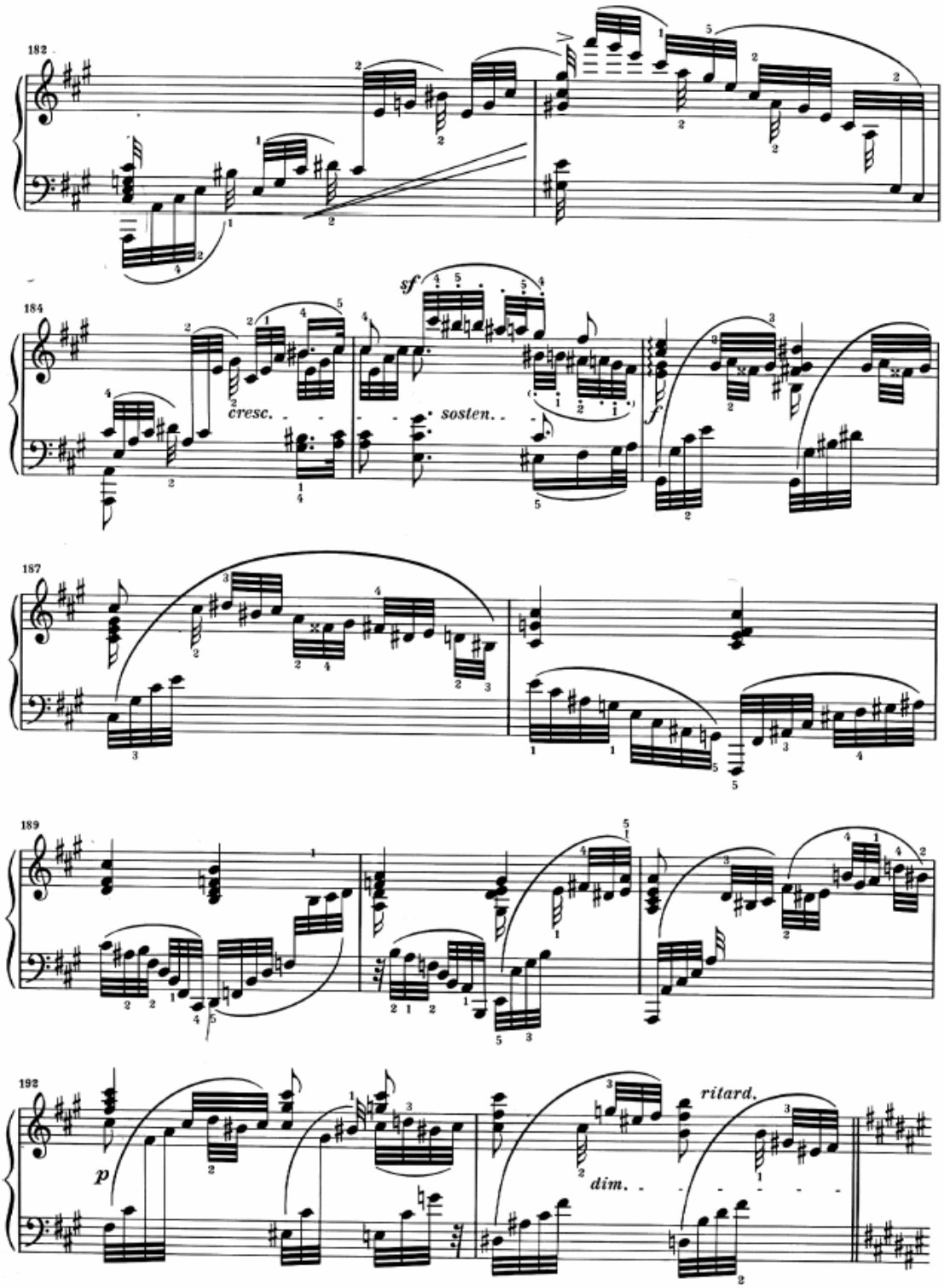
- Timbre:

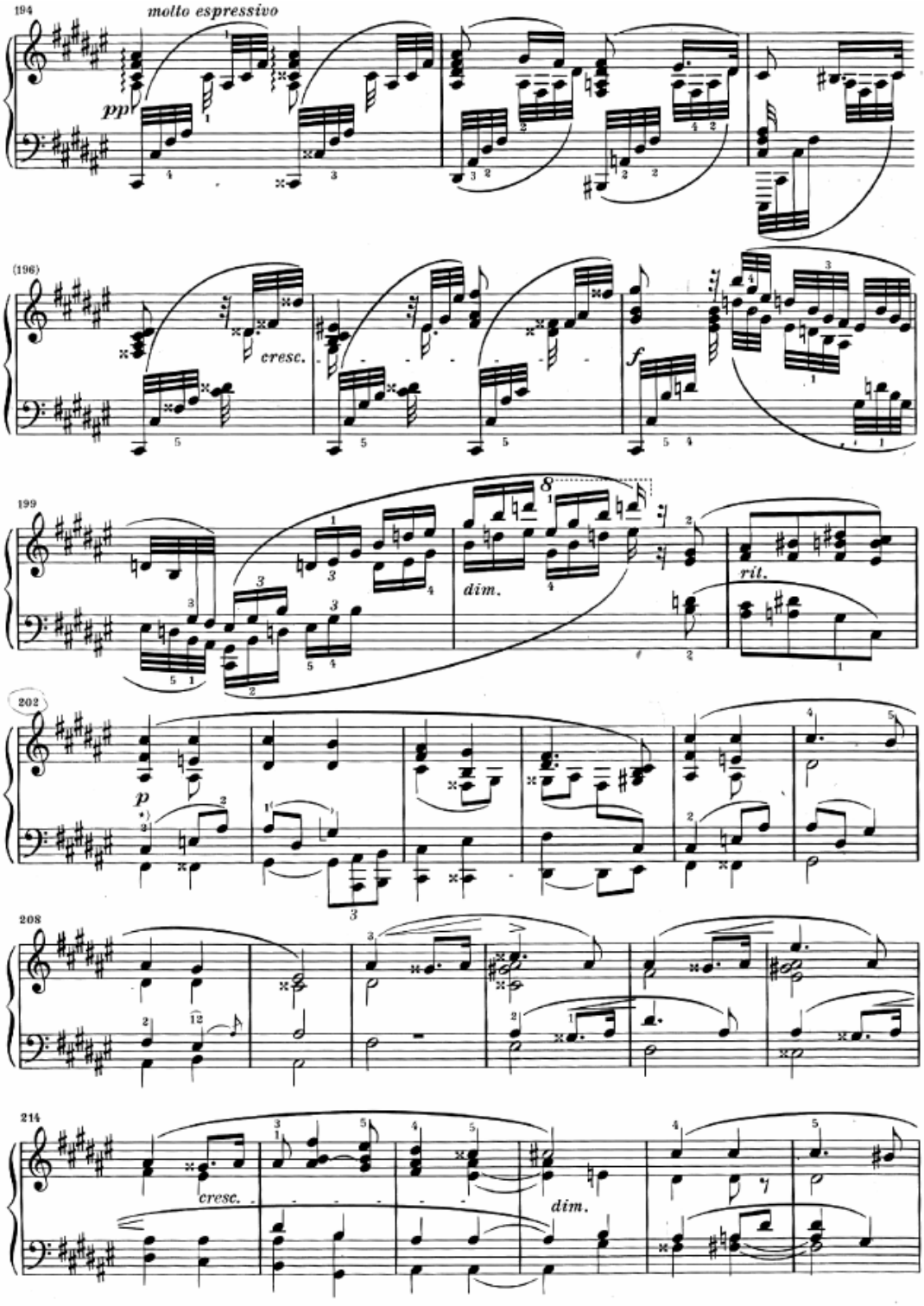
O deslocamento da apojatura na linha do bx do Tema para os segundos compassos do antecedente e do conseqüente de **a'** enfatiza o cânone, dando efeito de arpejo.

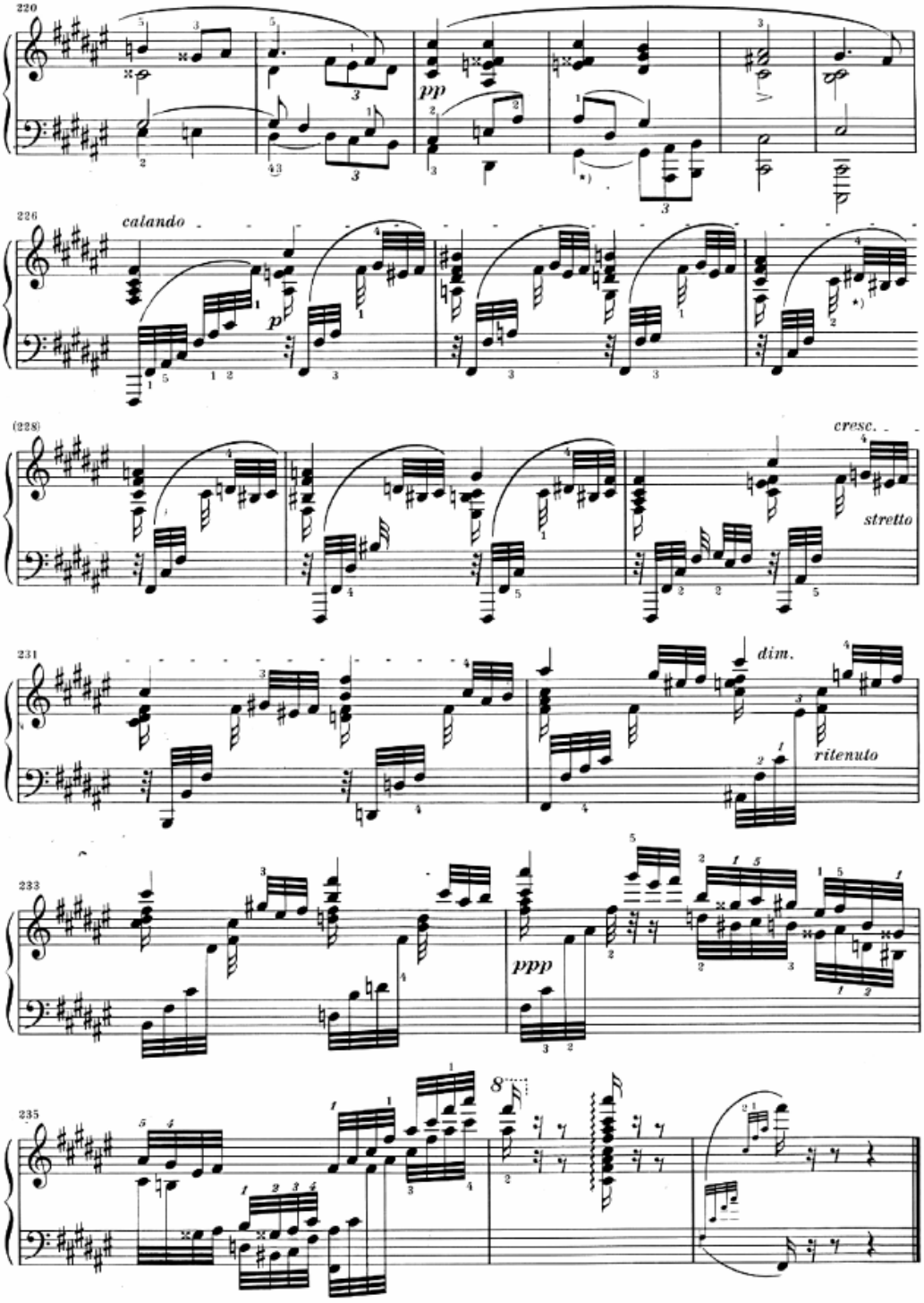
A manutenção do registro médio durante toda a peça provoca contraste entre esta variação e as outras, ao mesmo tempo que remete ao Tema de Schumann.

3.2.11. PASSO I: ANÁLISE DESCRITIVA DA VARIAÇÃO VII. PARTITURA.




182
184
sf
cresc.
sosten.
187
189
192
p
dim.
ritard.


194
molto espressivo
pp
(196)
cresc.
f
199
dim.
rit.
202
p
208
214
cresc.
dim.


220
pp
226
calando
p
(228)
cresc.
stretto
231
dim.
ritenuto
233
ppp
235
8

Variação VII. Por conter uma coda dividida em duas partes (episódio e parte final), esta será tratada separadamente na Micro e na Médio-análise. O corpo da Variação VII (quer dizer, seções **a**, **b** e **a'**) será designado com a letra maiúscula A, e a coda, com B.

a) Microanálise A.

-Ritmo:

Motivos: m r 1 do Tema aparece variado nas três vozes superiores em forma de coral (plano superior). Também no plano superior, o m r 2 é substituído pela fm r 2, omitindo o segundo tempo da mínima. No plano inferior, formado pela linha do bx, a compositora modifica os valores do m r a 2.

Motivo	Exemplo	Compasso	Voz
m r a 2 (var)		Todos, exceto nos cps 199, 200 e 201 da transição, no episódio e nos cps 236 e 237, da parte final da coda.	Bx, exceto nos cps em que este passa para a linha do sp (cps 181, 183 e 184). Bx e sp juntos nos cps 234 (segundo tempo) e 235.

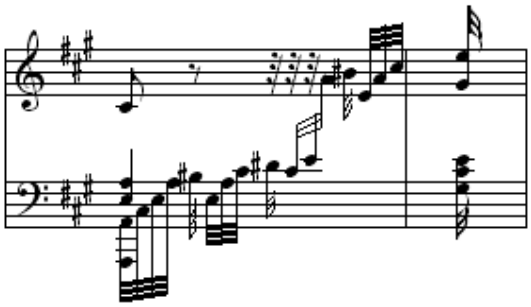
Sincopa: mantida no cp 185 (seção **b**), nas três vozes inferiores.

Densidade rítmica: variada pela presença das colcheias nos cps 200 e 201 da transição. A mudança de densidade resulta num *rallentando* escrito que é reforçado pela marcação de *ritenuto*. Este *rallentando* prepara a entrada da coda – começando pelo episódio - no cp 202.

-Melodia:

Motivos: mantém m m 1, m m 2 e m c w, variados em função do ritmo. No conseqüente de **a** (cps 176 a 179) e de **a'** (cps 192 e 193), estes motivos aparecem uma oitava acima do registro original.

O m m a 1 também se adapta ao ritmo das fusas, e o m m a 2 aparece variado na seção **b**.

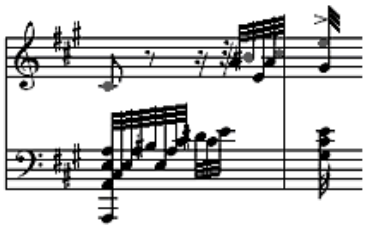
Motivo	Exemplo	Compasso	Voz
m m a 2 (var)		180, 182 e 184. 194, 195, 196, e 197 (var).	Bx. Sp no cp 184.

Formas-motivo:

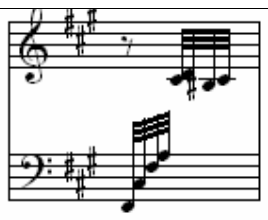
A fm m 1 aparece em meio à mudança de registros na seção **b**, a partir do cp 180. Mas, diferentemente do que ocorreu na seção **a**, aqui a mudança se dá logo após a primeira nota de cada motivo, como mostra o exemplo.

Ex:

fm m 1 (cps 180-181.1.1).



Clara cria fm m a 7, substituindo a bordadura do m m 2 por uma bordadura dupla.

Forma-motivo	Motivos geradores	Exemplo	Compasso	Voz
fm m a 7	m m a 1 e m m 2.		172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 186, 187, 190, 191, 192 e 193. Na parte final da coda exceto cps 235, 236 e 237.	Bx.

Intervalos numa mesma linha melódica: segundas e terças aumentadas (lá / si# no cp 180 e sol / si# no 182, por exemplo) aparecem na seção **b.**

Perfil melódico: no cp 175, a linha do baixo ultrapassa a linha do sp e transporta a melodia principal do Tema para a região aguda. Já no compasso 179, a mesma linha descreve um arco, em que traz a melodia do tema para o registro médio. No cp 185.1, a linha do sp alcança o registro agudo. No 185.2, ct e bx têm movimento contrário.

-Harmonia:

Acordes: de s_6 do cp 173.2.2 é precedido da (D_3^7), diferentemente do Tema. Acorde de d_3 no cp 176.2 remete ao cp 104.2 da Variação IV. A 7M junto da 9M sobre a s_3, no cp 177, dão colorido interessante ao trecho. No cp 183, Clara mantém o sol# (quinta) no bx do acorde de Tg, como na Variação II.

No cp 189.1, a s^9 caminha para o acorde diminuto sobre a mesma (189.2). Seguem os acordes de (s_5 e D^7)$_{tP}$ no cp 190 e de tP, no 191. A repetição da nota ré nestes dois compassos enfatiza a s de Lá M na cadência.

Pedal harmônico: na D de Fá# M (cps 196, 197, 198 e 199 da transição) inicia-se pelo baixo (na 5ª) do acorde de T do cp 196.1.

Encadeamento harmônico: a diferença de uma única nota entre as casas 1 e 2 (cp 179) mostra que a autora fez questão de citar a D (através da nota mi) no *levare* para a seção **b**, na região de Lá M.

-Som:

Timbre: marcação de arpejando nos acordes do plano superior da seção **a** remetem à quarta variação. A mesma indicação aparece nos acordes dos cps 194, caracterizando este trecho

como início da transição para a coda, já que traz material usado na seção anterior e antecipa o que vai surgir. Articulação *portato* aponta o ponto culminante no cp 185.

Dinâmica: mantém os acentos nos cps 181 e 183, como no Tema. Neste contexto, porém, estes acentos servem mais para assinalar a fm m 1 entre as outras notas do arpejo do que como sinal de dinâmica, já que o aumento na densidade rítmica, o *crescendo* e a mudança de registro já levam a uma acentuação natural deste acorde.

Indicações de *sf*, *crescendo* e *sostenuto,* reforçam o ponto culminante nos cps 184 e 185. Indicações de *diminuendo* e *ritardando* no cp 193 preparam a transição para a coda.

A transição inicia-se *pp* no cp 194 e chega ao *f* no 198. O aumento de intensidade coincide com o caminho harmônico entre o acorde inicial de T e o de D, aumentando a tensão.

Textura: No cp 185, o aumento da massa pela presença de três linhas em que aparecem semicolcheias e fusas, enfatizam o ponto culminante.

Microanálise B.

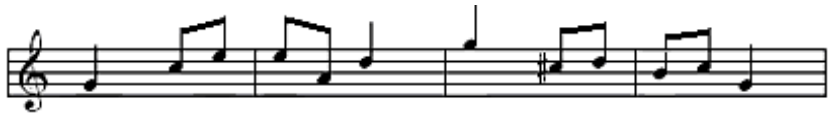
-Ritmo:

Motivos: mantém m r 1 e m r 2 do Tema (literalmente e / ou variados) no episódio. Para o mesmo episódio Clara cria um novo motivo rítmico, para citar o tema de seu *Romance Variée* Op. Por emergir diretamente de sua antiga composição, este motivo também.foi nomeado com as suas iniciais: m r c w.

m r c w		202-203, 204-205 (var), 206-207, 218-219 (var), 222-223.	Tn.

Ex.

Clara Schumann: melodia da *Romanza* do Op. 3.



Formas-motivo: mantém fm r 1 e fm r 2 do Tema na seção **b** do episódio. Esta última aparece variada nos cps 218-219 (ct). Ainda no episódio, a fm r a 2 aparece na linha do bx das seções **a** e **a'** e a fm r 4 surge nas vozes ct e bx da seção **b**.

Sincopa: volta a aparecer, na linha do sp, no cp 215 do episódio.

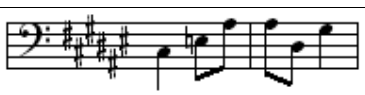
-Melodia:

Motivos: mantém m m 1 e m c w na linha do sp, nas seções **a** e **a'** do episódio. No cp 209, a última nota do m c w é alterada em função da cadência para ré# m. O m m 2 aparece na seção **b,** também na linha do sp do episódio.

O m m a 3 é mantido no bx das seções **a** e **a'** do episódio, variado nos cps 220-221.

Na parte final da coda, o m c w é apresentado na voz superior dos acordes a partir do segundo tempo do cp 226, até o 230.1. Neste pedaço o motivo de cinco notas descendentes de sp (acompanhado pelo tn em intervalo de sexta) é interpolado por cromatismos, enquanto ct acompanha o bx no pedal harmônico de fá#, com diferença de uma fusa (a linha do ct termina antes, no cp 229.2).

Clara Schumann também cria um novo motivo melódico para o episódio, o m c w 2, extraído do tema do seu próprio *Romance Varieé* Op. 3 e transposto para a região de Fá# M. Este motivo aparece no período inicial (cps 202 a 209) e final (cps 218 a 225) do episódio.

Motivo	Exemplo	Compasso	Voz
m c w 2		202-203, 204-205 (var), 206-207, 218-219 (var), 222-223.	Tn.

-Harmonia:

Cadências: a substituição da nota fá# (cp 209 do episódio) pelo mi#, (5ª do acorde de Lá# M), cria uma cadência autêntica incompleta para a $(D)_{Tp}$. Com este procedimento Clara Schumann adia a resolução da cadência para a região de ré# m, terminando o primeiro período em suspensão e provocando expectativa.

-Som:

Na chamada parte final da coda, a marcação de *stretto* (cp 230.2) vem acompanhada de *crescendo,* e a de *ritenuto* (cp 232.2) vem acompanhada de *diminuendo*. Estas dinâmicas enfatizam tanto o processo de chegada ao acorde de T (cp 232.1), como a repetição deste trecho à maneira de eco (como uma melodia que se distancia) entre os cps 232.2 e 234.1.

b) <u>Médio-análise A.</u>

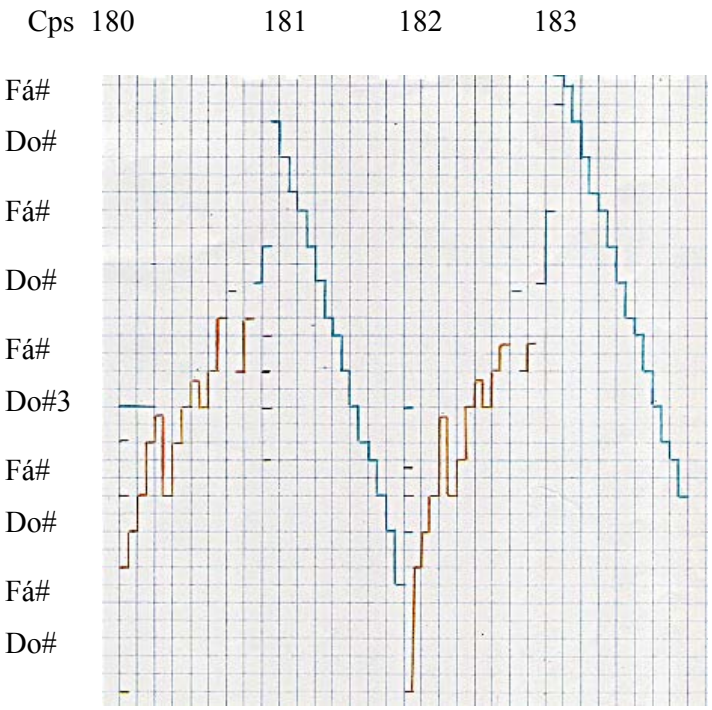
-Ritmo:

Densidade rítmica: a omissão do acorde em bloco do segundo tempo nos cps 180 a 183 (início da sentença de **b**) dá mais fluência às frases deste trecho e, conseqüentemente, a sensação que se tem é de uma menor densidade rítmica nesta seção do que nas seções **a** e **a**'. Exceções nos cps 175, 179, 191, 199, 234, e 235.

-Melodia:

Perfil melódico: a passagem do arpejo da linha do bx para sp (e vice-versa) na seção **b** evoca a quarta variação. É como se a voz inferior perguntasse e a superior respondesse. Vide gráfico na página seguinte.

Gráfico das alturas e durações da seção **b.** Início da sentença, cps 180 a 183.

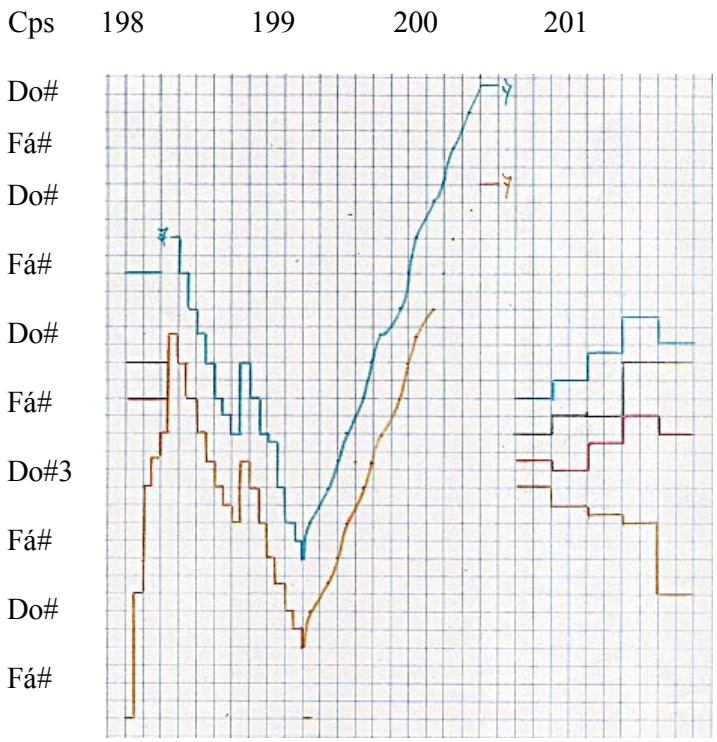


Comparando o gráfico desta variação ao do mesmo trecho da Variação IV, pode-se notar como Clara variou os mínimos detalhes entre todas as peças do ciclo, como por exemplo, o sentido dos arcos formados pela passagem de sp a bx (e vice-versa) e a textura – pois na Variação IV ela manteve as vozes em coral com notas longas, enfatizando os dois planos.

Ex: gráfico do início da sentença de **b** da Variação IV.

Amplitude sonora: na transição, as colcheias no registro médio, nos cps 200.2.2 e 201, contrastam com as fusas e tercinas de semicolcheias nos cps 198.1.2, 199 e 200.2.1. O contraste demonstra como a autora adota diferentes materiais para passar do corpo principal da Variação VII ao episódio da coda, através da transição.

Gráfico da transição para a coda, cps 198 a 201.



-Harmonia:

Acordes: a partir do cp 192 inicia-se um trecho de instabilidade, enfatizado pelos acordes de D_3 (cp 192.2.1) e $(\text{Đ}_5^7)_{sP}$, no cp 192.2.2 sem resolução. A própria (D_6^5)s do cp 193.1 colabora para dar cor diferente a este trecho, apesar de resolver na s_3 (cp 193.2).

A transição propriamente dita (cps 194 a 201) está na região de Fá# M.

-Som:

Timbre: mudança de registro entre antecedente e conseqüente de **a** (no plano superior), remete à Variação IV deste ciclo. Este procedimento é incrementado na seção **b** (com exceção dos cps 186 e 187), em que ocorre a cada dois compassos. Vide gráfico das alturas e durações da seção **b**, na p. 146.

Médio-análise B.

-Ritmo:

Densidade rítmica: contraste entre episódio e parte final da coda.

-Melodia:

Perfil melódico das vozes: No início da sentença de **b** do episódio (cps 210 a 213), Clara evoca a sexta variação deste ciclo usando imitação entre sp e tn

Presença de cromatismos na linha do bx do episódio contrasta com a presença dos mesmos na linha do sp da parte final da coda.

-Harmonia:

Toda a coda está na região de Fá# M. No episódio, que cita a Variação III, a seção **b** segue o modelo daquela, adotando a região de ré# m e repetindo as mesmas funções.

-Som:

Dinâmica: mais variada na parte final do que no episódio da coda, mas sempre em torno de *p.*

Textura: do episódio contrasta com a da parte final da coda. Dentro do episódio, a escrita em cânone da seção **b** contrasta com a das outras seções, em coral.

Timbre: bastante variado entre o episódio e a parte final pelo uso do registro agudo e das fusas na segunda.

c) <u>Macroanálise.</u>

-Ritmo:

Métrica: irregular em relação ao Tema pela inserção de uma transição e de uma coda à forma original. A métrica das seções também está modificada: a seção **a** (cp 172 ao 178) é repetida com casa 2 (pela primeira vez nesta obra) e **a'** (cp 188 a 193) foi reduzida a seis compassos. A transição tem oito compassos divididos em duas partes: a primeira (cps 194 a 198.1.2) baseia-se na repetição do m r a 2 (var) e a segunda (cps 198.2 a 201) utiliza fusas, tercinas de semicolcheias e colcheias em seqüência. Já a coda apresenta um episódio de vinte e quatro compassos divididos em três seções simétricas (202 ao 225), e uma parte final, com doze compassos (226 a 237). Destes, os dois últimos são dedicados à codeta.

Densidade rítmica: do episódio contrasta com o restante desta variação.

Ritmo harmônico: mais lento na seção **b** da variação e do episódio, com uma função por compasso. Exceção aos cps 198- 199- 130 e 234.2- 235.1, em que uma função é mantida por mais de um compasso.

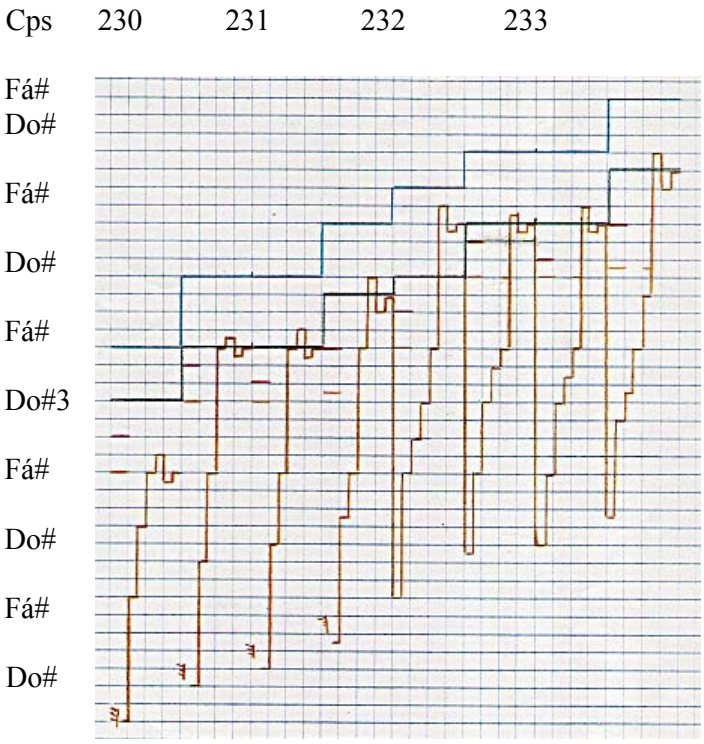
-Melodia:

Perfil melódico das vozes: Clara funde as idéias apresentadas nas seções **a** e **b** desta variação no antecedente da seção **a'.** Uma demonstração desta prática pode ser vista na presença de dois acordes no plano superior dos cps 188, 189 e 190 (como na seção **a**), sobre arco formado pelo arpejo descendente seguido do ascendente (como na seção **b**, mas com sentido invertido). A parte final da coda surpreende por unir a idéia inicial dos acordes no plano superior sobre

arpejos ascendentes no inferior (sem bordadura dupla, como na seção **b**) à dos arcos da seção **b.** Os arcos apresentam-se em sentido ascendente / descendente no cp 234 (como os da seção **b** da variação), e descendente / ascendente, no cp 235 (como os da seção **a'**).

Amplitude sonora: maior na transição (nota mais grave da peça é o do# 0 do cp 196.1 e o ré# 6 do cp 200.2.1 é a segunda mais aguda) e na parte final da coda. Registro grave é mais explorado entre os cps 226 e 232 e o registro agudo é mais explorado a partir do cp 232, como mostra o gráfico abaixo. A nota mais aguda de toda a obra (fá# 6) é alcançada no primeiro tempo do cp 236.

Gráfico da parte final da coda, cps 230 a 233.



-Harmonia: Clara Schumann utiliza recursos harmônicos para caracterizar e nomear as partes desta variação. Por exemplo:

Acordes: a seqüência de acordes usada nos cps 192 e 193 prepara a transição que se inicia no cp 194. A presença de acordes cadencias, como os de ${}^{s}D^{v}{}_{5}$, T_3, $({}^{s}D^{v}{}_{7})_D$, Sp^7 e D^7 nos cps 200 e 201, acena para o encerramento desta peça e de toda a obra, justificando a nomenclatura CODA dada à parte que se segue.[88]

Pedal harmônico: na D, entre os cps 196 e 198.1.1, estabelece um acorde anacrúsico que enfatiza o caráter de transição.[89]

Região harmônica: a escolha da região de Fá# M para os 24 primeiros compassos desta coda justifica o termo episódio dado a este trecho, por se estabilizar em uma região contrastante em relação à tonalidade principal e introduzir pequenas frases estranhas às primeiras formas-motivo utilizadas.[90]

A D^{6}_{4} do cp 236.2 cadenciando na T (cp 237) justifica a nomenclatura codeta atribuída a este trecho.[91] Aqui a codeta reafirma, inclusive, o final de toda a obra.

-Som:

Dinâmica: indicação *ppp* aparece pela única vez nesta obra, no cp 234.1

Timbre: os acordes do plano superior são arpejados na seção **a**, contrastando com os demais desta variação. Clara os citará no compasso inicial da transição (cp 194), como elemento de coerência entre o início da variação e a coda.

---

[88] Schoenberg (1991, p. 224, aspas do autor) considera a coda uma "adição extrínseca" à qualquer peça ou movimento. Segundo ele, sua função seria a de propiciar ao compositor dizer "algo a mais do que já foi dito". Na obra em questão, este algo a mais é a citação do *Romance Variée* de Clara Schumann.

[89] "A estrutura de uma transição inclui, basicamente, quatro elementos: [...] modulação [...] e estabelecimentos do acorde 'anacrúsico' conveniente." Ibid, p. 216.

[90] Ibid, p. 189.

[91] A codeta pode ser formada "[...] pela cadência mais rudimentar, ou seja, V-I [...]" desde que reafirme o final de uma seção. Ibid.

Silêncio: pausas diminuem a duração dos acordes da codeta e aumentam efeito de diluição do som, nos cps 236 e 237.

Textura: do episódio, em meio à do resto da variação, remete à textura inicial do Tema, justificando a nomenclatura episódio da coda (grifo nosso).[92] Na parte final, a duplicação da linha em fusas ininterruptas nos cps 234 e 235 é usada para liquidar o material usado anteriormente, como os acordes.[93]

[92] "Muitas codas provêm da repetição final do tema principal que se torna, de fato, parte delas." SCHOENBERG, 1991, p. 224.

[93] O termo liquidação foi usado por Schoenberg (Ibid, p. 59) para designar o processo em que os elementos característicos de uma obra são eliminados gradualmente, restando apenas resíduos do que foram os motivos básicos.

3.2.12. PASSO II. SÍNTESE E CONCLUSÃO DAS VARIAÇÔES DE CLARA SCHUMANN.

Síntese.

-Pequena forma ternária do Tema mantida sem alterações nas variações I, III, IV e VI. As variações II, V e VII têm concepção formal alterada em relação ao Tema: Variação II inclui uma retransição de quatro compassos, Variação V tem adição de dezesseis compassos pela repetição das seções **a** e **b** e Variação VII tem adição de oito compassos pela repetição da seção **a**, subtração de dois compassos da seção **a'**, inserção de transição de oito compassos para a coda e adição de 36 compassos referentes a esta mesma coda.

-Mantém compasso binário 2 / 4 do Tema.

-Tonalidade de fá# m do Tema mantida em todas as variações com exceção da terceira, em Fá# M. Na sétima variação, Clara adota a região de Fá# M a partir da transição até o final.

-Mantém os oito compassos e a concepção de período e sentença do Tema nas variações I, III, IV, V e VI.

-Mantém técnica utilizada no Tema (contraponto tonal), mas o coral a quatro vozes só aparece na terceira variação e no episódio da sétima. Mesmo nestas, Clara amplia a sonoridade escrevendo a linha do bx no registro grave e em oitavas.

-A independência da linha do bx é usada como recurso de modificação do Tema desde a primeira variação, repetindo-se na V e VII. Desta forma a compositora tece um contraponto com dois planos. Na Variação IV, é a linha superior que faz uma espécie de improviso. Na sexta variação a compositora cria um cânone entre sp e tn.

-Mantém seção contrastante escrita em outra região harmônica, com relação de mediante.

-Mantém alternância de funções entre T e Tg da região de tP na seção contrastante, como no Tema, terminando a sentença na Tg. Exceção na Variação III e no episódio da coda da Variação VII, em que as funções que se alternam são t e D na região da Tp.

-Varia bastante o ritmo, pelo uso de figuras de diferentes valores e de suas combinações (vide tabela de motivos rítmicos no final deste item), a melodia (vide tabela de motivos melódicos localizada logo após a dos rítmicos) e o som. A respeito deste último, destaca-se a mudança de timbre resultante do uso dos registros grave e agudo (principalmente nas variações II, III, IV, V e VII), dos cromatismos (principalmente nas variações II, III, IV, V e VII) e da mudança de articulação (principalmente nas variações II, IV e V). A dinâmica e a textura são mais variadas nas peças de nº II, IV, V e VII.

Varia menos a harmonia (com exceção de terceira variação), já que Schumann se encarregou de ousar na harmonia do Tema.

-Mantém construção motívica.

-Mantém motivos e formas-motivo do Tema nas variações I, II, IV e VII. A fm m 2 é omitida nas variações III, V e VI.

-Cria novos motivos, formas-motivo e motivos de acompanhamento. Nas páginas seguintes estes motivos aparecem agrupados segundo alguns critérios.

Motivos rítmicos:

1) Subdivisão binária:

Motivo	Onde aparece pela 1ª vez
m r a 2	Variação II
m r a 2 (var)	Variação VII
m r 3	Variação VI
m r c w	Variação VII

2) Subdivisão ternária:

Motivo	Onde aparece pela 1ª vez
m r a 1	Variação I
m r a 1 (var)	Variação IV

3) Mudança na densidade rítmica em relação ao Tema:

Motivo	Onde aparece
m r a 1	Variação I
m r a 1 (var)	Variação IV
m r a 2	Variação II
m r a 2 (var)	Variação VII

4) Inversão:

Motivo	Onde aparece
m r c w	Variação VII

Formas-motivo rítmicas:

1) Subdivisão binária:

Forma-motivo	Onde aparece
fm r 3	Variação II
Fm r 4	Variação VI

2) Subdivisão ternária:

Forma-motivo	Onde aparece
fm r a 1	Variação I
fm r a 2	Variação III

3) Mudança na densidade rítmica em relação ao Tema:

Forma-motivo	Onde aparece
fm r a 1	Variação I
fm r a 2	Variação III
fm r 3	Variação II
fm r 4	Variação VI

4) Fusão de idéias de Robert e de Clara:

Forma-motivo	Onde aparece
fm r a 1	Variação I
fm r a 2	Variação III
fm r 3	Variação II

Motivos melódicos:

1) Que apresentam notas repetidas:

Motivo	Onde aparece
m c w 2	Variação VII

2) Que utilizam cromatismos (exceto bordaduras):

Motivo	Onde aparece
m m a 3	Variação III

3) Que utilizam intervalo de segunda aumentada:

Motivo	Onde aparece
m m a 2 (var)	Variação VII

4) Que utilizam inversão de acordes:

Motivo	Onde aparece
m m a 2	Variação II
m m a 2 (var)	Variação VII

Formas-motivo melódicas:

1) Com notas repetidas:

Motivo	Onde aparece
fm m a 4	Variação II

2) Que incluem bordaduras:

Forma-motivo	Onde aparece
fm m a 1	Variação I
fm m a 2	Variação I
fm m a 3	Variação II
fm m a 4	Variação II
fm m a 7	Variação VII

3) Que utilizam cromatismos:

Forma-motivo	Onde aparece
fm m a 5	Variação V

4) Que fundem idéias de Robert e de Clara:

Forma-motivo	Onde aparece
fm m a 1	Variação I
fm m a 2	Variação I
fm m a 3	Variação II
fm m a 4	Variação II
fm m a 6	Variação VI
fm m a 7	Variação VII

Conclusão.

Ao tomar para si a tarefa de compor um ciclo de variações para presentear Robert Schumann em seu aniversário, Clara certamente não se imbuiu do mesmo compromisso que determinou a criação de suas grandes formas, como a *Sonate für Klavier*, *g moll*, o *Premier Concert pour le Piano-forte avec Accompagnement d'Orchestre* Op. 7 ou o *Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello* Op. 17.

Disposta a retomar a composição depois de uma pausa de quase sete anos, a compositora escolheu uma peça curta, entre tantas que seu marido acumulou, e foi aos poucos soltando a pena nas páginas vazias colocadas sobre a estante do piano.

Variar temas de salão sempre fora, para ela, uma prática simples e comum. Não obstante, desde o surgimento das Variações *Diabelli* – de Ludwig van Beethoven – nunca mais um compositor dormiu tranqüilo frente a tal desafio.[94]

Nas *Variationen für das Pianoforte über ein Thema de Robert Schumann*, Clara procurou seriamente captar o espírito de Schumann detrás das linhas melódicas trabalhadas, a chama inicial do pensamento criador, o objeto inspirador. Sem grande surpresa, descobriu seu próprio tema na melodia principal da peça, uma entre tantas homenagens que o marido lhe prestou ao longo dos anos.

Poeta que sempre foi, Schumann usava a condensação de idéias presente na poesia em suas composições. Talvez por isso, a construção motívica servia muito bem aos seus propósitos: não foi o motivo definido por Schoenberg como a menor célula capaz de produzir ao mesmo tempo unidade, afinidade, coerência, lógica, compreensibilidade e fluência no discurso?[95]

---

[94] Escritas entre 1822 e 1823, as *Diabelli Variations* Op. 120 de Beethoven foram consideradas por Tovey, em 1900, "o maior grupo de Variações que já se escreveu". D'ARCY-ORGA, 1992, p. 182, aspas do autor).
[95] SCHOENBERG, 1991, p.35.

Ciente da importância do motivo musical na trama da folha de álbum escolhida como Tema para suas variações, Clara Schumann colocou o foco de suas atenções nesta partícula formadora; variando-a, repetindo-a, transformando-a, criando novas.

Já na primeira variação, sua principal contribuição ao Tema original foi um motivo de acompanhamento colocado na linha do baixo. Sendo o Tema uma peça escrita com uso da técnica do contraponto a serviço de um plano harmônico baseado na tonalidade (como mostram, entre outros aspectos, os principais pontos de apoio - contidos no acorde de fá# m), o termo acompanhamento não causa estranhamento, ainda que se refira a uma das linhas desta polifonia.

E é justamente através de motivos – e de formas-motivo – que a compositora desenvolve os principais aspectos trabalhados por Schumann no Tema. A partir deles é possível perceber que Clara Schumann procurou salientar os principais elementos formadores do Tema escolhido.

Paralelamente à criação destes motivos, a compositora introduziu seu estilo próprio à medida que ia avançando passo a passo, variação a variação, utilizando suspensões (através de acordes arpejados, pausas e fermatas), improvisações ao piano, melodias e baixos duplicados em oitavas e décimas. O amplo uso das teclas pretas do piano, dos cromatismos e das dinâmicas fortes, tidos como dificuldades técnicas para qualquer instrumentista em qualquer época, também figuram nesta obra. Porém, o fato de não abusar da velocidade em nenhuma variação (como seria natural a uma pianista de sua estirpe), demonstra sua fidelidade ao caráter do Tema.

Também em relação à harmonia a compositora se mostra cautelosa. Em suas peças de juventude ela costumava ousar bem mais em termos de acordes alterados e seqüências harmônicas inesperadas. Vê-se que ela conservou as bases do plano harmônico de Schumann em todo o percurso, mesmo quando usa a tonalidade maior.

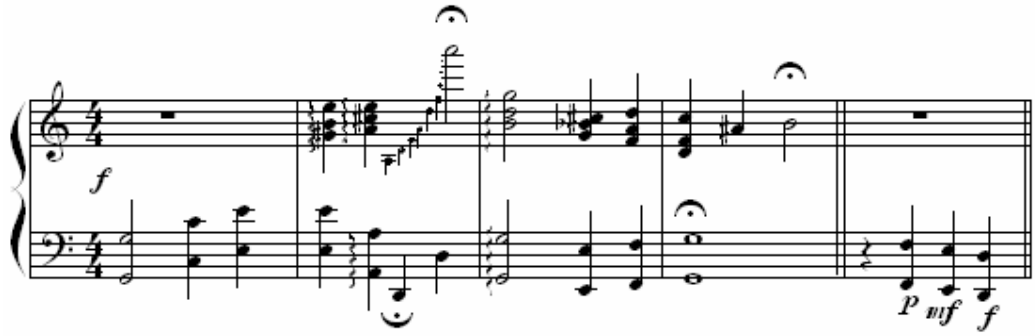
O fato de pouco variar a harmonia proposta no Tema também demonstra a grande compreensão musical de Clara, pois a peça de Schumann já trazia, em apenas 24 compassos, o germe da instabilidade. Frente à harmonia "centrífuga" do modelo escolhido, Clara Schumann conserva a harmonia "centrípeta", ou seja, em torno da região de tônica. Afinal, o próprio Schoenberg atentou para o perigo inerente aos acordes alterados, de causar desequilíbrio à continuação da seqüência.[96]

Ao variar o tema do *Romance Variée* de Clara em seu Op. 5, Robert Schumann trabalhou bem mais livremente desde a introdução (em que omitiu totalmente a melodia principal), e mesmo na apresentação da *Romanza* (em que mudou a forma de acompanhamento). Clara, ao contrário, apresentou o Tema de Schumann em seu Op. 20 sem modificações e não perdeu de vista sua melodia em nenhum momento desta obra.

Os exemplos seguintes demonstram a concepção de Schumann acerca do Tema do Op. 3 de Clara.

Ex.

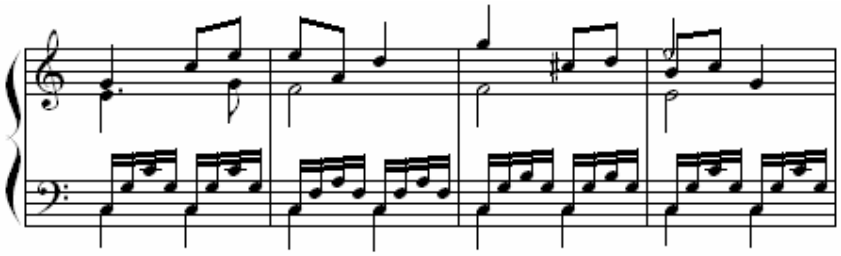
Clara Schumann, *Romance Variée* Op. 3. Introdução (cps 1 a 5).



[96] "Seqüências diatônicas expressam claramente a tonalidade e não colocam em perigo o equilíbrio da continuação. " SCHOENBERG, 1991, p. 60.

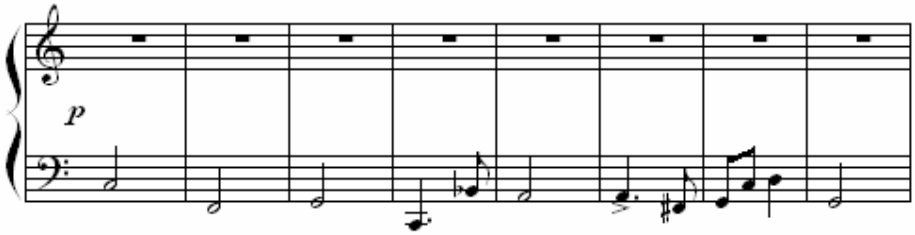
Ex :

Clara Schumann, *Romanza* (cps 1 a 4).



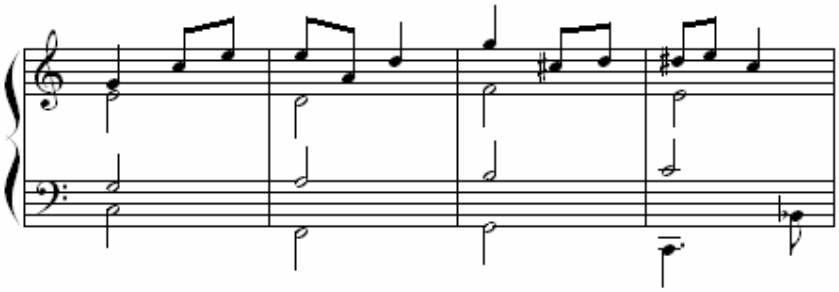
Ex:

Robert Schumann, *Impromptus über ein Thema von Clara Wieck* Op. 5. Introdução (cps 1 a 8).



Ex:

Robert Schumann, Tema do Op. 5 (cps 1 a 4).[97]



Considerando a complexidade da tarefa de variar uma peça de Robert Schumann, Clara mais uma vez mostrou-se detentora de um enorme conhecimento musical, aliado a uma profunda modéstia (que lhe era peculiar, em se tratando de suas composições). Isto fez com

[97] Versão revisada pelo autor em 1850. REICH, 2001, p. 223.

que adotasse o elemento Som como um dos principais aspectos a serem variados neste ciclo, justamente por não ter sido tão explorado por Schumann, no Tema.

A maneira como a compositora encarou o piano - como fonte de sons de cores diversas - a aproxima da visão dos grandes compositores de seu tempo e do futuro.

O que não poderia ser diferente, já que sua maior influência vem de um professor visionário (seu pai, Friedrich Wieck) e de um gênio inquieto (seu companheiro, Robert Schumann).

4. Considerações Finais

4. Considerações Finais.

Após concluir os dois passos da análise dissertativa das *Variationen* Op. 20, o passo seguinte só poderia ser voltar ao início deste trabalho, fazendo do mesmo uma construção cíclica e centrípeta – usando o vocabulário "schoenberguiano".

Apresentei, na página inicial desta dissertação, uma fictícia petição judicial onde pedia a permissão para investigar, catalogar e divulgar os resultados dessa pesquisa – a própria composição de Clara Schumann - para que se pudesse fazer jus a uma obra musical de qualidade que permanece pouco explorada pelos músicos e ouvintes há mais de um século.

Pelas amostragens dos procedimentos habitualmente usados pela compositora, creio ter reunido provas suficientes para atestar o profundo conhecimento que ela possuía do material de que dispunha, desde os instrumentos (o piano, especialmente) até os elementos do som. Acostumada desde a infância a observar tudo que ocorria ao seu redor, Clara absorveu e tirou proveito da convivência com alguns dos maiores músicos da história da música ocidental, e essa influência está na trama de seus temas, bem como no desenvolvimento das suas idéias. Ainda assim, não se deve confundir alguns ingredientes com o prato pronto e terminado, e nem tomá-los por receita. A música de Clara Schumann é única e individual, embora discuta as questões e os problemas propostos por seus colegas compositores. Ao contrário, esta sintonia com os músicos ditos românticos só enfatiza o fato de que sua obra deveria circular livremente pelos ambientes onde a música erudita é praticada e apreciada. Até porque Clara nunca sofreu, em sua vida, rejeição na publicação de suas peças, nem na apresentação das mesmas pelos palcos em que tocou.

De lá para cá, não só ela como muitos outros compositores (homens e mulheres) foram excluídos pelo mercado musical ocidental. Este geralmente elege umas poucas figuras – e umas poucas obras – para divulgar repetidamente até a exaustão, de modo a torná-las tão familiares ao público ouvinte que este possa consumi-las como mercadoria. E como nem todos

podem ser consumidores em potencial, a mercadoria fica restrita ao que vende mais rápido (cujo critério muda com o passar do tempo e de lugar para lugar).

A partir do século XIX, o drama e os conflitos pessoais deixaram de ser íntimos para se transformarem em notícia. As doenças, as desilusões amorosas e a loucura chamaram a atenção dos veículos de informação por atraírem a curiosidade das pessoas em geral. Estamos no século XXI e isso ainda persiste.

Talvez seja ironia que este mesmo mercado que excluiu Clara Schumann e tantos outros, esteja agora procurando resgatar obras de compositores em minoria, como é o caso das mulheres. Este pode ser um sinal de que a mesma insatisfação que se apoderou dos românticos após a desilusão da queda da monarquia nos principais países europeus se faça presente no século XXI, após conquistas como a dos céus, mares e da natureza em geral.

Não há mais para onde ir, quase tudo já foi inventado e a música já esgotou a maioria das possibilidades com nossos antepassados. Resta agora voltar atrás e redescobrir miniaturas, originais e inéditos, como antídoto contra a massificação (ou globalização).

Não convém, porém, se animar demais com estas pequenas amostras de diversificação, pois a obra de autores pouco ou nada conhecidos ainda está restrita aos eventos comemorativos como centenários de nascimento e de morte, datas especiais (como Dia da Mulher, Festivais de Música Latino-Americana, de Música Nova, etc) e similares.

Mas já é um início. Afinal, se o século XIX redescobriu a música de seus antepassados, o mundo ainda pode apreciar a música de mulheres como Clara Schumann.

Mas... o que dizer da estudante que se transformou em investigadora e advogada de defesa da Clara Schumann compositora por quase três anos? Quais são as suas considerações finais?

Inúmeras. Para começar, antes de me aprofundar neste trabalho eu não havia tomado consciência da quantidade de informações contidas nas peças de Clara Schumann, as quais não se descortinam num primeiro contato. Aspectos que, uma vez descobertos, avolumam-se e assumem proporções importantíssimas na compreensão de suas composições e na conseqüente valorização de sua obra.

Sutilezas harmônicas, o tratamento do timbre, das intensidades, a maneira de elaborar as idéias rítmicas e melódicas, nada disso foi relegado a um segundo plano no momento em que Clara concebeu sua peças musicais. Torna-se primordial, então, que tais elaborações não sejam deixadas de lado pelos intérpretes de sua música.

Por terem sido cuidadosamente elaboradas, as peças de Clara Schumann são de difícil execução. Sua aparente simplicidade esconde riquezas intrínsecas contidas nas elaborações dos trechos mais ingênuos, e em todas as composições existem desafios técnicos para o intérprete (o que talvez contribua para a pouca divulgação das mesmas).

Mas, uma vez vencidos os desafios, é uma música que agrada à maioria dos executantes e ouvintes. Nestes anos de pesquisa, venho apresentando-a em recitais públicos e audições particulares, sempre com boa acolhida.

O testemunho dos ouvintes – por via oral e sem gravações, infelizmente – é a prova final que apresento em favor de minha hipotética reclamante.

Espero que este trabalho possa contribuir para a maior divulgação de sua música.

REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS

Livros:

BARONCELLI, N. **Mulheres compositoras:** elenco e repertório. São Paulo: Ed. Roswitha Kempf, 1987. Brasília, Fundação Nacional Pró-Memória, 1987. 331 p.

BAS, J. **Tratado de la forma musical**. Buenos Aires: Ricordi, 1947. 333 p.

BENEDETTO, R. **Romanticismo e scuole nazionali nell'Ottocento**. Torino: Edizioni di Torino, 1991. 311 p.

BENJAMIM, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996. 253 p. Série Obras Escolhidas, I.

BENNET, R. **Instrumentos de teclado.** Tradução Teresa Resende Costa. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor, 1993. 52 p.

BURROWS, J. **Música clássica.** Tradução André Telles. 2. ed. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Ed., 2007. 512 p.

CHARVIN, B. **Clara Schumann (1819-1896) :** voyages en France. Paris: L'Harmattan, 2005. 236 p.

CHISSEL, J. **Schumann:** música para piano. Rio de Janeiro: Zahar Editores S.A., 1986. 111 p.

_____Composers of the Month: Clara Schumann. **BBC Magazine,** London, p. 44-50, May, 1996.

DAVERIO, J. **Crossing paths:** Schubert, Schumann & Brahms. New York: Oxford University Press, 2002. 310 p.

D'ARCY-ORGA, A. **Beethoven**. Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Ediouro S. A. , 1992. 212 p.

FRANÇOIS-SAPPEY, B. **Clara Schumann:** l'oeuvre et l'amour d'une femme. Genève: Editions Papillon, 2001-2004. 157 p.

GALLOWAY, J. **Clara.** New York: Simon & Schuster, 2002. 425 p.

GUINSBURG, J. **O Romantismo.** São Paulo: Perspectiva, 2005. 322 p.

HAUSER, A. **História social da arte e da literatura.** São Paulo: Martins Fontes, 2003. 1031 p.

HINSON, M. (Coord.) **At the piano with Robert and Clara Schumann**. Van Nuys: Alfred Publishing CO. Inc., 1988. 64 p.

HOBSBAWM, E. **The age of revolution 1789-1848.** New York and Toronto, The New American Library Inc., 1962. 464 p.

_____ **A era do capital 1848-1875**. São Paulo: Editora Paz e Terra S/A, 2005. 459 p.

KOSTKA, S. **Tonal harmony:** with an introduction to twentieth-century music. 4. ed. E. U. A.: The McGraw-Hill Companies Inc., 2000. 704 p.

LAGO, S. **A arte do piano:** compositores & intérpretes. São Paulo: Algol Editora, 2007. 751 p.

LAROUTIS, D. **Clara Schumann :** biographie. Italie: Éditions Gallimard, 1986. 64 p.

LEPRONT, C. **Clara Schumann.** São Paulo: Martins Fontes Editora, 1990. 214 p.

LISPECTOR, C. **A hora da estrela.** Rio de Janeiro: Editora Rocco LTDA, 1998. 87 p.

LOESSER, A. **Men, women and pianos:** a social history. New York: Simon & Schuster, 1954. 692 p.

MACDONALD, M. **Brahms.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993. 452 p.

MANASSEIN, M. (Coord.) **De l'egalité des sexes.** Paris : Centre National de Documentation Pédagogique, 1995. 317 p.

MASSIN, J; MASSIN, B. (Coord.) **História da música ocidental**. Trad. Maria Teresa Resende Costa. Carlos Sussekind. Ângela Ramalho Viana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. 1255 p.

MOTTE, D. **Armonía.** Trad. Luis Romano Haces. Barcelona: Idea, 1998. 289 p.

OSTWALD, P. **Schumann:** the inner voices of a musical genius. Boston: Northeastern University Press, 1985. 373 p.

OTTMAN, R. **Advanced harmony**: theory and practice. 5. ed. Upper Saddle River, N. J.: Prentice Hall, 2000. 504 p.

PASCHOAL, M. L.; PASCHOAL, A. **Estrutura Tonal:** Harmonia. São Paulo: e-book, 2000. www.escreva.com.br. 130 f.

PERROT, M. (Org.). **História da vida privada, 4:** da revolução francesa à primeira guerra. Tradução Denise Bottmann, partes 1 e 2; Bernardo Joffily, partes 3 e 4. São Paulo: Editora Schwarcz LTDA, 2006. 637 p.

_____ **Minha história das mulheres**. Tradução Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007. 190 p.

PORTER, R. **Uma história social da loucura.** Tradução Ângela Melim. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990. 328 p.

RAYNOR, H. **História social da música:** da Idade Média a Beethoven. Tradução Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981. 434 p.

REICH, N. **Clara Schumann:** the artist and the woman. Ithaca: Cornell University Press, 2001. 385 p.

RONGA, L. **Robert Schumann:** la musica romântica. Milano: SE SRL, 2007. 196 p. Serie Testi e Documenti.

ROSEN, C. **A geração romântica**. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: EDUSP, 2000. 952 p.

_____ **The classical style:** Haydn, Mozart, Beethoven. New York: W.W Norton & Company, 1997. 533 p.

SAMS, E. **The songs of Robert Schumann**. New York: W.W.Norton & Company Inc., 1969. 293 p.

SCHOENBERG, A. **Fundamentos da composição musical.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991. 272 p.

SCHOENBERG, A. **Structural functions of harmony**. London: Faber & Faber, 1989. 212 p.

SCHONBERG, H. C. **Los grandes pianistas.** Buenos Aires: Javier Vergara Editor S. A. 1990, 419 p.

SCHUMANN, E. **Mi padre Roberto Schumann.** Barcelona: Editorial Juventud S.A., 1954. 238 p.

_____ **Schumann:** vida romântica – inquietudes artísticas – diário íntimo. Buenos Aires: Ediciones SUMA, s. d. 398 p.

SPERBER, R. (Org.) **Women composers in Germany**. Translation Timothy Nevill. Bonn: Inter Nationes, 1996. 145 p.

TOVEY, D. F. **A companion to Beethoven's pianoforte sonatas**: a bar-to-bar analysis of the 32 Beethoven pianoforte sonatas. London: The Association Board of the Royal Schools of Music, 2004. 308 p.

VALENSI, T. **Le romantisme et Schumann.** Nice : E.L.F. et Jacques Dervyl, 1953. 261 p.

WEBERN, A**. O caminho para a música nova.** Trad. Carlos Kater. São Paulo: Ed. Novas Metas LTDA, 1984. 211 p.

WHITE, J. D. **Comprehensive musical analysis.** Metuchen, N.J. & London: The Scarecrow Press Inc., 1994. 304 p.

WILDE, O. **O retrato de Dorian Gray.** São Paulo: Editora Hedra, 2006. 190 p.

ZANI NETTO, A. **Schumann:** as sonatas op. 11 e op. 22 para piano. 1982. 71 f. São Paulo: Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1982.

_____ **Florestan e Eusebius:** por que? 1988. 194 f. São Paulo: Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988.

<u>Documentos sonoros (gravações digitais):</u>

BEETHOVEN, L. V. **33 Diabelli variations Op. 120.** Intérpretes: Svjatoslav Richter. In: **SVJATOSLAV RICHTER IN PRAGA:** Beethoven Diabelli variations e piano sonata op. 10. France: Harmonia Mundi S. A., 1993. 1 CD. Faixa 1-33.

_____ **Sonata op. 57 "Appassionata".** Intérprete: Claudio Arrau. In: **BEETHOVEN PIANO SONATAS:** op. 57 "Appassionata", op. 81a "Les adieux", op. 27 nº 1. New York: Philips, 1984. 1 CD. Faixa 4-6.

BRAHMS, J. **Piano concerto nº 2 op. 83.** Intérpretes: Nelson Freire (piano); Ricardo Chailly (regente). In: **BRAHMS:** the piano concertos. London: Decca Music Group Limited, 2006. 2 CD. CD 2.

_____ **Variations on a theme of Robert Schumann op. 9.** Intérprete: Wolfram Schmitt-Leonardy. In: **BRAHMS:** complete variations. Vereinshaus: Brilliant Classics, 2004. 2 CD. CD 2. Faixa 3.

_____ **Piano pieces op. 118.** Intérprete: Idil Biret. In: **BRAHMS:** piano pieces op. 117, 118 & 119. Munich: Naxos, 1991. 1 CD. Faixa 4-9.

FREIRE, N. **Schumann:** carnival, papillons, kinderszenen, arabeske. São Paulo: Universal Music Company L. T. D. A., 2003. 1 CD (60 min.).

JOCHUM, V. **Clara, Robert & Johannes:** theme and variations by Clara & Robert Schumann and Johannes Brahms. U. S. A.: Pro Arte, 1988. 1 CD (65 min.).

NAGY, P. **Mendelssohn:** songs without words II. Munich: Naxos, 1991. 1 CD (63 min.).

PAGANINI, N. **The best of Paganini.** Munich: Naxos, 1992. 1 CD (75 min.).

SCHUMANN, C. **Complete songs.** Georgsmarienhütte: CPO, 1994. 1 CD (64 min.).

_____ **Drei romanzen op. 22.** Intérpretes: Alexei Ogrintchouk (oboe); Leonid Ogrintchouk (piano). In: **LES NOUVEAUX MUSICIENS.** Arles: Harmonia Mundi S. A., 2003. 1 CD. Faixa 12-14.

_____ **Complete piano works.** Germany: CPO, 2001. 3 CD (230 min.).

_____ **Piano music:** trois romances op. 11, sonata in G minor, soirées musicales op. 6, variationen über ein thema von Robert Schumann op. 20, romance in A minor. Munich: Naxos, 1996. 1 CD (65 min.).

_____ **Clara Schumann (1819-1896):** piano and chamber music. U. S. A.: Arte Nova Classics, 1999. 1 CD (70 min.).

_____ **Clara Schumann:** lieder. Munich: Arte Nova Musikproduktions GmbH, 1996. 1 CD (60 min.).

SCHUMANN, C. **Clara Schumann:** piano concerto, piano trio. E. U.: Naxos, 2005. 1 CD (53 min.).

SCHUMANN, R. **Symphony nº 3 op. 97 "Rhenish".** Intérprete: Alexander Rahbari (regente). In: **SCHUMANN:** symphonies nº 1 and 3. Munich: Naxos, 1991. 1 CD. Faixa 5-8.

_____ **Kreisleriana Op. 16.** Intérprete: Jenó Jandó. In: **SCHUMANN:** piano works kreisleriana op. 16, arabeske op. 18, faschingsschwank aus Wien op. 26. Munich: Naxos, 1992. 1 CD. Faixa 1-8.

_____ **Piano concerto op. 54.** Intérpretes: Alfred Brendel (piano); Kurt Sanderling (regente). In: **SCHUMANN:** piano concerto, fantasy in C. Germany: Philips, 1998. 1 CD. Faixa 1-3.

_____ **Piano concerto Op. 54.** Intérpretes: Sequeira Costa (piano); Stephen Gunzenhauser (regente). In: **SCHUMANN:** piano concerto, concert pieces. München: Naxos, Ltd., 1989. 1 CD. Faixa 1-3.

_____ **Bunte blätter op. 99.** Intérprete: Maria-João Pires. In: **SCHUMANN:** kinderszenen, waldszenen. Paris: Erato Disques S. A. 1 CD. Faixa 23-31.

_____ **Novelleten op. 21.** Intérprete: Kotaro Fukuma. In: **SCHUMANN:** abegg variations, novelleten, fantasiestücke. E. U.: Naxos, 2004. 1 CD. Faixa 2-9.

Partituras:

BRAHMS, J. **Klavierstücke** Op. 118. München: G. Henle Verlag, 1976. 21 p. Piano.

_____ **Complete sonatas and variations for solo piano.** New York: Dover Publications Inc, 1971. 178 p. Piano.

CHOPIN, F. **Nocturnes**. München: G. Henle Verlag, 1980. 119 p. Piano.

CORTOT, A. **Éditions de travail des oeuvres de Schumann :** novelettes op. 21. Paris: Editions Salabert, 1947. 74 p. Piano.

MENDELSSOHN - BARTHOLDY, F. **Lieder ohne worte**. Leipzig: Edition Peters, s. d. 145 p. Piano.

SCHUMANN, Clara. **Clara Schumann:** romantic piano music, romantische klaviermusik. Bärenreiter Kassel: Bärenreiter – Verlag, 2005. v 2. 57 p. Piano.

_____ **Drei romanzen für violine und klavier.** Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1983. 23 p. Violino e piano.

_____ **Marsch Es-dur für klavier zu vier händen.** Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1996. 15 p. Piano.

_____ **Piano music:** selected and with an introduction by Nancy B. Reich. New York: Dover Publications Inc., 2000. 60 p. Piano.

_____ **Romance variée:** for solo piano op. 3. Boca Raton : Masters Music Publications Inc., s.d. 11 p. Piano.

_____ **Sämtliche lieder für singstimme und klavier**. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1990. 2 v. 112 p. Canto e piano.

_____ **Sonate g-moll für klavier**. Wiesbaden : Breitkopf & Härtel, 1991. 32 p. Piano.

_____ **Variations de concert for solo piano** op. 8. Boca Raton: Masters Music Publications Inc., s. d. 17 p. Piano.

_____ **Drei romanzen** op. 21. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1983. 19 p. Piano.

SCHUMANN, R. **Carnaval:** piccole scene sopra 4 note op. 9. Milano: Ricordi, 1985. 35 p. Piano.

_____ **Papillons** op. 2. München: G. Henle Verlag, 1976. 17 p. Piano.

WIECK – SCHUMANN, C. **Augewählte Klavierwerke**. München: G. Henle Verlag, 1987. 92 p. Piano.

ANEXOS

ANEXO A – GRÁFICOS DAS INTENSIDADES

1. Gráfico do Tema de Robert Schumann:

2. Gráfico da Variação I de Clara Schumann:

3. Gráfico da Variação II:

4. Gráfico da Variação III:

5. Gráfico da Variação IV:

6. Gráfico da Variação V:

7. Gráfico da Variação VI:

8. Gráfico da Variação VII:

ANEXO B -TABELAS DE MOTIVOS

Tabela 1: Motivos rítmicos e melódicos do Tema

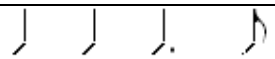
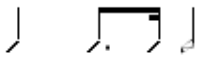
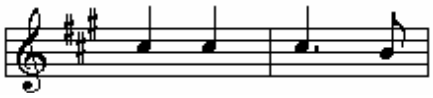
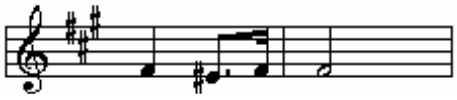
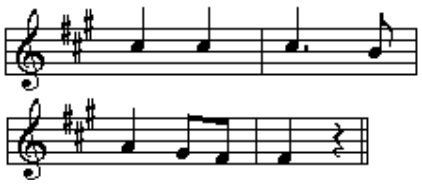
Motivo Rítmico	**Exemplo**	**Compasso em que aparece**	**Voz em que ocorre**
m r 1		1-2; 5-6 (var no bx); 17-18; 21-22	Sp e bx.
m r 2		Todos, exceto 3-4, 13-14, 15-16, 17 e 18. Var nos cps 7-8 e 23-24.	Todas; isolada ou simultaneamente.
Motivo Melódico	**Exemplo**	**Compasso**	**Voz**
m m 1	Três notas rep seguidas de uma descendente. 	1-2; 5-6; 17-18; 21-22	Sp. Tn só nos cps 17-18.
m m 2	Bordadura de semitom descendente e rep da última nota 	Todos, exceto 15-16; 17-18.	Todas, isolada ou simultaneamente.
m c w	Cinco notas descendentes 	1 a 4 (var); 5 a 8 (var); 17 a 20 (var); 21 a 24 (literal).	Sp.

Tabela 2: Formas-motivo rítmicas e melódicas do Tema

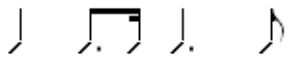
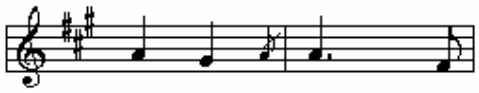
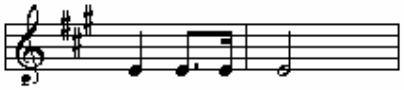
Forma-motivo rítmica	**Motivos geradores**	**Exemplo**	**Compasso em que aparece**	**Voz em que ocorre**
fm r 1	m r 2 e m r 1		3-4 (var); 9-10; 11-12; 13-14 (var); 19-20 (var)	Sp e tn. Ct e bx só nos cps 13-14
fm r 2	m r 1 e m r 2		3-4; 7-8; 15-16; 17-18; 19-20; 23-24 (var)	Ct, tn e bx. Sp só nos cps 15-16.
Forma-motivo melódica	**Motivos geradores**	**Exemplo**	**Compasso**	**Voz**
fm m 1	m m 2 e m m 1	Bordadura de semitom descendente e nota descendente 	3-4; 9-10; 11-12; 13-14 (var); 19-20	Sp.
fm m 2	m m 1 e m m 2	Quatro notas repetidas 	9-10; 11-12; 13-14.	Ct.

Tabela 3: Motivos rítmicos e melódicos da Variação I

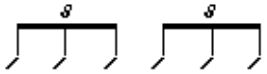
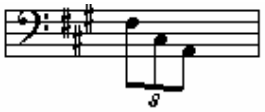
Motivo Rítmico de Acompanhamento	**Exemplo**	**Compasso**	**Voz**
m r a 1		Todos, exceto 37 e 48.	Bx. Exceção para ct nos cps 41, 42, 45 e 46; e tn no cp 47.
Motivo Melódico de Acompanhamento	**Exemplo**	**Compasso**	**Voz**
m m a 1	Arpejo ascendente ou descendente 	28, 29, 30, 32, 33, 34,35, 36, 37, 38, 40, 44 e 46.	Bx.

Tabela 4: Formas-motivo rítmicas e melódicas da Variação I

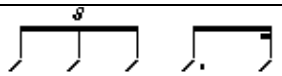
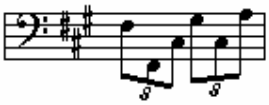
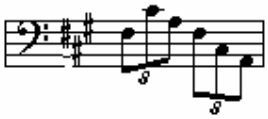
Forma-motivo rítmica de acompanhamento	**Motivos geradores**	**Exemplo**	**Compasso**	**Voz**
fm r a 1	m r a 1 e m r 2		26, 33, 35 e 37.	Bx.
Forma-motivo melódica de acompanhamento	**Motivos geradores**	**Exemplo**	**Compasso**	**Voz**
fm m a 1	m m 2 (var intervalos)		25, 27, 39, 41, 45 e 46.	Bx. Ct nos cps 41, 45 e 46.
fm m a 2	m m 2 (var) e m m a 1		28, 29 (var), 30, 32, 34, 36, 38, 44 e 46.	Bx.

Tabela 5: Motivos rítmicos e melódicos da Variação II

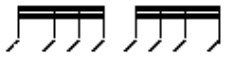
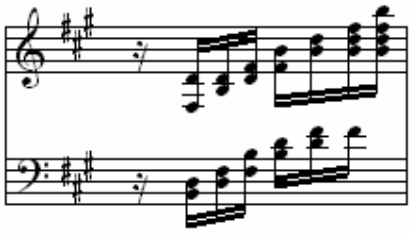
Motivo Rítmico de Acompanhamento	**Exemplo**	**Compasso**	**Voz**
m r a 2		Todos. Variado nos cps 51, 63, 70 e 71 (pela substituição das primeiras semicolcheias por pausas) e 75.	Todas.
Motivo Melódico de Acompanhamento	**Exemplo**	**Compasso**	**Voz**
m m a 2	Acorde e suas inversões 	50, 54, 57, 59, 61, 62, 63 e 73.	Ct, tn e bx. Sp nos cps 57, 59 e 61.1.

Tabela 6: Formas-motivo rítmicas e melódicas da Variação II

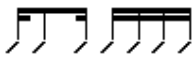
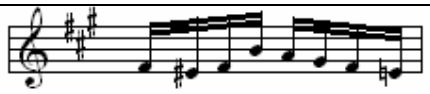
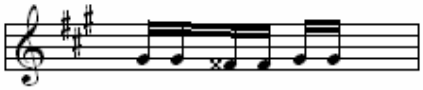
Forma-motivo rítmica	Motivos geradores	Exemplo	Compasso	Voz
fm r 3	m r a 2 e síncopa		49 e 53. 58, 60 e 72 (var).	Sp.
Forma-motivo melódica de acompanhamento	**Motivos geradores**	**Exemplo**	**Compasso**	**Voz**
fm m a 3	m m 2 e m c w		49, 51, 52, 53, 68, 71 e 72.	Sp, ct e tn. Bx no cp 71.
fm m a 4	m m 2		55 - 56 (var), 58, 60, 64- 65 - 66 - 67 (var), 69, 74 (var) e 75.	Ct, tn e bx. Sp nos cps 64 a 67.

Tabela 7: Motivos rítmicos e melódicos da Variação III

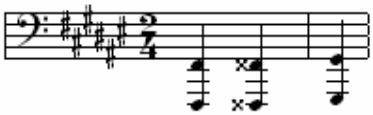
Motivo melódico de acompanhamento	Exemplo	Compasso	Voz
m m a 3		76-77, 78-79 e 80-81. 90-91, 92-93 e 94-95 (var).	Bx. Sp (var) nos cps 90-91. Tn var nos cps 90-91 e 92-93.

Tabela 8: Formas-motivo rítmicas e melódicas da Variação III

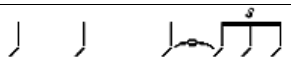
Forma-motivo rítmica de acompanhamento	Motivos geradores	Exemplo	Compasso	Voz
fm r a 2	m r 1 e m r a 1		76-77, 94-95 e 96-97.	Bx. Ct (var) nos cps 94-95.

Tabela 9: Motivos rítmicos e melódicos da Variação IV

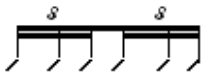
Motivo rítmico de acompanhamento	Exemplo	Compasso	Voz
m r a 1 (var)		Todos.	Sp. Bx somente nos cps 109, 111, 112, 115 (var) e 121. Ct e tn nos cps 120 e 122.

Tabela 10: Formas-motivo rítmicas e melódicas da Variação V

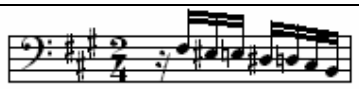
Forma-motivo melódica de acompanhamento	Motivos geradores	Exemplo	Compasso	Voz
fm m a 5	m m a 3 e m c w		127, 133, 135, 143 e 147 (casa 1).	Todas, em uníssono. Bx em 8ª cps 127, 143 e 147 (casa 1).

Tabela 11: Motivos rítmicos e melódicos da Variação VI

Motivo rítmico	Exemplo	Compasso	Voz
m r 3		150-151 e 166-167	Bx.

Tabela 12: Formas-motivo rítmicas e melódicas da Variação VI

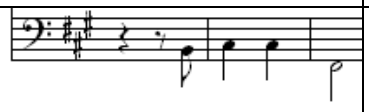
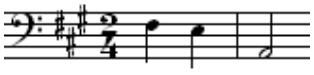
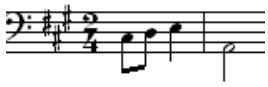
Forma-motivo rítmica	Motivos geradores	Exemplo	Compasso	Voz
fm r 4	fm r 2		152-153 (var), 155-156 (var), 157-158, 159-160, 161-162, 163-164, 168-169 e 170-171.	Bx. Ct nos cps 154-155, 156-157, 158-159 e 168-169.
Forma-motivo melódica de acompanhamento	**Motivos geradores**	**Exemplo**	**Compasso**	**Voz**
fm m a 6	 e 		150-151, 154-155 (var), 166-167 (var) e 169-170-171 (var).	Bx.

Tabela 13: Motivos rítmicos e melódicos da Variação VII

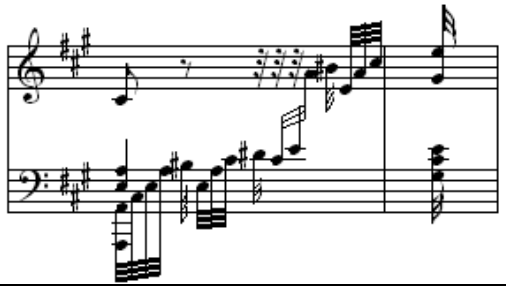
Motivo rítmico de acompanhamento	Exemplo	Compasso	Voz
m r a 2 (var)		Todos, exceto nos cps 199, 200 e 201 da transição, no episódio e nos cps 236 e 237, da parte final da coda.	Bx, exceto nos cps em que este passa para a linha do sp (cps 181, 183 e 184). Bx e sp juntos nos cps 234.2 e 235.
Motivo melódico de acompanhamento	**Exemplo**	**Compasso**	**Voz**
m m a 2 (var)		180, 182 e 184. 194, 195, 196, e 197 (var).	Bx. Sp no cp 184.

Tabela 14: Formas-motivo rítmicas e melódicas da Variação VII

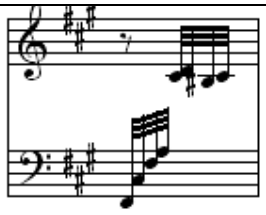
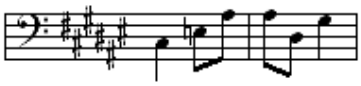
Forma-motivo melódica de acompanhamento	Motivos geradores	Exemplo	Compasso	Voz
fm m a 7	m m a 1 e m m 2 (com bordadura dupla)		172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 186, 187, 190, 191, 192 e 193. Na parte final da coda exceto cps 235, 236 e 237.	Bx.

Tabela 15: Motivos rítmicos e melódicos do Episódio da coda

Motivo rítmico	Exemplo	Compasso	Voz
m r c w		202-203, 204-205 (var), 206-207, 218-219 (var), 222-223.	Tn.
Motivo melódico	**Exemplo**	**Compasso**	**Voz**
m c w 2		202-203, 204-205 (var), 206-207, 218-219 (var) e 222-223.	Tn.