



UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA

PARA UMA PROCURA DA AUTENTICIDADE
NA INTERPRETAÇÃO PIANÍSTICA: O ESTUDO DE CASO DO
“CARNAVAL” OP. 9 DE ROBERT SCHUMANN

Tese apresentada à Universidade Católica Portuguesa
para obtenção do grau de Doutor em Ciência e Tecnologia das Artes

por

Teresa da Palma Pereira

ESCOLA DAS ARTES

Julho de 2015



UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA

PARA UMA PROCURA DA AUTENTICIDADE
NA INTERPRETAÇÃO PIANÍSTICA: O ESTUDO DE CASO DO
“CARNAVAL” OP. 9 DE ROBERT SCHUMANN

Tese apresentada à Universidade Católica Portuguesa
para obtenção do grau de Doutor em Ciência e Tecnologia das Artes

Por Teresa da Palma Pereira

Sob orientação da Professora Doutora Sofia Lourenço
e coorientação do Professor Doutor Paulo Ferreira-Lopes

ESCOLA DAS ARTES

Julho de 2015

Para os meus pais e para a Professora Sofia Lourenço

Agradecimentos

Agradeço à minha orientadora, Professora Sofia Lourenço, ao meu co-orientador, Professor Paulo Ferreira-Lopes, ao Professor Mário Vieira de Carvalho, ao CITAR, ao CESEM, à Professora Maria Luísa Figueira, ao Dr. André Holzer, ao Sr. Veloso da Cunha e ao Sr. José Fortes por todo o incansável apoio científico e técnico.

Agradeço à minha mãe, por todo o apoio nestas áreas e pelo apoio moral na concretização deste projeto.

Para uma procura da autenticidade na interpretação pianística:
o estudo de caso do “Carnaval” op. 9 de Robert Schumann



Apoio financeiro da FCT no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio

Para uma procura da autenticidade na interpretação pianística:
o estudo de caso do “Carnaval” op. 9 de Robert Schumann

Resumo

Procurando refletir sobre o conceito e a problemática da interpretação musical autêntica, e contrapondo a uma visão historicista as visões de Heidegger e de Adorno, este estudo tem como objetivo geral a procura de uma definição de autenticidade, que esteja em concordância com uma possível interpretação da verdadeira intenção expressiva do compositor, a um nível mais espiritual do que racional ou idiomático e, simultaneamente, em concordância com a necessidade do intérprete ser fiel aos seus mais genuínos impulsos expressivos. Numa relação com a abordagem da psicanálise, pretendeu-se explorar a ideia do intérprete como *medium* do compositor e do seu próprio inconsciente, estabelecendo uma relação entre ambos.

Como fonte primária no contexto do repertório pianístico, foi realizado um estudo aprofundado sobre uma obra de um compositor que terá, segundo as fontes históricas, sofrido de doença mental, Robert Schumann (1810-1856). Partindo da hipótese de que a doença mental constitui um caminho privilegiado para uma expressão mais autêntica de si mesmo, foi realizado um estudo de *design* metodológico de índole qualitativa, através da análise de conteúdo do estado da arte de âmbito multidisciplinar, procurando fundamentar e verificar a influência na obra analisada dessa questão, explorando a dicotomia entre seguimento de regras de composição tradicionais e possível obediência a impulsos mais viscerais, ligados à expressão de necessidades criativas mais profundas.

O percurso analítico seguiu a análise da obra segundo múltiplas vertentes – análise da partitura, segundo a perspectiva crítica de Simonett ao método de Riemann, e análise auditiva de 30 gravações, que culmina num estudo empírico, também de índole qualitativa.

Com base na soma dos factos apurados através do estudo da biografia, numa leitura “barthesiana” das conclusões obtidas na análise musical e, ainda, numa análise dos paralelismos da música de Schumann com a narrativa literária, influenciada por Erika Reiman, procurar-se-á traçar um retrato psicológico do compositor que permita decidir o melhor método de construção de uma interpretação a seguir.

Este estudo pretende dar um contributo para a elaboração de um modelo de interpretação fiel à partitura e, simultaneamente, fiel à subjetividade do pianista enquan-

Para uma procura da autenticidade na interpretação pianística:
o estudo de caso do “Carnaval” op. 9 de Robert Schumann

to intérprete, tentando apontar um caminho para a interpretação como verdadeiro ato de criatividade e descoberta.

Abstract

Reflecting on the concept and the problem of authentic musical interpretation, and opposition to a historicist view, the views of Heidegger and Adorno, this study has as a general objective, the search for a definition of authenticity, which is consistent with a possible interpretation of the true expressive intention of the composer, in a more spiritual than rational or idiomatic level and, simultaneously, in accordance with the need for the interpreter to be faithful to his/her most genuine expressive impulses. It was tried, in relation with the psychoanalytic approach, to explore the idea of interpreter as a medium of the composer and of his own unconscious, establishing a relationship between both.

As a primary source in the context of piano repertoire, it was conducted a depth study of one work of a composer who had suffered, according to historical sources, from mental illness, Robert Schumann (1810-1856). Assuming that mental illness is a privileged way to a more authentic expression of the self, there was a methodological design study of a qualitative nature, through the analysis of the content of the state of the art, in a multidisciplinary perspective, looking for support and verifying the influence in the analyzed work of this question by exploring the dichotomy between following traditional rules of composition and a possible obedience to more visceral impulses associated with the expression of deeper creative needs.

The analytical path followed the analysis of the work according to multiple aspects - analysis of the score, according to the critical perspective of the Riemann's method by Simonett, and auditory analysis of 30 recordings of the work, which also culminates in an empirical qualitative study.

This study aims to contribute to the development of a model of interpretation faithful to the score and at the same time faithful to the subjectivity of the pianist as interpreter, trying to point out a path to interpretation as a true act of creativity and discovery.

Para uma procura da autenticidade na interpretação pianística:
o estudo de caso do “Carnaval” op. 9 de Robert Schumann

Índice

Resumo	XI
Abstract	XIII
Índice	XV
Índice de Figuras	XIX
Introdução	
A atração pela loucura na obra de arte como caminho para a autenticidade	1
Capítulo 1	
Apresentação do tema e objetivos.....	9
Capítulo 2	
Metodologia	15
Capítulo 3	
Reflexão a partir da análise da biografia do compositor e sua possível influência na escrita musical do “Carnaval” op. 9	
1.	
a. Análise da biografia do compositor: infância, juventude, formação da personalidade artística e primeiros sintomas de doença mental...	17
b. Questões assentes e questões controvertidas sobre eventuais distúrbios de personalidade	23

2. Reflexos da personalidade de Schumann nos procedimentos de composição utilizados	
a. Análise da partitura do “Carnaval” op. 9	30
b. Fundamentação de uma possível relação dos procedimentos utilizados com a personalidade do compositor para uma interpretação psicológica da escrita de Schumann	145
1. A métrica “schumaniana” no “Carnaval” op. 9	145
2. O Ritmo no “Carnaval” op. 9	149
3. A Harmonia no “Carnaval” op. 9	153
4. A apropriação subjetiva da forma musical no “Carnaval” op. 9.	156
c. Análise auditiva de 30 gravações do “Carnaval” op. 9	170
d. Relação das observações realizadas com traços identificados como definidores da personalidade de Schumann	196

Capítulo 4

Modelos alternativos à análise musical

1. Breve reflexão sobre a análise semiótica tradicional	201
2. A visão de Barthes sobre a escrita schumaniana à luz da sua relação com a análise auditiva das 30 gravações do “Carnaval” op. 9: o “corpo schumaniano”	204
3. Apresentação de um modelo de inspiração “barthesiana” de análise do “Carnaval” op. 9	208

Capítulo 5

O papel da estética do romantismo e a influência dos processos literários na composição musical para a construção de uma interpretação do “Carnaval” op. 9

1. A influência de Jean Paul na escrita musical de Schumann: as teses de Erika Reiman	219
---	-----

2. Para a construção de um modelo de interpretação do “Carnaval” op. 9 com base nos possíveis paralelismos entre estruturas musicais e estruturas narrativas/literárias	225
Capítulo 6	
Conclusões gerais	243
Bibliografia	255
Discografia	267
Anexo 1 Tabelas de análise auditiva de 30 gravações do “Carnaval” op. 9 ..	271
Anexo 2 Partitura do “Carnaval” op. 9	307
Anexo 3 Gravação do “Carnaval” op. 9 realizada por Teresa da Palma Pereira a 23, 24 e 25 de Julho de 2012ficheiro em anexo na pasta B	

Para uma procura da autenticidade na interpretação pianística:
o estudo de caso do “Carnaval” op. 9 de Robert Schumann

Índice de Figuras

Figura 1	mão esquerda a amarelo	40
Figura 2	mão esquerda a amarelo	40
Figura 3	mão esquerda a amarelo	41
Figura 4	mão esquerda a amarelo	41
Figura 5	hemíola assinalada a amarelo	42
Figura 6	dinâmica <i>forte</i> assinalada a amarelo	42
Figura 7	hemíola assinalada a vermelho	43
Figura 8	43
Figura 9	hemíolas da mão direita assinaladas a amarelo	44
Figura 10	compassos de métrica irregular assinalados a vermelho	44-45
Figura 11	soprano assinalado a amarelo	45
Figura 12	reminiscência de “Papillons” op. 2 assinalada a amarelo	46
Figura 13	motivo C a amarelo	46
Figura 14	motivo D a amarelo	47
Figura 15	intervalo de 2 ^a Maior a amarelo	47
Figura 16	motivo E a amarelo	48
Figura 17	motivo F a amarelo	48
Figura 18	motivo A a amarelo	48
Figura 19	diferente dinâmica assinalada a amarelo	49
Figura 20	Colcheias em forte assinaladas a amarelo	50

Figura 21	50
Figura 22	cadências assinaladas a amarelo	51
Figura 23	52
Figura 24	Motivo A assinalado a vermelho; motivo F assinalado a amarelo	52
Figura 25	53-54
Figura 26	“Falsos” compassos 6/4 assinalados a preto	54
Figura 27	55
Figura 28	Motivo A assinalado a amarelo	56
Figura 29	Motivo A assinalado a vermelho	56
Figura 30	O motivo B assinalado a amarelo; motivo D assinalado a vermelho	57
Figura 31	57
Figura 32	59
Figura 33	troca da ordem das notas do motivo A assinalada a amarelo	60
Figura 34	motivo F assinalado a vermelho	60
Figura 35	61
Figura 36	61-62
Figura 37	grupos irregulares de sete colcheias assinalados a vermelho	63
Figura 38	motivo A assinalado a vermelho	63
Figura 39	motivo F assinalado a amarelo	64
Figura 40	baixo assinalado a amarelo; tenor assinalado a vermelho	64
Figura 41	motivo B assinalado a amarelo	65
Figura 42	supressão de um compasso à frase de oito compassos assinalada a vermelho	65-66

Índice das Figuras

Figura 43	67
Figura 44	motivo A assinalado a amarelo	67-68
Figura 45	68
Figura 46	motivo B assinalado a vermelho	69
Figura 47	69-70
Figura 48	organização métrica auditivamente perceptível assinalada a vermelho	71
Figura 49	hemíolas assinaladas a vermelho	72
Figura 50	motivo A assinalado a amarelo, com intervalo alterado assinalado a vermelho	72-73
Figura 51	intervalo recorrente de 2ª Maior descendente assinalado a vermelho	74
Figura 52	motivo F assinalado a vermelho	74
Figura 53	organização métrica de 4 x 4 compassos assinalada a vermelho	75
Figura 54	melodia baseada na frase que abre e encerra “Coquette” assinalada a vermelho	76
Figura 55	motivo B assinalado a amarelo	77
Figura 56	motivo B assinalado a amarelo	77
Figura 57	organização métrica assinalada a vermelho	79-80
Figura 58	hemíola assinalada a vermelho	81
Figura 59	motivo A assinalado a amarelo	81
Figura 60	motivo A assinalado a amarelo	82
Figura 61	motivo F assinalado a amarelo	83
Figura 62	motivo D assinalado a amarelo	84
Figura 63	divisão da peça em secções assinalada a vermelho	85
Figura 64	hemíolas assinaladas a vermelho	86

Figura 65	86
Figura 66	acorde da tónica assinalado a vermelho	87
Figura 67	motivo A assinalado a amarelo	87
Figura 68	motivo E assinalado a amarelo	88
Figura 69	88
Figura 70	motivo A assinalado a vermelho	89
Figura 71	motivo E assinalado a amarelo	89
Figura 72	motivo C assinalado a amarelo	90
Figura 73	motivo F assinalado a amarelo	90
Figura 74	organização métrica assinalada a vermelho	91-92
Figura 75	92
Figura 76	fragmento do motivo A assinalado a vermelho	93
Figura 77	fragmento do motivo A assinalado a vermelho	93
Figura 78	conclusão do motivo A assinalada a amarelo	94
Figura 79	motivo B na sua forma original assinalado a amarelo; motivo B alterado assinalado a vermelho	95
Figura 80	motivo D assinalado a amarelo	96
Figura 81	motivo E assinalado a amarelo	97
Figura 82	motivo F assinalado a amarelo	97
Figura 83	organização métrica assinalada a vermelho	98
Figura 84	acentuações da mão direita assinaladas a vermelho	99
Figura 85	acorde de 6ª Napolitana assinalado a vermelho	100
Figura 86	alteração intervalar ao motivo A assinalada a vermelho	101
Figura 87	versão transposta do motivo A assinalada a amarelo	101

Índice das Figuras

Figura 88	motivo C assinalado a preto	102
Figura 89	motivo F assinalado a amarelo; motivo C assinalado a vermelho	103
Figura 90	motivo F assinalado a amarelo	103
Figura 91	diferentes possibilidades de organização métrica assinaladas respetivamente a preto e a vermelho	105
Figura 92	modulação assinalada a amarelo	107
Figura 93	motivo A assinalado a amarelo	107
Figura 94	variação do motivo A assinalada a vermelho	108
Figura 95	motivo A assinalado a amarelo com substituição do intervalo de 3ª menor por 3ª Maior assinalada a vermelho	108
Figura 96	motivo B assinalado a amarelo	109
Figura 97	motivo C assinalado a amarelo	109
Figura 98	retrogradação do motivo A assinalada a vermelho	110
Figura 99	motivo D assinalado a amarelo	110-111
Figura 100	Motivo E assinalado a amarelo; motivo F assinalado a vermelho	111
Figura 101	compassos adicionais assinalados a vermelho	112
Figura 102	motivo A na mão direita assinalado a amarelo e na mão esquerda, transposto, assinalado a vermelho	113
Figura 103	motivo A assinalado a amarelo	114
Figura 104	motivo B assinalado a amarelo	114
Figura 105	motivo B assinalado a vermelho	115
Figura 106	motivo A assinalado a preto; motivo D assinalado a vermelho	115
Figura 107	coda assinalada a vermelho	116
Figura 108	acordes cadenciais assinalados a vermelho e a preto	117

Figura 109	motivo B assinalado a amarelo	118
Figura 110	motivo C assinalado a amarelo	118
Figura 111	motivo D assinalado a amarelo; motivo E assinalado a vermelho	119
Figura 112	motivo F assinalado a amarelo	119
Figura 113	início da reexposição da secção A assinalado a amarelo; compassos adicionais de transição assinalados a vermelho	120
Figura 114	121
Figura 115	desfasamento rítmico entre mão direita e mão esquerda assinalado a amarelo	121
Figura 116	motivo A assinalado a amarelo	122
Figura 117	motivo C assinalado a amarelo	122
Figura 118	motivo E assinalado a amarelo	123
Figura 119	motivo F assinalado a amarelo	123
Figura 120	motivo D assinalado a amarelo	124
Figura 121	motivo F assinalado a amarelo	125
Figura 122	Secção de “desvio à reexposição” (A’) assinalada a amarelo; coda (c) assinalada a vermelho	126-127
Figura 123	hemíolas assinaladas a amarelo	127
Figura 124	motivo A assinalado a amarelo	129
Figura 125	motivo melódico que origina a secção B de “Promenade” assinalado a amarelo	130
Figura 126	motivo B assinalado a amarelo	130-131
Figura 127	motivo C assinalado a amarelo	131
Figura 128	motivo F assinalado a amarelo	132

Índice das Figuras

Figura 129	notas utilizadas em “Promenade”, originárias da melodia de “Eusebius” assinaladas a amarelo	133
Figura 130	compassos de transição assinalados a vermelho	136
Figura 131	exceção à organização métrica por grupos de oito compassos assinalada a vermelho	137
Figura 132	grupo adicional de quatro compassos assinalado a vermelho ...	138
Figura 133	modulação assinalada a vermelho	139
Figura 134	compasso modulatório assinalado a amarelo	140
Figura 135	motivo B assinalado a amarelo	140
Figura 136	motivo C assinalado a amarelo; motivo D assinalado a vermelho	141
Figura 137	motivo E assinalado a amarelo	142
Figura 138	“Thème du XVIIème siècle” assinalado a amarelo	143

Para uma procura da autenticidade na interpretação pianística:
o estudo de caso do “Carnaval” op. 9 de Robert Schumann

Introdução

A atração pela loucura na obra de arte como procura da autenticidade

“A loucura é um saber difícil, esotérico, constituído por formas estranhas” (Frayse-Pereira, 1994, p. 54-55)

Se procurarmos o nome de um compositor a quem possamos atribuir o epíteto de “gênio louco” no contexto da música erudita ocidental, o primeiro nome a surgir será, provavelmente, o do compositor germânico Robert Schumann (1810-1856). Nenhum como ele encarnou tão bem o paradigma da subjetividade romântica aliada a uma certa alienação mental – aquilo a que, sem ousar fazer um diagnóstico psiquiátrico, Roland Barthes se refere como a “folie” de Schumann (Barthes, 1979, p. 15) – que se estendeu ao campo social no fim da vida, culminando com o internamento num asilo para doentes mentais, em Fevereiro de 1854, após uma tentativa falhada de suicídio (Daverio, 1997, p. 482). Por outras palavras, Schumann poderá ter encontrado, com base na estética da época, a *persona* artística que melhor se adaptava à sua condição psicológica: “o espírito elege, por assim dizer, as formas que lhe convêm entre as condições psicológico-casuais” (Jaspers, 2001, p. 257).

A reinvenção das formas musicais, que abandonam os títulos formais e estereotipados para dar lugar a títulos poéticos, que procuram descrever o humor do indivíduo num momento em particular, bem como a sua brevidade e organização em ciclos, que funcionam como encadeamentos de estados emocionais – conceito romântico de “peça de caráter” (Dalhaus, 1989, p. 396) – e não como grandes construções arquitetónicas, como as sinfonias, últimas sonatas ou últimos quartetos de Beethoven, seriam, por si só, motivos de interesse suficiente para despertar a curiosidade sobre o compositor que me propus estudar e, sobretudo, satisfazer a minha necessidade profunda de compreender a obra musical enquanto intérprete.

No entanto, é inegável que a loucura exerce um certo fascínio sobre todos os artistas, amantes da arte e, em última análise, sobre todos os seres humanos – a loucura encerra, em si mesma, um “saber proibido ... inacessível ao homem de razão e que o louco detém na sua inocência” (Frayse-Pereira, p. 55). O arquétipo do gênio louco faz parte da imaginação coletiva há muitos séculos. Desde os curandeiros das tribos ancestrais aos inventores renascentistas, passando pelos místicos e alquimistas medievais, esta figura sempre foi, de alguma maneira, adorada e até mesmo alvo de culto. No Romantismo, este arquétipo cria a imagem do poeta apaixonado, introspetivo, que vive imerso no turbilhão de emoções que povoam o seu mundo interior (Boucoucheliev, 1963, p. 19).

Este estereótipo foi o verdadeiro ideal artístico do compositor Robert Schumann (1810-1856), que idolatrava poetas como E.T.A. Hoffmann (1776-1822) ou Jean Paul (1763-1825), seus verdadeiros modelos (Daverio, p. 71; Boucoucheliev, p. 13), em detrimento dos modelos formais da composição. Segundo as próprias palavras de Schumann, em carta a Simonine de Sire, Jean Paul terá sido o seu verdadeiro mestre de contraponto: “Não conhece Jean Paul, o nosso grande escritor? Dele aprendi mais contraponto do que com os meus professores de música” (Schumann, 1904, p. 148).

Por um lado, o próprio Robert Schumann sentia-se inequivocamente atraído pela ideia romântica de loucura, procurando refletir as mudanças bruscas de humor da poesia de Jean Paul na sua música e cultivando uma excêntrica persona pública, multiplicada em diversas personagens/pseudônimos com identidade e opiniões próprias, membros integrantes de sociedades secretas imaginárias.

Por outro lado, não se pode ignorar a enorme predisposição genética para a doença mental presente na família de Schumann (Ostwald, 2010, p. 303), bem como algumas vivências traumáticas que poderão ter contribuído para o agravar da sua condição psicológica, provocando, por exemplo, o final forçado da sua carreira de pianista. Porém, independentemente das causas da alegada “loucura” de Schumann, essa condição, que lhe é frequentemente atribuída, e a originalidade da sua obra, que muitas vezes é associada a tal condição, constituem um atrativo especial para quem procura a

transcendência na arte – ou seja, atingir um conhecimento superior ou uma vivência mais profunda através da arte e não apenas uma experiência fugaz do belo, como resulta da visão da arte de uma tradição filosófica que Heidegger marca decisivamente e que a define como revelação da “verdade do ser” (Heidegger, 2014, p. 58).

A questão que devemos começar por colocar é o porquê deste fascínio pela loucura.

Os padrões formais, em qualquer atividade criativa, são passíveis de ser associados a algo de falso, segundo um certo ideal de espontaneidade na expressão artística, defendido por algumas importantes correntes estéticas – das quais a mais expressiva do séc. XX terá sido, porventura, o dadaísmo, que influenciou irreversivelmente toda a conceção de arte até aos dias de hoje, pregando a “simplicidade ativa” de que falava Tzara no “Manifesto Dadá” (Tzara, 1918). Tais padrões formais constituíam, segundo esta ótica, uma espécie de fachada, socialmente aceite e padronizada, de modo a exprimir uma universalidade estereotipada e, algumas vezes, desprovida de conteúdo. Segundo estas visões, não podemos encontrar a verdade, expressa a partir do ponto de vista subjetivo do indivíduo, em criações perfeitas de um ponto de vista formal, mas sem espaço para o improvisado ou, por outras palavras, para uma expressão mais instintiva dos impulsos criativos do autor. Sem lugar para esta verdade individual, para esta originalidade, a obra de arte não terá validade enquanto tal. A propósito da definição de validade da obra de arte, Heidegger encontra-a no ato de “pôr em obra a verdade” (Heidegger, 2014, p. 69). Deste modo, a própria verdade do criador (a verdade individual, subjetivamente expressa, que referi anteriormente), nunca poderá ser ignorada, pois é ele que inicia o processo de descoberta e revelação, através da sua experiência vital única e irrepetível, de uma verdade maior, oculta sob o objeto de arte. Talvez se possa, pois, apoiar no pensamento de Heidegger, a teoria do fascínio humano por personalidades que, acidentalmente, fruto de uma qualquer patologia mental ou em resultado da inadaptação social, trazem à luz do dia verdades ocultas, suas e não só, geralmente difíceis de decifrar através de indivíduos comuns – louco e artista como profetas.

O que se pode retirar de essencial desta tese é que a genialidade reside sempre, mesmo nos artistas mais conservadores, naquilo que é único, irrepetível (e assim, em larga medida, nos pontos de rutura com as normas sociais e estéticas vigentes na época de criação da obra de arte). Assim, Karl Jaspers diz, muito significativamente, que perante a obra de Van Gogh experimentou, tal como perante alguns doentes esquizofrénicos, “como se uma última fonte da existência se tornasse fugazmente visível, como se os fundos ocultos da vida influenciassem aí de maneira direta” e acrescenta ainda que essa comoção perante o universo do artista não corresponde à assimilação do estranho, mas sim ao encontro de um outro mundo e a um apelo à nossa própria existência, reclamando uma transformação. A procura da autenticidade é a necessidade de superar a constante “transformação de toda a espiritualidade em empresa e instituição”. A procura do autêntico corresponde sempre à procura do absoluto, oculto nas formas finitas (Jaspers, 2001, p. 258).

Enquanto intérprete, sempre busquei esses desvios às regras formais na esperança de conseguir, através da busca da compreensão da expressão da personalidade artística do compositor, descobrir algo essencial para a compreensão de mim mesma, numa eterna busca pelo crescimento espiritual. Esta é, quanto a mim, a grande razão pela qual a arte se revela tão vital para o ser humano – arte como algo mais do que uma sensação supérflua, como espelho que revela “algo de outro que não aquilo que a mera coisa é”, cuja busca é essencial para o ser humano, que procura permanentemente o autoconhecimento, não passível de ser obtido apenas a partir da sua própria razão (Heidegger, 2014, p. 11).

Por outro lado, numa perspetiva orientada para a psicanálise, todas as fugas aos padrões comumente aceites podem ser reconhecidas como intrusões do inconsciente na vida externa regida pelos conceitos de espaço e tempo (Freud, 1905, p.105). De facto, segundo autores como Roland Barthes e Marcel Beaufils, que descrevem a música de Schumann como uma música de *intermezzi* (Barthes, 1979, p. 12) ou de “humores” (Beaufils, p. 1979, p. 96), a temporalidade em Schumann diverge substancialmente do conceito clássico “beethoveniano”, compositor cuja música se caracteriza por longas sequências contínuas, construídas a partir do conflito entre temas contrastantes (Barthes, 1979, p. 12). As formas épicas, com um grande desenvolvimento de natureza dialética e

síntese conclusiva são substituídas por sequências de momentos sem conexão aparente uns com os outros, que nos tiram qualquer espécie de sensação de direção definida (Barthes, 1979, p. 12; Beaufils, 1979, p. 43). De alguma forma, é como se o tempo estagnasse e o “tempo”, em Schumann, fosse verdadeiramente o tempo da mente, o tempo da consciência ligado à nossa percepção do mundo que, embora subjetiva, é a única marca concreta da passagem do tempo, como nos diz Henry Bergson:

O que é essa continuidade? A de um fluxo ou passagem, mas um fluxo e uma passagem que se bastam a si mesmos, que não envolvam o fluxo de algo que flui, e a passagem não pressupõe os estados por onde passa: a coisa e o estado só são artificialmente retirados da transição...este é o período imediatamente percebido, sem o qual não teríamos nenhuma ideia do tempo (Bergson, 1922, p. 39).

A entrada neste mundo íntimo de rápidas mudanças de estado emocional acaba por pôr o ouvinte em contacto com o seu próprio inconsciente – o processo de composição por fragmentos tantas vezes utilizado por Schumann aponta para uma divisão do ego característica de patologias como a esquizofrenia, doença cuja sintomatologia se poderá, eventualmente, explicar pelas intrusões do inconsciente coletivo, definido por Jung, que une todos os seres humanos no que diz respeito às emoções mais instintivas (Leblond, 1997).

A música de Schumann, bem como a poesia de Jean Paul ou de E.T.A. Hoffmann (1776-1822), que lhe eram tão caras, preenchem, nesta perspetiva, mais uma estética do inconsciente, bem à frente da sua época, do que o ideal do Romantismo de expressão da individualidade – o que encontramos, analisando estes casos, é precisamente uma certa fragmentação da individualidade (Marques, 2004, p. 6; Daverio, p. 38). Esta fragmentação do ego será, porventura, a característica mais marcante da personalidade de Schumann, bastante presente na sua obra (Barthes, 1979, p. 15). Tal faceta aponta, inequivocamente, para uma personalidade passível de ser associada à loucura, pelo domínio do inconsciente na expressão artística. A filosofia ocidental, com autores como Schopenhauer e Nietzsche, descobriu no impulso vital a que dá o nome de “vontade”, expressão do inconsciente, algo que a música romântica já conhecia há

muito – a música romântica detém uma espécie de intuição reveladora dessa “vontade” (Beaufils, p. 28-29). Não poderiam ser, segundo esta lógica, os grandes artistas loucos, indivíduos com uma intuição musical invulgarmente apurada? No que se refere à criação da obra de arte, como Jaspers refere na análise da expressão artística em Van Gogh ou Hölderlin, as obras poderão, na sua génese, resultar de “um tempestuoso movimento psíquico” (Jaspers, p.249).

É desta hipótese de que a loucura – ou esquizofrenia, no sentido lato e não clinicamente rigoroso do termo utilizado por Karl Jaspers ao referir-se a fenómenos tão distintos como a histeria dos místicos medievais e a exaltação do sentimento, no Romantismo (Jaspers, p. 259-260) – é um veículo para uma expressão mais autêntica do ser, que parto para a minha investigação. A obra de Schumann, pela sua profunda originalidade e pela relação intrínseca com a literatura – música, segundo Carl Dalhaus, que espelha um “mundo esotérico” que lhe dá o seu “carácter histórico-social” (Dalhaus, 1989, p.146) – funciona como um paradigma perfeito deste tipo de expressão. Início esta busca com o objetivo de definir o que será uma interpretação musical “autêntica”, no sentido defendido por Heidegger, de “pôr-em-obra a verdade” (Heidegger, 2014, p. 58) – a verdade dos seres envolvidos na criação da obra de arte, compositor, intérprete e ouvintes, em plena relação dialética.

No primeiro capítulo deste trabalho, procurar-se-á definir o objetivo da tese – a definição e busca de uma interpretação musical autêntica no sentido já explicado – e a escolha de objeto de estudo que lhe está associada – a obra de Robert Schumann, “Carnaval” op. 9.

No segundo capítulo, serão descritos, pormenorizadamente, os passos seguidos na investigação e a metodologia utilizada.

O terceiro capítulo é dedicado à análise do “Carnaval” op. 9, em estreita relação com a análise dos dados biográficos disponíveis, relativos à vida de Robert Schumann. Nesta parte da tese, tentar-se-á confirmar a hipótese de Schumann sofrer de algum tipo de doença mental, passível de potenciar uma expressão mais autêntica do ser – primeira hipótese de trabalho colocada na introdução.

No quarto capítulo, será explorada a possibilidade de aplicação de modelos alternativos de análise musical ao caso específico da obra em estudo – particularmente um modelo inspirado na obra de Roland Barthes, “Rasch” (1975), que analisa a “Kreisleriana” op. 16, obra de 1838, de Robert Schumann.

No quinto capítulo, procurar-se-á aprofundar o estudo da relação entre a obra de Robert Schumann e a obra do poeta romântico germânico Jean Paul – de nome de batismo, Jean Paul Friedrich Richter (1763- 1825) –, partindo da investigação da autora Erika Reiman na obra “Schumann’s Piano Cycles and the Novels of Jean Paul” (Reiman, 2004), numa tentativa de explorar semelhanças entre modelos narrativos na música e na literatura.

Por fim, no sexto capítulo, será apresentada uma proposta de modelo de interpretação da obra que me propus estudar, o “Carnaval” op. 9, procurando dar resposta à problemática da “autenticidade” na interpretação musical (após um extenso trabalho de definição do conceito), objetivo último deste trabalho. Este modelo partirá, igualmente, da exploração da minha relação físico-emocional com a obra em estudo, o “Carnaval” op. 9 de Robert Schumann, considerando como modelos a análise da “Kreisleriana” op. 16 do mesmo compositor feita por Roland Barthes em “Rasch” e a análise da relação entre o “Carnaval” op.9 e a obra do poeta germânico Jean Paul feita por Erika Reiman.

Para uma procura da autenticidade na interpretação pianística:
o estudo de caso do “Carnaval” op. 9 de Robert Schumann

Capítulo 1

Apresentação do tema e objetivos

Das muitas questões relativas à interpretação da obra musical que me despertam interesse escolhi, no âmbito deste trabalho, abordar aquela que me parece ser a questão fundamental: como chegar a uma interpretação simultaneamente original e “autêntica”, no sentido objetivista, referido por T. Adorno, de “fidelidade” à partitura dos historicistas (Spitzer, 2006, p. 22).

Neste sentido, importa salientar que a própria definição de autenticidade é altamente flexível (Adorno, 2003, p. 101) para muitos autores.

O termo pode ser usado na perspectiva historicista de autores como, por exemplo, o compositor I. Stravinsky (1882-1971), em que toda a preocupação estética reside em reproduzir a intenção original do compositor através de uma rigorosa interpretação dos sinais da partitura, baseada numa pesquisa daquilo que seria o idioma estilístico da época de composição da obra (Adorno, 2001, p. 23). Mas também pode, num sentido mais subjetivista e trivial, ser usado como sinónimo de genuinidade da expressão emocional (Adorno, 2003, p. 3).

O termo autenticidade pode, ainda, ser utilizado como sinónimo de verdade – expressão do “ser autêntico”, proveniente do mundo das ideias, conceito herdado da filosofia platónica (Platão, 1949, p. 53; Adorno, 1997, p. 142). Para Heidegger, a autenticidade estará relacionada com a constatação pelo ser da sua própria essência (Heidegger, 2014, p. 69) – “O Homem é quem é precisamente testemunhando o seu próprio ser” (Heidegger, 1937, p. 6) - o que poderá ou deverá ser feito através da obra de arte.

Relativamente tanto à visão historicista como às filosofias idealistas de Platão ou Heidegger, Adorno argumenta que, se porventura existe uma essência espiritual imutável da obra de arte, esta é, na prática, inatingível e a verdadeira essência (e necessidade) da obra de arte reside na dialética entre o ideal inatingível e a sua possível realização por um sujeito que não pode ser desligado das suas circunstâncias históricas (Adorno, 1967, p. 169-170).

Na questão da realização do ser através da obra de arte, Heidegger e Adorno parecem concordar, residindo a divergência no facto de o primeiro associar a essência do ser a algo que lhe é inerente, independente do contexto histórico, ponto que, por sua vez, é fundamental para Adorno, como nos diz João Pedro Cachopo (Cachopo, 2011).

Concordando com a crítica feita por Adorno ao excessivo idealismo de Heidegger, penso, no entanto, inspirada por este último, que a verdadeira realização do ser não se centra neste conflito entre ideia abstrata e circunstâncias históricas, mas na capacidade do ser humano se encontrar a si mesmo na obra de arte, independentemente dessas circunstâncias relativas tanto ao compositor/obra como ao intérprete. Tal poderá ser feito identificando os padrões psíquico-emocionais, arquétipos comuns a todos os indivíduos (neste caso, comuns a compositor, intérprete e ouvintes), independentes da forma como se manifestam através destas circunstâncias. C. G. Jung foi o primeiro autor a debruçar-se sobre o estudo desses padrões numa perspetiva que pretendia ser estritamente científica, utilizando, para se referir a eles, o termo “arquétipo”, termo que, como sublinhou o autor, já vem de tempos remotos, estando associado a “ideia” no sentido platónico (Jung, 2014, p. 148). Jung insere este conceito na psicanálise, descrevendo os arquétipos como ideias comuns a todos os indivíduos, oriundas do inconsciente coletivo (Jung, p. 148-152). Posteriormente, os estudos “junguianos” têm associado estas ideias às emoções, atribuindo à música o poder de ativar os arquétipos emocionais presentes no ser humano (Alonso, 2010).

De facto, aquilo que produzirá a singularidade da obra de arte, como defende Adorno, serão as circunstâncias do indivíduo na história, mas tal acabará por se manifestar espontaneamente. O trabalho do intérprete será encontrar não a ideia abstrata contida na obra de arte mas as emoções arquétipas subjacentes à mesma,

procurando-as, em seguida, nele próprio para criar um elo de ligação que permita a manifestação do ser na sua essência pura, autónoma das circunstâncias – que, ao criarem separação entre obra e intérprete, geram necessariamente algum tipo de inautenticidade na expressão de um dos pólos (só com a expressão autêntica de ambos, desta vez no sentido de genuína, a obra de arte estará completa).

Devido à multiplicidade de indivíduos/intérpretes, nunca poderá haver, tanto segundo a visão de Adorno, quanto segundo a visão que aqui expresso, uma essência da obra de arte baseada num objeto único, rígido, imutável. No entanto, poder-se-á considerar a essência da obra de arte uma entidade una na sua multiplicidade de possibilidades de realização – para fazer uma analogia com a ideia de Schopenhauer de indivíduo como uma multiplicidade de caracteres (Schopenhauer, 2005, p. 193 – associando a sua componente fixa e imutável à necessidade de autenticidade interpretativa).

Ficará, então, o objetivo deste trabalho ligado à busca de um modelo dessa autenticidade interpretativa segundo a ideia acima descrita de dupla autenticidade com a obra/compositor e do intérprete consigo próprio, atingível através de uma autenticidade da expressão, não no sentido corriqueiro e superficial de genuinidade ou espontaneidade, mas no sentido de um diálogo emocional interno em busca das emoções arquetípicas presentes na relação do intérprete com a obra de arte que, em última análise, se manifestará também numa genuinidade profunda da expressão.

Assim, o termo “autenticidade” será usado diversas vezes ao longo deste trabalho com múltiplos sentidos: em referência aos conceitos de autenticidade dos vários autores; como equivalente a espontaneidade da expressão artística; e, sobretudo, como objetivo último a atingir com esta investigação, utilizando, desta vez, a definição por mim apresentada como premissa de trabalho. “Autenticidade” revela-se assim, de facto, um termo flutuante em que a única ideia objetiva, independentemente do conceito específico de autenticidade, é a de realização da essência da obra de arte e, conseqüentemente, como nos diz Heidegger, da essência do ser através dela (Heidegger, 2014, p. 69).

Para o intérprete chegar ao necessário diálogo com a essência da obra de arte e com a sua própria essência, que leva a uma interpretação autêntica, será necessário proceder, em primeiro lugar, a uma rigorosa análise dos gestos musicais expressos na partitura, tentando atingir a sua “raiz emocional” – Aristóteles define, neste sentido, a música como a única arte que, para além de caracteres, tem o poder de “imitar” emoções (Aristóteles, 2004, p. 38), o que poderá legitimar tal associação entre gesto e significado emocional. A análise desse primeiro objeto, equivalente à perspectiva do compositor, pode realizar-se através da experiência de tocar propriamente dita, já que determinados gestos físicos, resultantes da interpretação dos sinais da partitura à luz do conhecimento idiomático (Spitzer, 2006, p. 69), estão sempre associados, antes de mais, a impulsos emocionais específicos (Barthes, 1975, p. 224). Serão, precisamente, os impulsos emocionais implícitos na partitura a constituir a verdadeira essência da obra musical, o elemento que o intérprete pode e deve apreender, pela sua percepção intuitiva ou experiência do elemento mimético inerente à prática artística (*Erfahrung*), independente da barreira da razão, que está condicionada pelo idioma interpretativo e pelo academismo (Carvalho, 2009, p. 94).

Essa raiz emocional da música, juntamente com a investigação acerca da personalidade do compositor da obra através das suas biografias, levará a um encontro com as emoções arquetípicas inconscientes, subjacentes ao ato de criação e indissociáveis do criador, por a sua realidade histórica objetiva se refletir, necessariamente, na obra – a essência do ato de interpretação reside, precisamente, na relação que o intérprete, com o seu próprio elemento idiomático resultante da sua inserção na história, estabelece com a obra (Spitzer, 2006, p. 69).

Através do encontro com estas emoções, o intérprete poderá, em seguida, encontrá-las em si mesmo, numa espécie de processo empático como refere Barthes em relação à música de Robert Schumann, quando frisa que é precisa tocá-la, senti-la no corpo para a compreender – à semelhança de Wittgenstein, que estudou a importância desta forma de comunicação para a construção da linguagem, dando o exemplo do indivíduo que precisa sentir a dor do outro para saber o que é dor (Wittgenstein, 1977, p. 157). O intérprete poderá, assim, identificar as emoções comuns que poderão

conduzir a uma interpretação verdadeiramente autêntica, no sentido de interpretação que conduza à produção do verdadeiro conteúdo da obra de arte (Adorno, 1997, p. 169).

Pretende realizar-se o objetivo último deste trabalho analisando, na prática, como construir uma interpretação autêntica, segundo o conceito de autenticidade adotado, baseado nos estudos de autores como Adorno e Heidegger, como ideal a atingir na interpretação musical, e descrevendo o processo que levei a cabo para interpretar uma obra musical específica, o “Carnaval” op. 9 de Schumann, seguindo tal modelo.

O repertório romântico para piano apresenta-se como território ideal para o estudo dos arquétipos emocionais inconscientes definidos por Jung, na música. T. Gannon afirma mesmo que os românticos terão sido os primeiros a explorar o conceito de inconsciente na arte, antecipando as descobertas de Jung e Freud (Gannon, 1979, p. 5).

Dentro deste repertório, escolhi estudar uma obra de Schumann partindo de duas hipóteses: a hipótese de Schumann sofrer daquilo a que Karl Jaspers chama condição mental potenciadora de uma expressão mais livre do ser na arte (Jaspers, p. 262), o que reforçaria a presença do referido elemento inconsciente característico da música romântica na sua obra – e a hipótese de os seus traços de personalidade se consubstanciarem em traços de composição específicos, através desta hipotética desinibição da manifestação artística.

Escolhi estudar o “Carnaval” op. 9 por a obra em causa apresentar já a maioria dos elementos representativos da obra do compositor (Boucourechliev, p. 64) e por representar, em concreto, um período da sua vida produtiva que poderá corresponder à fase de surgimento de uma doença mental – uma primeira tentativa de suicídio, em 1833, aponta nesse sentido (Figueira, 2006). Jaspers descreve estas fases iniciais da doença mental como períodos em que se dá uma súbita erupção de novas energias criativas, precedendo habitualmente uma deterioração da condição mental e consequente alteração accidental da forma de expressão (Jaspers, p. 173). Esta alteração accidental da forma de expressão, ainda que artisticamente interessante, poderia

comprometer o objetivo de associar expressão artística a autenticidade, no sentido referido por Adorno de expressão intencional do indivíduo (Adorno, 2003, p. 4).

Não se trata, porém, de perseguir o objetivo ingénuo de ensinar a interpretar, trata-se antes de proceder à demonstração da utilização de um método experimental, com intuito pedagógico.

Capítulo 2

Metodologia

Ao longo deste trabalho, não é seguido um método de investigação de tipo dedutivo – que parta do geral para o particular – mas indutivo, procurando obter do particular – o estudo da obra específica “Carnaval” op. 9 de Schumann – um conjunto de princípios gerais (Prodanov & Freitas, 2013, p. 27-28) para a interpretação pianística. Pretende-se, com esses princípios, alcançar os fundamentos de validade de uma interpretação musical autêntica – segundo a definição de autenticidade por mim obtida, através da análise aprofundada do estado da arte relativo à questão (explorando a obra de autores como Adorno e Heidegger, e partindo dos seus conceitos e ideias) e subsequente *inventio* de uma ideia, no sentido de descoberta intuitiva, por meio da criação, de uma verdade lógica (Dominik & Hall, 2010, p. 440).

É utilizado o processo de indução instintiva-artística definido por Hermann Helmholtz – tipo de raciocínio indutivo próprio das ciências humanas, praticado através daquilo a que Helmholtz chama *Taktgefühl*, uma espécie de sensibilidade por simpatia (Gadamer, 1998, p. 24) – para realizar inferências que possam trazer respostas a cada hipótese de investigação colocada.

Para a análise da partitura do “Carnaval” op. 9 e para a análise de 30 gravações da obra será utilizado o método empírico, num *design* metodológico de índole qualitativa. Pretende-se que o estudo comparativo das gravações analisadas e a análise qualitativa de conteúdo dos relatórios de audição das gravações, partindo de uma metodologia comparativa, funcionem em complementaridade com os métodos de investigação indutivo e *inventio*, como veículo para alcançar o objetivo último deste

Para uma procura da autenticidade na interpretação pianística:
o estudo de caso do “Carnaval” op. 9 de Robert Schumann

trabalho – a construção de um modelo de interpretação autêntica da obra “Carnaval” op.
9.

Capítulo 3

Reflexão a partir da análise da biografia do compositor e sua possível influência na escrita musical do “Carnaval” op. 9

1. a. Análise da biografia do compositor: infância, juventude, formação da personalidade artística e primeiros sintomas de doença mental

Robert Alexander Schumann revelou desde cedo traços de uma personalidade muito original, catalisadora do nascimento de uma *persona* artística fora do comum. Era uma criança curiosa, sociável e aberta (Boucouchiev, p. 18). Filho de um escritor frustrado, reconvertido em livreiro de província, Schumann também era, apesar de extrovertido e irrequieto, um ávido leitor dos grandes autores clássicos e românticos (Boucouchiev, p. 10). Fascinado pelo piano desde que ouviu Moscheles em Karlsbad, aos nove anos, divertia-se fazendo caricaturas musicais nas suas improvisações (Boucouchiev, p. 18-19).

O gosto pela música e pela literatura andavam de mãos dadas e Schumann, desde muito cedo extraordinariamente criativo e imaginativo, fundou, aos doze anos, uma pequena orquestra e uma sociedade em que rapazes da sua idade discutiam literatura (Boucouchiev, p. 19). O facto de não ter tido, nos primeiros anos, uma educação musical muito rígida (Daverio, p. 69), o contacto com a literatura e o natural temperamento inventivo do jovem Schumann terão sido decisivos para a posterior formação da sua personalidade artística. Todavia, sofre uma mudança radical na adolescência. Em 1816, a irmã Emilia suicida-se, usando as palavras do biógrafo Boucouchiev, num “acesso de loucura” (espécie de prenúncio dos distúrbios psicológicos que Schumann viria a sofrer mais tarde na vida), sendo essa tragédia seguida pela morte do pai (Boucouchiev, p. 21; Daverio, p. 28). Podemos atribuir ao

choque parte da responsabilidade por Schumann se ter tornado, de repente, um jovem introvertido e melancólico. Como refere Boucourechliev (Boucourechliev, p. 23), em Março de 1828, Schumann descreveu-se a si próprio da seguinte forma, em carta ao amigo Flesching: “Lançado na existência, na escuridão do mundo, sem guia, sem mestre, sem pai” (Schumann, 1922, p. 1). Para além do evidente sentimento de melancolia que contrasta com a vivacidade da infância, está patente o profundo sentimento de solidão (bem diferente do espírito comunicativo que demonstrava anos antes), a consciência da própria originalidade e uma recusa em seguir quaisquer modelos.

Estas duas facetas da personalidade do compositor viriam a misturar-se na idade adulta através, sobretudo, da criação das personagens “Eusebius” e “Florestan” que, através da composição de peças musicais, eram integradas num todo unificado (Daverio, p. 463). Sem dúvida alguma, Schumann deveu muito da sua pujante criatividade à educação recebida do pai, convicto defensor de uma atitude de auto-cultivo intelectual, herdada do Iluminismo, *Bildung* (Daverio, p. 21). A educação do jovem Schumann foi extraordinariamente rica e eclética. Por volta dos seis anos, entrou no colégio Archdeacon H. Döhner, onde aprendeu latim, francês e grego (Daverio, p. 21). Um ano mais tarde, os pais, ouvindo-o cantar, repararam no seu talento musical e iniciaram-no no estudo do piano com o organista Johann Gottfried Kuntsch que, mais tarde, Schumann viria a descrever como “um professor que gosta de mim, mas que era um executante medíocre” (Daverio, p. 21). Ao segundo ano de aulas, Schumann já compunha (Daverio, p. 21). Chegou, também, a ter aulas de violoncelo e flauta (Daverio, p. 23).

Na adolescência, Schumann já demonstrava personalidade forte, iniciativa e grande ambição a nível artístico – tinha a convicção de que “viria a ser um homem famoso” (Daverio, p. 22-23). Contudo, mostrava-se confuso e pouco definido, não fazendo a mínima ideia do que realmente queria fazer com os seus talentos:

Eu próprio não sei claramente quem realmente sou...Acredito que possuo imaginação e ninguém o nega, mas não sou um pensador profundo: não consigo prosseguir com lógica nos assuntos com os quais estou muito envolvido...Mais sobre

mim próprio não posso dizer, já que a coisa mais difícil é alguém descrever-se a si mesmo... (Schumann, 1971, p. 30).

Schumann, durante muitos anos, não conseguiu decidir-se entre a poesia e a música. Acabou por ir estudar direito para Leipzig, para satisfazer a vontade da mãe (Daverio, p. 34), nunca abandonando, no entanto, a música e a poesia. Em relação à música, encontrou no professor de direito Thibaut um grande aliado, que lhe deu a conhecer as oratórias de Händel (Daverio, p. 59). Nunca se dedicou muito ao direito, consolando-se com o estudo da história e da filosofia (Daverio, p. 34). Trocou Leipzig por Heidelberg, apenas um ano após ter iniciado o curso. Aí, dedicou-se, sobretudo, ao estudo das línguas (Daverio, p. 56). Nesse período, fez, também, uma viagem de dois meses pela Itália e pela Suíça (Daverio, p. 57).

A formação musical mais séria só começou quando conheceu Friedrich Wieck, que prometeu transformá-lo, em três anos, num virtuoso do piano, compensando a deficiente formação musical que tivera na infância, formação insuficiente para um aspirante a concertista (Daverio, p. 69). Este apresentou-o a Heinrich Dorn, professor com quem aprendeu as bases da composição. Sobre contraponto, Schumann escreveu, na época, “... as regras parecem funcionar ao contrário...uma regra nega a outra.” (Schumann, 1971, p. 371).

Por um lado, no início, a assertividade de Wieck e a sua extrema confiança no próprio método de ensino entusiasmaram Schumann, oferecendo-lhe o pretexto ideal para abandonar o direito e optar, definitivamente, pela música (até porque agora podia justificar a sua escolha perante a mãe, apoiando-se na credibilidade e confiança de Wieck). Por outro lado, o rigor a que foi sujeito, tanto por Wieck, quanto por Dorn, provocaram nele uma reação de frustração e revolta, pela dificuldade inerente aos exercícios pianísticos e por ter uma visão da composição muito diferente e bem mais criativa do que a de Heinrich Dorn (Boucouchiev, p. 38-39).

Apesar do grande investimento na carreira de pianista com as aulas com Friedrich Wieck, Schumann não abandonou a paixão pela poesia. Apaixonado pela obra

de Jean Paul, descobriu um novo fascínio que o acompanhou nos momentos mais sombrios desta fase da sua existência – E.T.A. Hoffmann, nome artístico do escritor alemão Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann (1776-1822) (Daverio, p. 72). Na fase em que começava a criar uma identidade como compositor, acabou por escolher tornar-se compositor-poeta, privilegiando a influência das estruturas poético-narrativas encontradas nas obras destes autores, em detrimento da influência das estruturas clássicas da composição musical que compositores como o seu professor, Heinrich Dorn, seguiam fielmente. Como reporta Boucourechliev, Schumann ironiza este apego à tradição de Dorn, utilizando a imagem da forma musical “fuga”, forma contrapontística originária do final do séc. XVII caracterizada pela imitação sucessiva em várias vozes do tema musical a partir do qual se gera (Hodeir, 2008, p. 52) – “para ele (Dorn), a música não é mais do que fugas” (Boucourechliev, p. 39).

De facto, Schumann revelou uma singularidade assinalável desde as suas primeiras obras. Esta característica pode ser vista como uma natural consequência da educação completa e variada que recebeu do pai e que continuou posteriormente a procurar por si mesmo. Foi, também, em parte, um acidente ligado à circunstância de não ter recebido, desde a mais tenra infância, o modelo ortodoxo de educação musical que se praticava na época (a música era um ofício com regras estritamente definidas em que um jovem se deveria iniciar muito cedo). Schumann veio, mais tarde, a ter contacto com esse modelo educativo mas já tinha uma personalidade muito definida e não podia de modo algum deixar-se dominar por um conjunto de normas que acabavam por chocar, constantemente, com os próprios padrões criativos que inventara para si ao longo dos anos.

Contudo, não pode deixar de dizer-se que esta espécie de contradição foi, em grande medida, alimentada pelo próprio, com uma indecisão arrastada durante muito tempo e falta de firmeza e objetividade na escolha de um rumo profissional e artístico. É claro que, de tudo isto, também resultou uma decisão consciente e assumida de seguir um estilo completamente novo inspirado em Jean Paul e E.T.A. Hoffmann, concebendo a música como a forma suprema de poesia (Schumann, 1971, p. 96; Daverio, p. 43).

A incapacidade de decidir de Schumann também não pode ser dissociada de alguns traços de desequilíbrio mental que viriam a manifestar-se muito mais claramente numa fase posterior da vida, abrangendo cada vez mais aspetos do quotidiano do compositor (Daverio, p. 483). Já em adolescente expressava alguma angústia, nos seus diários, por não saber “quem era” – crise de identidade que se refletia de forma inequívoca nas escolhas profissionais. No que diz respeito à sua maneira de raciocinar, referia frequentemente o facto de, muitas vezes, não conseguir levar pensamentos até ao fim, de não os conseguir “aprofundar”. Aparentemente, esta impossibilidade estaria intimamente ligada à esfera emocional: “...quando os meus sentimentos falam mais alto, eu tenho que deixar de ser poeta; na melhor das hipóteses apenas consigo anotar uns poucos pensamentos desconexos...” (Schumann, 1971, p. 30; Daverio, p. 29).

Por “excesso de emoção” e falta de objetividade no raciocínio, Schumann não conseguia criar ideias “longas”, tal como não conseguia concentrar-se, durante muito tempo, no estudo da mesma disciplina criativa nem, em inúmeras situações da vida, levar uma decisão até ao fim. Tal manifestou-se na decisão de abandonar o curso de Direito, nos dilemas no campo amoroso (Boucourelichiev, p. 63) e na decisão de desistir da carreira pianística ainda que, aqui, a lesão sofrida no 3º dedo da mão direita tenha tido um papel determinante. Por outro lado, como assinala Wilhelm Joseph von Wasielewski, o seu primeiro biógrafo, Schumann sofria de uma permanente insatisfação e tinha um desejo constante de alcançar novas esferas, mas faltava-lhe clareza objetiva: embora a sua profusão de ideias o levasse a admitir que nada se poderia fazer com as formas estabelecidas, regressava com frequência à emulação devotada dos exemplos clássicos (Wasielewski & Alger, 2012, p. 9).

Para além da forma como o jovem Schumann cresceu, não deve ser esquecido, no âmbito da análise desta questão, um facto essencial da sua biografia. Schumann foi abruptamente separado da mãe (que tinha contraído tifo), ainda em bebé, só voltando ao seu convívio dois anos e meio depois (Daverio, p. 21). Este acontecimento terá sido, certamente, marcante no desenvolvimento da personalidade do compositor e pode ser-lhe atribuída uma importante relação com a posterior ligação intensa a esta figura, que tanto condicionou a sua vida no início da idade adulta (Ostwald, p. 62).

É inquestionável que Schumann era um génio criativo de uma originalidade sem par. O fim da sua vida foi, como nos dizem as fontes históricas, marcado por uma doença mental, cuja natureza é impossível determinar ao certo, hoje em dia – o psiquiatra Peter Ostwald diz que tal só seria possível com um estudo da história familiar, da progressão da doença e da resposta a medicamentos, fator em relação ao qual não dispomos de informação (Ostwald p. 302).

A questão que se põe é até que ponto Schumann já teria sintomas de doença mental muitos anos antes ou alguma inconsistência a nível de personalidade potenciadora do posterior surgimento da doença. Para poder alcançar uma compreensão mais vasta do problema, procederei, em seguida, a um inventário das várias teorias construídas ao longo dos anos por personalidades ligadas à psiquiatria acerca da condição mental de Robert Schumann, tomando como ponto de partida a investigação levada a cabo por Peter Ostwald (Ostwald, 1987) em torno do diagnóstico psiquiátrico do compositor.

b. Questões assentes e questões controvertidas sobre eventuais distúrbios de personalidade

Quando nos referimos a possíveis diagnósticos de doença mental, no caso do compositor Robert Schumann, podemos organizar a informação disponível em dois grandes grupos – o relatório da autópsia e toda a bibliografia médica que reflete sobre as informações nele contidas e relatos do próprio compositor acerca dos sintomas por si experimentados, bem como relatos de personagens históricas que tiveram oportunidade de com ele conviver.

Em relação à autópsia, levada a cabo pelo Dr. Franz Richarz (1812-1887), o relatório refere-se a uma “cavidade do crânio...estreita e compacta”, onde se podem encontrar “vestígios de uma infeção” (Ostwald, p. 296-297). O Dr. Richarz acabou, no entanto, por não valorizar muito este último dado, apresentando a conclusão de que Schumann morreu de uma “paralisia geral incompleta”, termo genérico atribuído na época a todas as doenças que afetassem o cérebro, potencialmente fatais, não endógenas, isto é, não associadas a uma lesão localizada (Ostwald, p. 299). No rol destas últimas estariam a sífilis, os AVCs e os tumores. A hipótese de sífilis foi, portanto, afastada num primeiro momento (Ostwald, p. 299).

O Dr. Richarz deixou em aberto a possibilidade de existir uma degenerescência hereditária (por via da mãe de Schumann, alegadamente depressiva). A esta tendência, estaria associado um esgotamento por excesso de atividade intelectual e artística (Ostwald, p. 299).

A partir de 1913, porém, começou a pensar-se, revendo relatórios de autópsia do século anterior, que talvez algumas pessoas com “paralisia geral incompleta” pudessem ter tido, na verdade, sífilis (Ostwald, p. 299). O Professor Hans Gruhle (1880-1958), da Universidade de Heidelberg, defendeu a teoria de que Schumann seria bipolar. Colocou, no entanto, a hipótese de este ter sofrido uma espécie de degenerescência derivada da sífilis, a partir dos 40 anos. Eliot Slater (1904-1983) e Alfred Meyer (1891-1945) foram,

também, defensores desta teoria. A hipótese de Schumann ter sofrido os efeitos de uma tuberculose chegou a ser igualmente levantada (Ostwald, p. 302).

Outra possível causa de uma degradação da condição mental que terá acabado por levar à morte do compositor é uma eventual doença genética. A suportar esta teoria, existe o facto de todos os filhos rapazes de Schumann terem morrido precocemente ou terem sido portadores de algum tipo de deficiência (Ostwald, p. 303).

No entanto, acaba por revelar-se mais razoável associar a morte de Schumann a uma condição física muito debilitada, ligada à má nutrição – Schumann estaria a viver no asilo um estado depressivo que, eventualmente, o teria levado a perder o apetite e a deixar de se alimentar como consequência de impulsos suicidas inconscientes (Ostwald, p. 335).

Para muitos, na linha do que diz a autópsia, este estado depressivo não tinha ligação a nenhuma doença endógena – Schumann teria, à data do óbito, uma “paralisia geral incompleta”.

O próprio Peter Ostwald fez uma recolha pormenorizada dos fatores que poderão ter levado Schumann a este estado, no final da vida – o trauma da perda do pai e da irmã (que se suicidou) durante a adolescência; o falhanço da carreira pianística; problemas financeiros trazidos pelo casamento; a tensão psicológica provocada pelo conflito entre as responsabilidades de pai, as exigências profissionais da mulher (que a obrigavam, frequentemente, a viajar) e as suas próprias ambições artísticas; o longo conflito com o sogro; o trauma pela perda do amigo Mendelssohn; a instabilidade profissional de uma forma geral; o progressivo isolamento social e profissional; a crise do casamento, nos últimos anos (Ostwald, p. 306).

Ostwald defende que Schumann tinha aquilo a que, hoje em dia, chamamos distúrbio de personalidade “narcísico” ou *borderline*, tendo passado de um comportamento histriónico em solteiro para um tipo de comportamento obsessivo-compulsivo depois de casado (Ostwald p. 305). A propósito de possíveis tendências obsessivo-compulsivas, não nos podemos esquecer, também, da questão da paralisia do dedo sobre a qual existem várias teorias das quais, no entanto, a mais consensual é a que

aponta para uma lesão irreversível por excesso de trabalho ao piano (Ostwald, p. 92).

A relação do compositor com o álcool é outro aspeto frequentemente referido, apesar de Schumann dissociar o estado de exaltação provocado pela bebida - que ele, inspirando-se desde muito jovem em Jean Paul, sentia como um privilégio poético e um estímulo espiritual (Gülke, 2010, p. 39-43) - da embriaguez propriamente dita, ou seja, embora Schumann distinguisse a *Knillität* da *Besoffenheit*, segundo as suas próprias palavras (Ostwald, p. 39).

Todos estes fatores parecem sugerir um cenário propício ao posterior desenvolvimento de uma patologia mental.

Hans Martin Sutermeister (1907-1977), médico suíço, apresentou, num livro de 1959, a tese de que Schumann teria vivido uma espécie de situação de envelhecimento precoce ligada a uma depressão (a partir dos 40 anos), por problemas sentimentais/sexuais/relacionais, potenciada pelo ambiente do hospício em que viveu os últimos anos, e a outros problemas de saúde, como tensão alta e doença cardiovascular (Ostwald, p. 302).

Há, contudo, quem defenda que Schumann sempre padeceu da doença mental que acabaria por o levar à morte, como o psiquiatra alemão Paul Möbius (1853-1907), que descreveu Schumann, após ouvir alguma da sua música, como um homem “muito nervoso, passivo, feminino”. Möbius acreditava que Schumann sofreu, desde muito jovem, de esquizofrenia, tendo tido o primeiro ataque aos 23 anos. Foi o primeiro autor a associar, explicitamente, doença mental/loucura a talento artístico, no caso de Schumann (Ostwald, p. 301).

Já o Professor Hans Gruhle defendia que Schumann seria bipolar (Ostwald, p. 301). A possibilidade de se tratar de doença bipolar, sustentada recentemente pela psiquiatra Maria Luísa Figueira (Figueira, 2006), parece bastante válida. Se observarmos a biografia do compositor, podemos verificar que desde cedo alternava períodos de grande atividade, extroversão, ideias megalómanas – considerava-se um génio e projetava, já em criança, a criação de clubes e sociedades literárias, planos que

se revestiam de uma grandiosidade extravagante e pareciam demasiado utópicos, tendo em conta a sua idade – com períodos de profunda introversão, auto questionamento e isolamento do mundo exterior (Boucourechliev, p. 41). Ao nível do estudo do piano, por exemplo, bastou um único estímulo (a influência de Friedrich Wieck) para Schumann passar radicalmente de músico diletante a estudante obsessivo ao ponto de lesionar irreversivelmente um dedo.

Peter Ostwald, por outro lado, parece, mais do que procurar classificar o tipo de doença que afetava Schumann, buscar a sua causa a um nível profundo. O autor refere-se a sintomas, ao longo da vida do compositor, como distúrbios do sono relacionados com ansiedade, alucinações (relatadas pelo próprio Schumann), crises depressivas, ataques de pânico, sentimentos de culpa por possíveis tendências homossexuais, obsessões e desejos sexuais reprimidos de uma forma geral, sintetizando a sua apreciação da personalidade do compositor em traços como o forte apego emocional à mãe, uma visão megalómana e excessivamente egocêntrica de si mesmo e uma identidade sexual muito confusa e fragilmente definida (Ostwald, p. 40, 42, 49, 54, 61, 62, 75, 78, 79, 100, 103, 106, 110).

De facto, os relatos feitos pelo próprio são reveladores dessa fragilidade na construção do ego que o poderia facilmente colocar numa posição de vulnerabilidade perante as crises exteriores ou o excesso de emoção provocado por elas – “É interessante como lá, onde o sentimento fala mais forte em mim, falho em ser poeta” (Schumann, 1971, p. 30; Boucourechliev, p. 18). Confrontado com a tragédia da morte da irmã e do pai, com deceções amorosas ou com o dilema da escolha da vocação, a resposta de Schumann parecia ser sempre uma espécie de questionamento interior acerca da própria identidade. Por outras palavras, os acontecimentos influenciavam-no a tal ponto que produziam sistematicamente um abalo na estrutura da sua personalidade. Este tipo de reação parece conter em si algo de patológico, já que o ego se apropria da dor vivida, deixando-se minar por ela, quando o mais natural seria a dor ser libertada e exteriorizada de forma objetiva, sem perder a relação com o acontecimento que a provocou. Revelava, assim, uma incapacidade de equilíbrio entre os sentimentos experimentados e o intercâmbio com os outros, a adaptação à realidade - no sentido

referido por Dagmar Axthelm, apoiando-se em Winnicott -, esgotando a sua energia a proteger o verdadeiro eu (Axthelm, 2010, p.119).

Para explicar melhor esta ideia, basta referir que Schumann passou, na sua juventude, por vários episódios de crise desencadeados por acontecimentos nefastos que afetaram a sua vida, de forma indireta. Acabava sempre por ampliar estes acontecimentos e sofrer prolongadas crises de “melancolia” na sequência dos mesmos, acabando por os experienciar de forma particularmente subjetiva. Para dar apenas um exemplo, Schumann visitou o irmão, Julius, doente de tuberculose, em Zwickau, no ano de 1831. No seguimento dessa visita, entrou em pânico com a perspectiva de ter sido contagiado com a doença, escrevendo, como refere Ostwald, as seguintes palavras: “O pensamento de morrer agora...leva-me à loucura...Por vários dias, estive numa espécie de estado febril. Mil planos passaram pela minha cabeça, dissolveram-se e reapareceram...” (Ostwald, p. 84). Este relato é um perfeito exemplo da fragilidade psicológica do compositor e do eminente perigo de “desintegração da sua personalidade” (Ostwald, p. 201), patente na incapacidade de lidar com os obstáculos normais da vida de uma forma madura e objetiva.

Independentemente de Schumann ter tido alguma doença infecciosa capaz de provocar lesões irreversíveis no cérebro, no final da vida, penso poder considerar-se que existem provas suficientes de que o compositor sofreu, desde sempre, de algum transtorno de personalidade – o próprio psiquiatra Peter Ostwald diz ser difícil definir este “transtorno”, no caso de um génio como Schumann, através do vulgar sistema de classificação que se aplica a doentes ditos “normais” (Ostwald, p. 304). Se esse “transtorno” seria do foro patológico ou corresponderia apenas à expressão de uma identidade extremamente original, não considero demasiado relevante, em certo sentido. Também não considero fundamental saber, no caso de se tratar de uma doença, que doença seria, uma vez que aquilo que realmente importa para o intérprete é a forma como a personalidade artística do compositor se manifesta na obra, independentemente de qualquer diagnóstico clínico.

No âmbito do exercício especulativo, a teoria para a qual encontro fundamentação mais consistente é a da tendência fragmentária do ego. O psiquiatra

Peter Ostwald aponta fortemente para esta hipótese atribuindo a Schumann um ego frágil, repleto de dualidades (Ostwald, p. 305). Esta teoria corresponde às descrições de estados emocionais, levadas a cabo pelo próprio, e encontra expressão concreta na criação de heterónimos e na coexistência de várias opções profissionais e relações amorosas simultâneas, que configurava uma espécie de indecisão patológica (Ostwald, p. 305). É também coerente com certos sintomas que atormentaram de forma cada vez mais insistente Schumann, perto do final da vida – por exemplo, as alucinações auditivas relatadas pelo próprio e pelo médico que o seguia no asilo (Ostwald, p. 338), que podem ser associadas a uma multiplicação do ego em várias figuras com as quais o compositor não se identificava ao ponto de as representar como algo exterior a si.

É também muito interessante analisar até que ponto este “transtorno mental” não se manifestava de forma mais intensa pela conotação com a época histórica e estética a que Schumann estava ligado. Segundo Karl Jaspers, cada tipo de loucura é fruto da época em que é produzida e os criadores de cada época histórica acabam por seguir um padrão comum, dependendo da predisposição da mesma. O autor cita o exemplo do “histerismo” na Idade Média, termo que, segundo Jaspers (Jaspers, p. 257), era usado na época para classificar a esquizofrenia. Nem todos os criadores geniais desta época eram esquizofrénicos, mas a maioria acabava por encarnar um padrão mental “histórico” (Jaspers, p. 257). A imagem tipicamente romântica do jovem melancólico, imerso numa interminável jornada pela noite interior, terá certamente influenciado a imagem que Schumann concebeu de si mesmo, logo no início da adolescência. Por outro lado, Daverio refere que este terá encontrado na poesia de Jean Paul e E.T.A. Hoffmann um perturbador espelho da sua própria personalidade – no caso do primeiro, com *nuances* cómicas e histriónicas, muito do género das que povoam o “Carnaval” op. 9, e no do segundo com nuances mais negras (Daverio, p. 71). Sobre o impacto da leitura de E.T.A. Hoffmann, Schumann terá comentado que “alguém dificilmente se atreve a respirar enquanto lê Hoffmann” (Schumann, 1971, p. 335-336; Daverio, p. 71).

A questão que se coloca é se a loucura influenciou, de alguma forma, a escrita de Schumann. Partindo do princípio de que a loucura acaba por ser um veículo para a expressão mais autêntica da alma humana – Karl Jaspers descreve o impressionante efeito da mesma na expressão criativa de indivíduos com talento artístico, numa

primeira fase das suas doenças mentais (Jaspers, p. 173) – em que é que a alma de Schumann se reflete, a um nível profundo na sua música e em que ponto a alma do intérprete pode tocar a do compositor ou vice-versa, para entrar em contato com a dos ouvintes?

Segundo a teoria de Peter Oswald, Schumann apenas pôde encontrar uma certa harmonia interior enquanto foi capaz de canalizar, através da música, uma série de tendências de personalidade dispersas e conflitantes (Oswald, p. 305; Axthelm, p. 118).

Partindo desse pressuposto, procederei, no capítulo que se segue, a uma análise do “Carnaval” op. 9 de Schumann, procurando identificar traços de personalidade do compositor nos processos de escrita utilizados na obra, numa tentativa de perceber se será realmente possível ligar os seus transtornos psicológicos a uma forma de compor característica.

Segundo Jung, a arte deve ser sempre analisada numa perspetiva psicológica, uma vez que o exercício da arte é, em si mesmo, uma atividade de natureza psicológica (Jung, 1999, p. 57). Já Karl Jaspers se refere ao termo “esquizofrenia” como um conceito impreciso, vasto e variável com o contexto, que terá condicionado a criação de inúmeros artistas (Jaspers, p. 242-245). Roland Barthes, por sua vez, atribui a Schumann uma “condição de louco” (*folie*), caracterizada pela falta de estrutura conflitual na personalidade, que se reflete numa música em que se multiplicam os “humores” (Barthes, 1979, p. 15).

Procurarei, de seguida, aferir se será possível verificar, na prática, alguma analogia entre a forma de compor de Schumann e traços de personalidade característicos, potencialmente patológicos, previamente explorados no estudo dos dados biográficos disponíveis sobre o compositor.

2. Reflexos da personalidade de Schumann nos procedimentos de composição utilizados:

a. Análise da partitura do “Carnaval” op. 9

No “Carnaval” op. 9, obra de juventude de Robert Schumann, terminada em 1835 (Reiman, 2004, p. 76), são bem visíveis algumas das mais significativas referências estéticas do compositor.

A obra consiste numa sucessão de peças, iniciada com uma peça introdutória, muito semelhante à peça final, que reutiliza grande parte do material musical da primeira. Todas as peças se baseiam num motivo de quatro notas. Não se trata exatamente de uma estrutura do tipo “tema e variações”, mas esta forma, com uma peça inicial idêntica à final, faz lembrar um pouco a estrutura das “Variações Goldberg”, de Bach (1740), variações construídas sobre um tema, apresentado na primeira peça, “Ária”, que se repete no fim.

Aliás, os paralelismos com Bach não ficam por aí. Bach foi um dos mais célebres compositores a utilizar na composição jogos de letras. Um exemplo simples de analisar é o prelúdio e fuga em dó# menor do 1º volume do “Cravo Bem Temperado”. No tema da fuga, o compositor utiliza notas correspondentes, segundo a nomenclatura germânica, às letras do seu nome, si bemol, lá, dó, si bequadro – B. A. C. H.

Schumann, no “Carnaval” op. 9, utiliza como *leitmotiv*, um tema de quatro notas – lá, mi b, dó, si (A.S.C.H) – que pode ser associado à Quarta-Feira de Cinzas, à cidade natal de Ernestine von Fricken, noiva de Schumann à época, ao próprio nome do compositor (como no caso do prelúdio e fuga de Bach), Robert Alexander Schumann (de onde se pode extrair a versão original do motivo temático – A.S.C.H – ou uma variação desta sequência obtida pela troca de disposição das notas / letras no decorrer da peça – S.C.H.A. – retirada de Schumann), ou ainda à palavra germânica *Fasching*, que significa Carnaval (Beaufils, p. 82; Erika Reiman, p. 97).

No caso do “Carnaval” op. 9, ao contrário do que acontece na referida fuga de Bach, o compositor denuncia no subtítulo da peça, a técnica de construção utilizada – “Scènes Mignones sur Quatre Notes”.

Como já verificámos, a obra, a nível global, evoca, em certa medida, a forma “tema e variações” mas também evoca, pelo facto de a maioria das peças serem valsas, ciclos de danças como as “Valse Nobles” D. 969, as “Valse Sentimentales” D. 779 ou as “Deutsche Tänze”, D. 365, de Schubert (Reiman, p. 79).

Por outro lado, o próprio Schumann referia Jean Paul como tendo sido o seu mestre de contraponto (Schumann, 1904, p. 148). Compositor em larga medida autodidata, grande improvisador, aluno indisciplinado de composição que até tarde pretendia seguir a carreira pianística (Boucouchiev, p. 39), Schumann almejava, sobretudo, reinventar as formas musicais clássicas (ato de transgressão romântica), e criar algo totalmente original, baseado em formas literárias, tendo como grande fonte de inspiração as imagens e os processos narrativos utilizados nas novelas de Jean Paul (Reiman, p. 79).

Para Erika Reiman, o “Carnaval” op. 9 sugere menos uma mistura de géneros do que uma “mistura sem género” (Reiman, p. 77), correspondendo, assim, ao ideal romântico de género que deveria conter todas as potencialidades dos outros géneros, de Friedrich Schlegel (Reiman, p. 76). De facto, acaba por ser mais fácil classificar o “Carnaval” op. 9, como forma musical, através da analogia com uma narrativa carnavalesca, com um pomposo cortejo de abertura (Reiman, p. 79), um desfile de personagens, de quadros sonoros evocativos de momentos festivos e um final, a “Marche des Davidsbündler contre les Philistins”, em que desfilam todas juntas, misturando-se numa espécie de síntese conclusiva. Aliás, peças como as “Sphinxes” e “A.S.C.H. – S.C.H.A. – Lettres Dansantes” têm, na sua génese, uma clara alusão ao jogo de letras que deu origem ao “Carnaval” op. 9.

“Sphinxes” interrompe o fluxo musical da obra quando aparece, sugerindo uma espécie de “estaticidade anti-musical”, ao existir não tanto para ser tocada ou escutada – a sua execução é dispensável (Reiman, p. 96) – como na qualidade de assinatura do compositor ou de exposição, em sentido teórico, das possibilidades do processo compositivo. “A.S.C.H.-S.C.H.A. – Lettres dansantes”, acaba por representar o contrário – não é a música que se transforma em letras mortas, mas as letras que se tornam numa personagem tão viva e real quanto “Pierrot” ou “Arlequin”, por exemplo.

O que define o decorrer da obra não é o desenvolvimento de um tema ou a relação dialética entre dois temas, mas a forma como o motivo base, A.S.C.H., se manifesta através de cada uma destas personagens.

Procederei, nas páginas seguintes, à análise de cada peça do “Carnaval” op. 9, começando por definir a sua estrutura e procurando, posteriormente, identificar todos os pontos de divergência em relação aos modelos clássicos de composição, segundo a conceção do musicólogo alemão Hugo Riemann (1849-1919): forma que se gera a partir de conjuntos organizados de quatro compassos (Riemann, 1903, p. 196; Simonett, 1978, p. 211) e ritmo e métrica analisados em paralelo com o sistema harmónico e melódico – uma vez que ritmo e encadeamentos harmónicos constituem juntos, em música do período clássico, aquilo que se denomina como “harmonia funcional” (Tachovsky, 2007, p. 25).

Riemann considerava que toda a música se organizava através da junção de grupos de quatro compassos que produziam períodos maiores de oito. A sucessão destes períodos mais longos estaria, por sua vez, na origem da grande forma (Riemann, p. 196; Simonett, p. 211).

Verifiquei inúmeras exceções a este padrão na obra de Schumann, as quais tentarei, ao longo deste trabalho, compreender melhor e explicar na medida do possível, tentando definir assim as características essenciais de um estilo de composição particular do autor. Para Simonett, devemos entender a música de Schumann no âmbito de um modelo único, não subordinado às regras tradicionais apenas aplicáveis à música do classicismo vienense (Simonett, p. 210).

H. P. Simonett, na obra “Taktgruppengliederung und Form in Schumann’s «Carnaval»” (Simonett, 1978) faz uma dura crítica ao modelo de análise de Riemann. A divergência básica reside no facto de o primeiro considerar que não se deve iniciar nenhuma análise da obra de Schumann partindo do princípio de que a música se organiza ou deveria organizar em grupos de oito compassos, dos quais os quatro primeiros constituiriam a frase antecedente e os quatro segundos a frase conseqüente. A música de Schumann, segundo Simonett, organiza-se em grupos de compassos mais pequenos e mesmo quando a sua junção produz períodos de oito, tal resultado apenas é

gerado pela repetição de pares de compassos e não por qualquer lógica de desenvolvimento, como a do tipo pergunta/resposta (Simonett, p. 210-211). Simonett chega mesmo a citar Dalhaus, autor que descreve os grupos de compassos em Schumann como tendo “fraca potência periódica” (Simonett, p. 211). Esta questão, de valor aparentemente formal, reveste-se de uma importância fulcral para Simonett, já que se encontrará na base de um modelo de composição em que o desenvolvimento temático é substituído pela repetição motívica (Simonett, p. 210). Para Simonett, esta forma de compor está ligada, na sua origem, ao modelo de composição mais utilizado pelo autor, o *lied* (Simonett, p. 210) – uma forma em que existe um motivo que constrói a melodia e o material musical é organizado e sintetizado através da aplicação de uma estrutura ABA, por oposição a formas mais longas como a forma-sonata.

Também relativamente ao campo da harmonia, Simonett mostra-se bastante crítico das teorias de Riemann. No seu estudo, o autor verificou que, muito frequentemente, Schumann junta as anacrusas à harmonia nova, faltando-lhes o carácter cadencial (para o tempo forte) que define a sua essência funcional (Simonett, p. 212). Perdendo os encadeamentos harmónicos a sua tradicional relação funcional com o ritmo frásico, a harmonia deixa, automaticamente, de ter uma ligação direta à estrutura/forma da música e os códigos de significação das relações harmónicas usados por Riemann deixam de ter sentido.

Para além da questão da organização por grupos de compassos, há a questão das acentuações dentro do próprio compasso. Nestes casos, Simonett não considera irregularidades as trocas em relação ao padrão clássico ou, segundo as suas palavras, “mozartiano” (Simonett, p. 226) de acentuações que ocorrem na música de Schumann, entendendo, antes, que Schumann não parte, simplesmente, do mesmo esquema de tempos fortes/fracos que era usado no classicismo vienense e motivou a generalização feita por Riemann (Simonett, p. 226).

Mas ainda quanto aos grupos de compassos, o cerne da divergência entre Simonett e Riemann parece residir no potencial de desenvolvimento destes grupos. Simonett observa que Riemann possui uma conceção segundo a qual estes blocos tendem à multiplicação o que, por sua vez, leva ao desenvolvimento de ideias musicais

mais longas. Para Simonett, o que se passa na música de Schumann é precisamente o contrário – a ideia musical concentra-se, na sua totalidade, num grupo muito pequeno de compassos e vai-se fragmentando/diluindo pela repetição (Simonett, p. 215). A continuidade da sequência musical é criada através de meios específicos de ligação entre blocos – espécie de processo de “colagem”, como a utilização do primeiro compasso de um grupo de quatro para resolver a harmonia inconclusiva do último compasso do grupo anterior ou a simples soma de grupos conclusivos de quatro compassos que apenas se sucedem, sem estabelecer uma relação de continuidade de uns para os outros (Simonett, 1976, p. 222-224).

Para Simonett, estes são os princípios não de um desvio em relação à estrutura convencional, mas de uma estrutura diferente, de tipo romântico, que Schumann intencionalmente procurava (Simonett, p. 217).

Simonett cita, várias vezes ao longo da sua obra, um outro autor, W. Gertler (Gertler, 1931). Gertler já tinha encontrado, antes do próprio Simonett, uma incompatibilidade entre o sistema de Riemann e a música de Schumann. Simonett não concorda, no entanto, com a visão deste autor por, apesar da incompatibilidade constatada, este acabar por aplicar o modelo de Riemann à análise da música de Schumann, de forma pouco coerente com a organização que o ouvinte é levado a conceber instintivamente ao escutá-la (Simonett, p. 214).

Refletindo sobre a variedade de possibilidades na tarefa de análise da partitura do “Carnaval” op. 9 e entendendo o ponto de vista de Simonett em relação a Riemann, decidi, ainda assim, utilizar no meu trabalho o método deste último, tal como fez Gertler.

Mesmo que Schumann tenha partido, na composição das suas obras, em particular do “Carnaval” op. 9, de uma conceção estruturalmente diferente da dos compositores do classicismo vienense e que o tenha feito por razões assumidamente ideológicas ligadas aos princípios basilares da estética romântica, parece-me claro que nunca se teria podido chegar a estas conclusões sem passar por uma tentativa de aplicação do método de Riemann.

Deste modo, para analisar o “Carnaval” op. 9, utilizarei cinco parâmetros musicais distintos: a Estrutura, a Organização métrica das frases, o Ritmo, a Harmonia e a Identificação do material temático. A estrutura e a identificação do material temático, isto é, a identificação dos motivos a partir dos quais se constrói a peça, estão intimamente ligadas – sendo o motivo a mais pequena unidade, a partir da qual se gera toda a estrutura de uma peça musical, segundo H. Schenker (1868-1935) (Schenker, 1906, p. 4-9; Beach, 2013, p. 135). A organização métrica das frases está diretamente ligada àquilo a que, numa análise schenkeriana, se chama “ritmo frásico” – resultado da interação entre a frase, uma unidade de movimento tonal, e uma estrutura organizativa, na qual esta encaixa, marcada por um início, um ponto culminante e um ponto de chegada, a cadência (Beach, p. 58). Os parâmetros já referidos, juntamente com a harmonia, constituem sempre os pilares do que deve ser uma análise musical, segundo Schenker (Beach, p. 5). Quanto ao parâmetro Ritmo é utilizado neste contexto, em separado do ritmo frásico ou organização métrica das frases, para permitir o estudo mais aprofundado da profusão de síncopas características da música de Schumann, também aqui presente – Roland Barthes fala em “generalização da síncopa” na obra de Schumann (Barthes, 1979, p. 15). Tal característica acaba por gerar o efeito observado por Simonett na sua análise do “Carnaval” op. 9 de desestabilização do esquema regular de acentuações dentro do compasso.

- a) **Estrutura:** definição da forma de cada peça.
- b) A **Organização métrica das frases**, tentando encontrar quaisquer alterações relativamente ao padrão base de quatro compassos definido por Hugo Riemann que produz, ao multiplicar-se, sucessivas frases de oito compassos que conduzem, por sua vez, à grande forma (Simonett, p. 211) – **irregularidades métricas**.
- c) O **Ritmo**, identificando situações em que haja uma modificação relevante do esquema tradicional (“mozartiano” nas palavras de H. P. Simonett) de acentuações dentro do compasso que define como “tempos fortes” os tempos pares, em especial o primeiro tempo do compasso (Simonett, p. 226) –

irregularidades rítmicas como síncoas e hemíolas. Este parâmetro distingue-se do parâmetro **Organização métrica das frases** por dizer respeito a irregularidades em pequena escala dentro da unidade compasso e não dentro de um conjunto de compassos a que, pelo movimento harmónico concluído com uma cadência, se possa chamar frase musical, utilizando a definição de frase musical de Beach e McClelland (Beach & McClelland, 2012, p. 75).

- d) A **Harmonia** – procurando as modulações mais imprevisíveis, que não sigam as regras dos encadeamentos harmónicos clássicos – em que existe sempre uma sequência preparatória ou “ponte” a ligar duas harmonias muito afastadas (Caplin, 1998, p. 174).
- e) Procederei, por fim, à localização do/s motivo/s temático/s em cada peça, analisando o tratamento que lhe/s é dado, de modo a buscar um elo de ligação entre todas as peças e poder compreender a obra como um conjunto orgânico e pleno de sentido – **Construção temática**.

Apesar de este parâmetro estar na génese da composição da obra, escolhi apresentá-lo em último lugar por ter o potencial de unir todas as peças numa única ideia abstrata, sendo o parâmetro necessário para nos dar a visão distanciada que é precisa para fazer a síntese da análise da mesma.

Em todas as peças em que não se observe nada de particularmente relevante no que diz respeito a algum destes parâmetros (tendo em conta, novamente, qualquer desvio ao padrão de organização da peça musical, definido por Riemann), a análise desse parâmetro não será aqui exposta.

Legenda para os símbolos e terminologia utilizados na classificação do material temático e definição da forma das peças:

A nível da classificação da estrutura, o símbolo ‘ refere-se a repetições com variações e as letras pequenas – a, b – referem-se a subsecções. O símbolo " refere-se a uma variação da variação e os números – 1, 2 – a repetições sem variações mas em que há uma alteração da textura ou da tessitura em que a secção é apresentada.

Motivo A – A.S.C.H. – **lá, mi b, dó, si; mi b, dó, si, lá** ou **lá b, dó, si** (tema de quatro notas nas várias formas expostas na peça “Sphinxes”)

Motivo B – escala diatónica dos primeiros compassos do “Préambule”, na mão direita – tirada da primeira valsa da obra “Papillons” op. 2 (1831) de Schumann (Reiman, p. 94).

Motivo C – variação de parte do motivo B – mib, fá, do início da peça passam para mib, fá b, nos compassos 7 para 8, na mão direita.

Motivo D – compassos 9 a 10 do “Préambule” (também tirado de “Papillons” op. 2).

Motivo E – compassos 58 e 62 do “Préambule”, mão direita (derivado do Motivo D).

Motivo F – motivo cromático da mão esquerda dos compassos 87 e 88 e 89 e 90 do “Préambule”.

“Préambule”:

Estrutura:

A peça de abertura do “Carnaval” op. 9 é o “Préambule”. Como o nome indica, é uma espécie de prefácio à ação que se vai desenrolar em seguida – uma introdução ao cortejo carnavalesco que se inicia com a apresentação da primeira personagem, “Pierrot”.

Esta peça mimetiza, pelo menos a um nível superficial, uma abertura francesa, com a sua introdução lenta, majestosa (o próprio compositor deixa-nos a indicação “Quasi maestoso”), e que utiliza ritmo pontuado, seguida de um andamento mais rápido. Embora o resto da peça funcione como um todo, sem paragens, subdivide-se em quatro andamentos distintos – “Più moto”, “Animato”, “Vivo” e “Presto” – que formam três secções separadas por barras duplas – “Più moto”, “Animato” / “Vivo” e “Presto”.

A estrutura deste grande bloco faz lembrar a construção de uma rapsódia húngara de F. Liszt (1811-1886), forma em que existe, à partida, a escolha de um ritmo popular e, a partir daí, cria-se uma aceleração constante, expressa nas diferentes indicações de andamento que vão sendo sucessivamente colocadas, nas indicações agógicas e na própria escrita, a nível de figuração rítmica – “a maioria (das rapsódias húngaras de Liszt) começa com a ideia do ‘Verbunkus’ de início lento (*lassu* ou *lassan*), com uma conclusão mais rápida (*friss* ou *friska*)” (Arnold, 2002, p. 106). Também o “Préambule” do “Carnaval” op. 9 utiliza, na sua base, um género de dança popular, a “valsa”, sendo criado este efeito de aceleração constante através das sucessivas indicações expressivas, “Piu moto, animado, vivo e presto”.

Voltando à introdução, “Quasi maestoso”, este “Quasi” pode dizer-nos muito sobre a verdadeira intenção expressiva de Schumann. Este tom solene não é, provavelmente (analisando a temática do resto da peça), outra coisa senão uma paródia, já que qualquer solenidade, em contexto de carnaval, é uma forma de ironia (o “Quasi” aligeira a seriedade do termo “maestoso”). Não poderia, também, deixar de ser salientado que a utilização de introduções lentas para obras de larga envergadura foi algo amplamente desenvolvido por Beethoven, compositor que Schumann idolatrava – Beethoven usou introduções lentas, “Grave”, em quatro sonatas para piano, uma sonata para violino, uma sonata para violoncelo e várias sinfonias e quartetos (Schmidt – Beste, 2011, p. 107).

Organização métrica das frases:

A primeira frase, em vez dos previsíveis 8 compassos (4+4 compassos), apresenta uma organização de 2+4 compassos – o primeiro par é construído segundo um esquema de repetição tipicamente “schumaniano” (Simonett, p. 210). No entanto, se analisarmos na perspectiva da harmonia, fará mais sentido falar em 4+2 compassos. No 4º compasso, chegamos ao acorde da tônica, Lá b Maior, e logo são colocados dois compassos adicionais que nos desviam para o acorde de dominante, Mi b Maior.

Seguindo este raciocínio, o processo repete-se quando esta frase volta a aparecer, com variação, no compasso 15 – após os primeiros quatro compassos (15 a 18), são colocados dois compassos adicionais (no entanto, desta vez, não saímos de Lá b Maior). Após este grupo de 4 + 2 compassos, a secção (“Quasi maestoso”) é rematada com a repetição dos últimos quatro compassos destes seis (compassos 21 a 24), utilizando, mais uma vez, um esquema de repetição como o do início.

A métrica irregular volta logo no início do “Più moto” – o primeiro par de compassos da secção (compassos 25 e 26) é sucedido por um compasso adicional, que repete o material musical do anterior (grupo de 3 compassos: 2 + 1). No compasso 28, começa uma frase mais longa, regular no início: 4 + 4 compassos. No entanto, quando esta se repete, o último compasso é suprimido: 4 + 3 compassos. A mesma lógica métrica que foi usada no início do “Préambule” é repetida a partir do compasso 35 – em vez de 4 compassos, temos 6 compassos, 2+4 ou 2+3+1. Entre os compassos 99 e 101, temos um grupo irregular de 3 compassos, no meio de frases de 4 compassos.

No final do “Presto”, temos um longo grupo de 10 compassos (compassos 130 a 139): 7 + 3 compassos.

Irregularidades rítmicas:

Nesta peça, é frequente o material musical da mão esquerda estar escrito numa lógica binária, dentro do compasso ternário. **Figura 1; Figura 2; Figura 3; Figura 4.**

Para uma procura da autenticidade na interpretação pianística:
o estudo de caso do “Carnaval” op. 9 de Robert Schumann

Figura 1

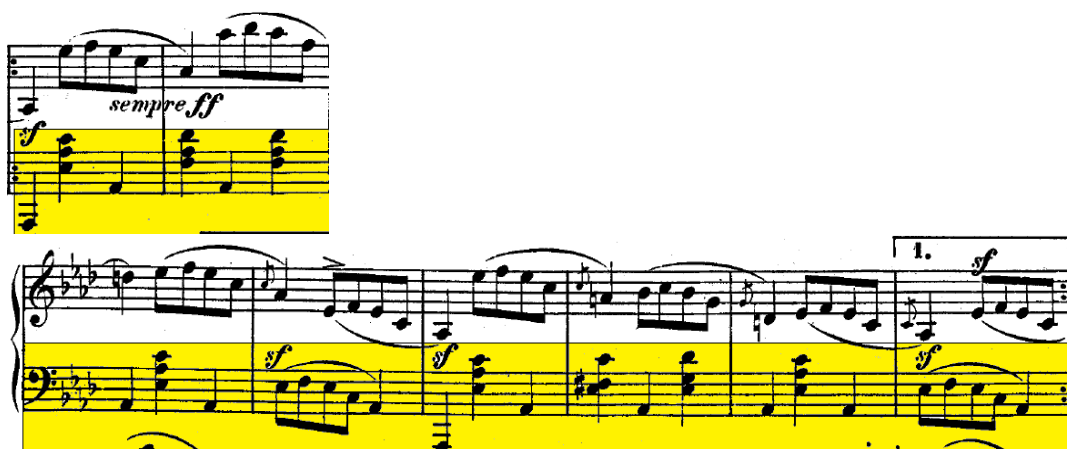


Figura 2



Figura 3



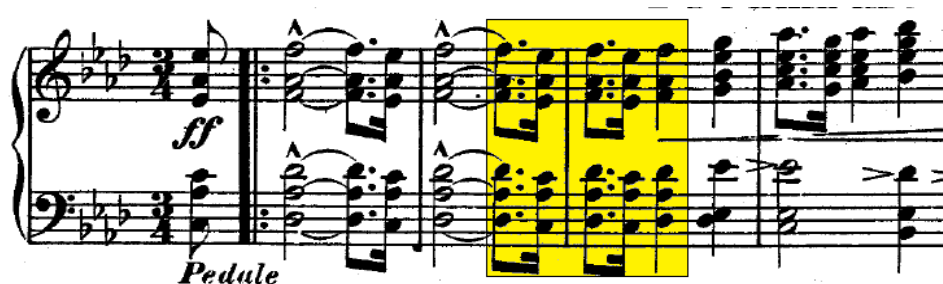
Figura 4



Em todos estes exemplos, a mão esquerda está escrita por pares de baixo e acorde.

Outros exemplos de irregularidades rítmicas – hemíolas das **Figuras 5 a 10**.

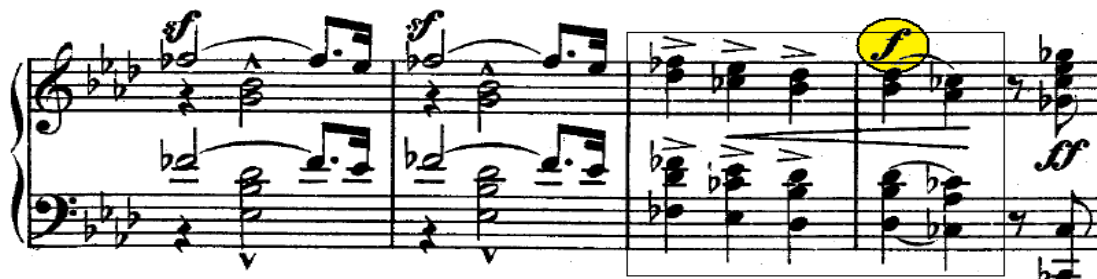
Figura 5



Neste exemplo, a figuração do início do compasso 3 faz com que o apoio, que nos compassos anteriores estava no 1º tempo, caia no 2º tempo, como se o compasso anterior se prolongasse para além do normal.

Nos compassos assinalados na passagem, o previsível seria que a acentuação caísse no 1º compasso, porém a acentuação expetável é trocada através da colocação do *f* no 1º tempo do 2º compasso. **Figura 6**

Figura 6



Exemplos de hemíolas. Figuras 7 a 9

Figura 7

Figura 7 displays a musical score with a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is marked *mf* and includes the instruction *sempre col^{do}.* The piano accompaniment features a steady bass line. Red vertical lines are drawn through the vocal line to indicate hemiola patterns. The score is written in a key with two flats and a common time signature.

Figura 8

Figura 8 displays a musical score with a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is marked *mf* and includes the instruction *sempre col^{do}.* The piano accompaniment features a steady bass line. Red vertical lines are drawn through the vocal line to indicate hemiola patterns. The score is written in a key with two flats and a common time signature.

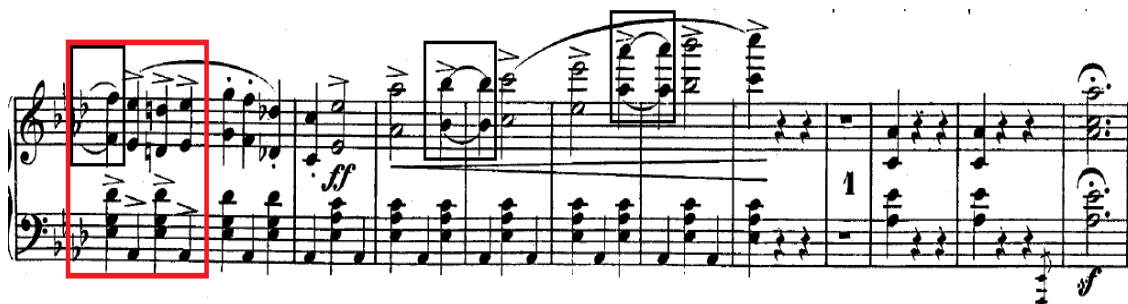
Figura 9



Inserção de compassos quaternários – com um tempo adicional – numa passagem escrita em compasso 3/4. **Figura 10**

Figura 10





Aspectos relevantes a nível harmónico:

A nível harmónico, a particularidade mais notória da primeira frase, é o facto de a tónica (acorde de Lá b Maior, compasso 4) não surgir senão como acorde de passagem (a frase começa no 4º grau e termina na dominante).

Construção temática:

A nível temático, a construção da primeira frase parte do intervalo de 2ª Maior – **Figura 11** (aquilo a chamaremos motivo B). A partir deste intervalo, desenvolve-se uma escala ascendente, associada ao tema retirado da obra “Papillons” op. 2, que o compositor cita, de forma mais desenvolvida, mais à frente, na peça “Florestan”. (**Figura 12**)

Figura 11

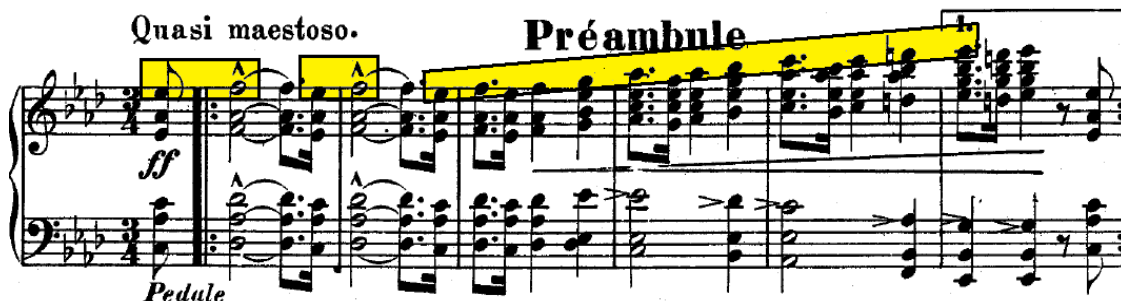


Figura 12



Este intervalo transforma-se em 2ª menor no início da segunda frase (motivo C) **Figura 13**. Na verdade, a 2ª menor é o último intervalo da escala ascendente da frase anterior. A continuação da melodia (compasso 9) também corresponde ao tema retirado de “Papillons” op. 2 **Figura 14**, repetindo-se várias vezes ao longo do “Carnaval” op. 9 – motivo D; o intervalo de 2ª Maior volta a surgir nos compassos 10 para 11 e no “Più moto” (**Figura 15**).

A melodia do compasso 58, provavelmente uma variação do motivo D – a ordem dos intervalos do motivo (2ª m – 2ª M) é trocada –, constitui uma estrutura intervalar que, por se repetir numerosas vezes ao longo da obra, pode ser identificada como um motivo autónomo (motivo E). **Figura 16**

Figura 13

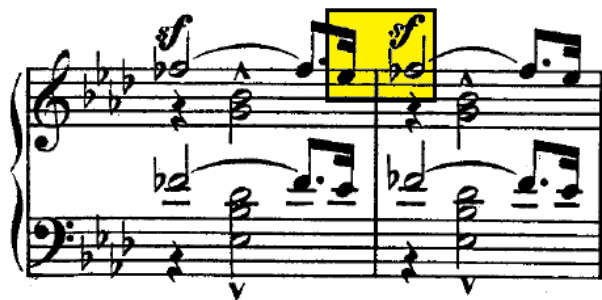
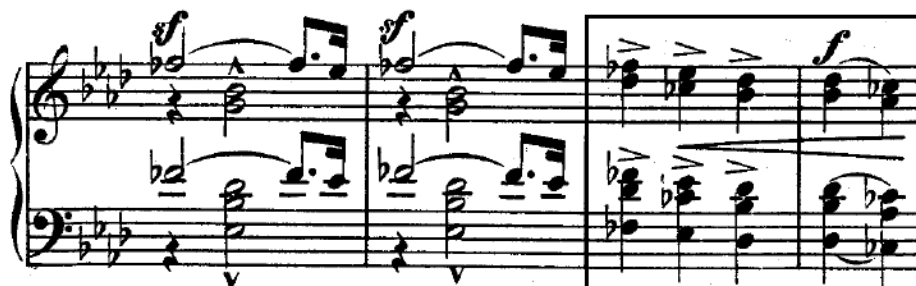


Figura 14

“Préambule”



“Papillons”



Figura 15



Figura 16



A seqüência de oitavas em movimento cromático ascendente (compassos 87 e 88 e 89 e 90, mão esquerda) também vai ser um motivo recorrente ao longo de toda a obra. Chamar-lhe-emos motivo F. **Figura 17**

Figura 17



O tema A.S.C.H. (motivo A), na versão da Sphinx n° 2 – lá b, dó, si ou, neste caso, dó b – só surge entre os compassos 92 e 94 (**Figura 18**) e escondido na mão esquerda.

Figura 18



“Pierrot”:

Estrutura:

Esta peça tem uma estrutura ABA com duas particularidades interessantes: quando a secção A reaparece utiliza o mesmo material musical mas com uma dinâmica diferente **Figura 19**; existe uma pequena *coda* no fim da recapitulação da secção A.

Figura 19

The image displays a musical score for the piece "Pierrot". It consists of two systems of music. The first system is a piano accompaniment in G major, 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The dynamics are marked as *p* (piano), *f* (forte), *p*, and *f*. A yellow box highlights a specific phrase in the right hand, and the number "123" is written below the first three measures. The second system is a vocal line in G major, 3/4 time, with a key signature of one sharp and a common time signature. The lyrics are "sempre - cre - scen - do - al". A yellow box highlights a specific phrase in the bass line.

Organização métrica das frases:

O processo que Schumann utiliza nos grupos de colcheias em *forte* (**Figura 20**) cria uma sensação de divisão irregular do material musical no âmbito da frase, que altera a percepção auditiva do compasso, gerando uma espécie de hemíola já que o compasso 3 e início do compasso 4 passam a soar como apenas um compasso (ternário).

Figura 20



O grupo de colcheias assinalado corresponde a uma repetição da sequência de semínimas mi \flat , dó, dó \flat , si \flat , omitindo o dó \flat , que é tratado como nota de passagem – repetição do motivo A em colcheias; o efeito de hemíola é enfatizado pela dinâmica de *forte* súbito, interrompendo uma dinâmica anterior *piano*.

Irregularidades rítmicas:

Na última frase, Schumann troca o apoio rítmico natural do 1º tempo do compasso 47 por um *sf* no acorde do 2º tempo do compasso 46 (apoio a contratempo e ao contrário do que seria harmonicamente expetável). **Figura 21**

Figura 21



A indicação de pedal, colocada pelo próprio Schumann, reforça a intenção de anular o impacto do ataque do acorde do compasso 47.

Aspetos relevantes a nível harmónico:

A nível harmónico, é interessante observar como Schumann, tendo chegado ao acorde de Si b Maior, dominante de Mi b Maior (tonalidade da peça) no início do compasso 12, não faz a expetável cadência perfeita e evita o acorde da tónica, repetindo a seqüência de acordes que iniciara na anacrusa do primeiro compasso após a barra dupla e acabando, desta vez, por fazer uma cadência para sol menor. **Figura 22**

Figura 22



Construção temática:

O motivo A está bastante mais presente nesta peça do que no “Préambule”. É presença constante nos primeiros oito compassos (que se repetem), onde alterna entre mão esquerda e mão direita. Volta a aparecer quando a parte A se repete.

É este tema que gera o motivo de colcheias em forte – mi b, dó, sib – como já constatámos anteriormente. Podemos assim concluir que toda a parte A se baseia, exclusivamente, no motivo A.

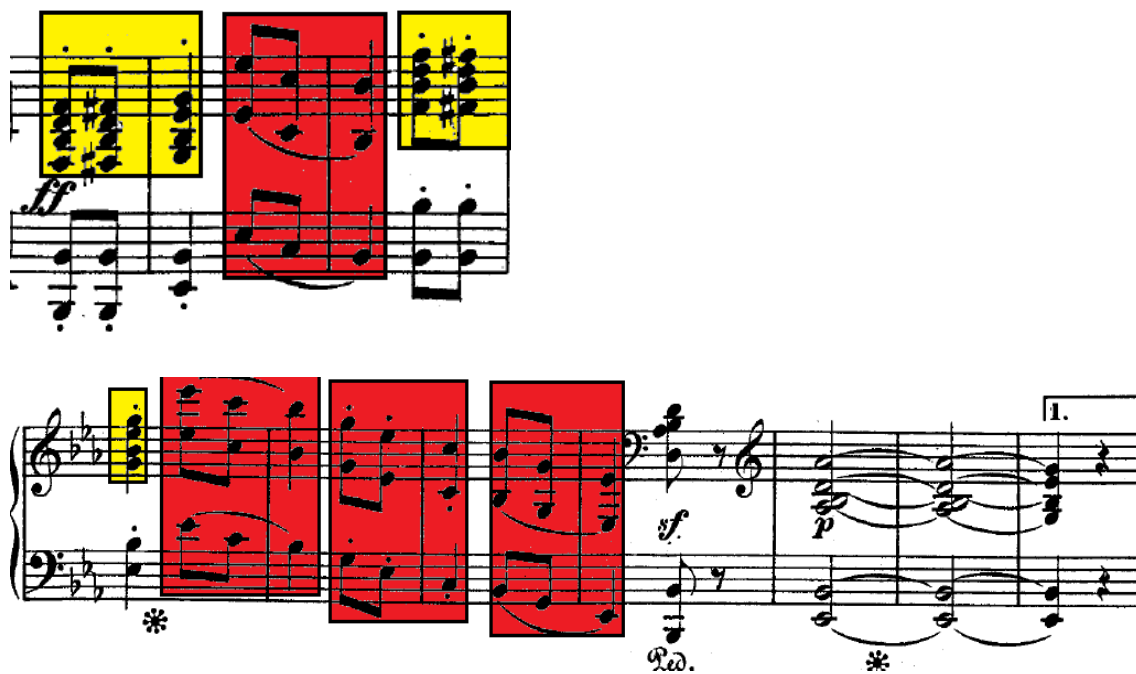
O motivo F constitui a base da secção B de “Pierrot” na **Figura 23**

Figura 23



A *coda* baseia-se na interação entre os motivos A e F que, de alguma forma, parecem lutar um com o outro pelo protagonismo, fazendo, através desse processo, a síntese de toda a peça. **Figura 24**

Figura 24



“Arlequin”:

Estrutura:

Esta peça apenas difere de uma vulgar forma ABA – forma musical ternária em que existem duas partes contrastantes às quais se segue uma terceira que é a repetição literal da primeira (Surmani, Surmani & Manus, 1998, p. 120) – pela repetição integral do texto musical a partir da barra dupla (que engloba as secções B e A). Assim, obtemos a seguinte variante – ABABA. Esta variante da forma ABA já tinha sido usada nos *scherzos* da quarta e da sétima sinfonias de Beethoven (Schönberg, 1996, p. 229). Iremos encontrá-la mais vezes ao longo do “Carnaval” op. 9. “Arlequin” pode ser definida como uma valsa, forma que, aliás, é usada em muitas das peças que compõem esta obra.

Irregularidades métricas:

A secção B, em vez de estar organizada em duas frases de 8 compassos (como acontece na parte A), é constituída por uma primeira grande frase de 8 compassos (4+4 – compassos 17 a 24) e uma segunda frase de apenas 4 compassos (compassos 25 a 28) que pode, na verdade, ser considerada não tanto como uma frase autónoma (encurtada para metade da duração previsível), mas como uma espécie de extensão da frase anterior, que a liga ao regresso à repetição da secção A. **Figura 25**

Figura 25

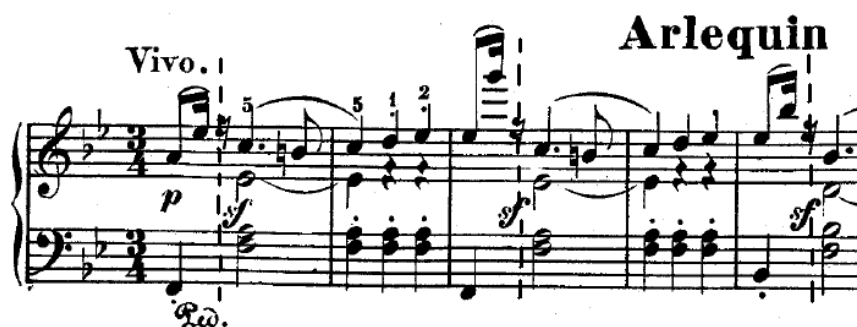




Organização métrica das frases:

Os *sf* que Schumann coloca nos segundos tempos dos compassos ímpares, dão ao ouvinte uma sensação rítmica distorcida em relação àquilo que está escrito na partitura – é como se a peça começasse com uma anacrusa e os segundos tempos, em *sf*, tomassem o lugar do tempo forte. Desta forma, aquilo que ouvimos passa a poder traduzir-se numa “falsa” métrica 6 / 4. **Figura 26**

Figura 26



Os falsos compassos 6/4 tornam-se compassos 3/4 entre os compassos 25 e 28. **Figura 27**

Figura 27



Na verdade, a peça está organizada em pares de compassos, sendo o segundo compasso de cada par composto sempre por três semínimas *stacatto*. Neste excerto, os segundos compassos dos pares desaparecem obtendo-se, assim, uma sucessão de quatro “primeiros compassos de par”.

Aspetos relevantes a nível harmónico:

A nível harmónico, a característica mais assinalável desta peça é o facto de começar com uma longa cadência: dos oito primeiros compassos, os quatro primeiros estão na dominante e os quatro segundos na tónica. É nesta ambiguidade harmónica, que espelha na perfeição a impossibilidade de fusão de dois mundos antagónicos, simbolizados pelas diferentes harmonias, que se baseia toda a construção de “Arlequin” (Reiman, p. 116).

Construção temática:

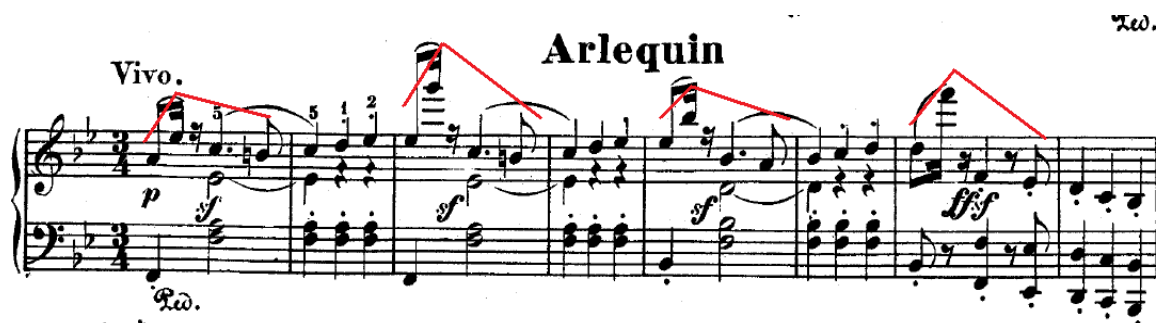
O motivo A surge logo no primeiro compasso, na voz superior da mão direita
Figura 28. A disposição melódica das notas continua a ser a original, embora o ritmo
apareça bastante alterado.

Figura 28



O desenho melódico do motivo acaba por servir, ao longo de toda esta peça, de
base para a melodia dos compassos ímpares. **Figura 29**

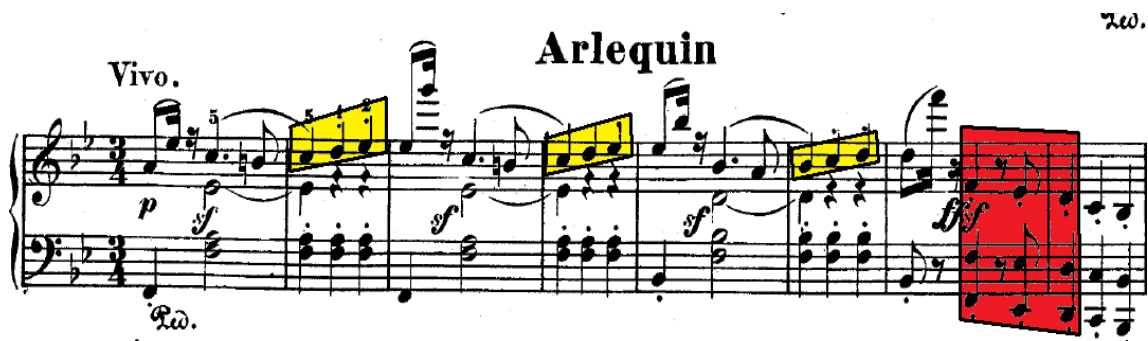
Figura 29



Já a sequência de semínimas – dó, ré, mi b – no 2º compasso (mão direita), está associada ao motivo B e a escala descendente dos compassos 7 e 8, ao motivo D.

Figura 30

Figura 30



Na secção B, o cromatismo do final dos compassos 18 e 22 pode ser associado ao motivo F. **Figura 31**

Figura 31



“Valse Noble”:

Estrutura:

A estrutura desta peça não difere muito da estrutura da peça anterior, podendo ser considerada um ABA.

Compassos 1 a 8 – secção A

Compassos 9 a 25 – secção B

A dúvida coloca-se em relação à repetição da secção A. Será que o segundo A começa logo no compasso 25 (apesar de numa dinâmica *piano* e em escrita menos densa que anteriormente)? Ou o texto musical entre os compassos 25 e 32 ainda pertence à secção B (espécie de “falsa reexposição”) e o segundo A só começa no compasso 33?

Aquilo que nos pode dar a chave para responder a esta pergunta é o facto de haver indicação para repetir os oito primeiros compassos da peça. Deste modo, temos uma secção A em que uma frase de oito compassos é ouvida duas vezes – 16 compassos. Por isso, o segundo A também deveria de ter 16 compassos. Este facto leva-nos a concluir que a repetição da secção A começa logo no compasso 25. Esta peça é, muito claramente, uma valsa – como o próprio título indica – e, como é comum nesta forma, depois de uma secção central mais calma, dá-se um retorno gradual ao ritmo e à dinâmica iniciais – o regresso ao ritmo justo assinala a proximidade da cadência final (Jackson, 2005, p. 464). De resto, em “Valse Noble”, tal como em “Arlequin”, Schumann repete todo o texto da segunda parte (após a barra dupla). Temos, assim, a seguinte estrutura – ABA’BA’.

A nível métrico, esta peça nunca se desvia da organização por grupos de oito compassos (4+4).

Secção A – 8 + 8 compassos

Secção B – 8 + 8 compassos

Secção A’ – 8 + 8 compassos

Esta regularidade tanto pode ser interpretada como o regresso a um modelo de composição mais “clássico” (voltando a utilizar a definição de Riemann) ou um sinal de que se poderá tratar de uma releitura do género valsa, em jeito de sátira ou, pelo contrário, de homenagem (Reiman, p. 88) – utilizando um padrão de organização métrica bastante comum (eventualmente datado), por oposição ao que acontece em muitas das arrojadas peças do “Carnaval” op. 9.

Aspetos relevantes a nível harmónico:

A nível harmónico, mais uma vez (tal como acontecera em “Arlequin”), o acorde da tónica só se ouve ao fim de alguns compassos – de passagem, no 4º compasso e, de novo, no 8º compasso, sempre na 1ª inversão. **Figura 32**

Figura 32

Valse noble

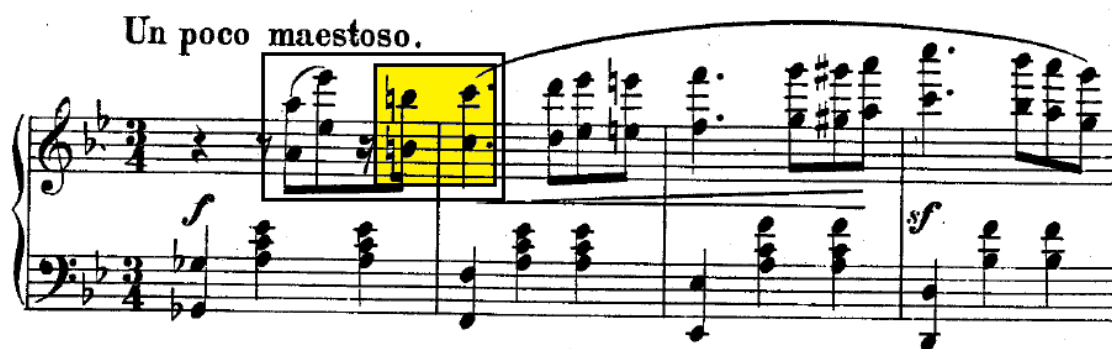
Un poco maestoso.

The image displays the piano accompaniment of Chopin's 'Valse noble' in 3/4 time, marked 'Un poco maestoso'. The score is written in G minor. Two specific harmonic moments are highlighted with rectangular boxes. The first box covers measures 4 and 5, showing the tonic chord (G minor) in its first inversion (Bb3, Gb5, D4) in the bass clef. The second box covers measures 8 and 9, also showing the tonic chord in its first inversion. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two flats, and various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings.

Construção temática:

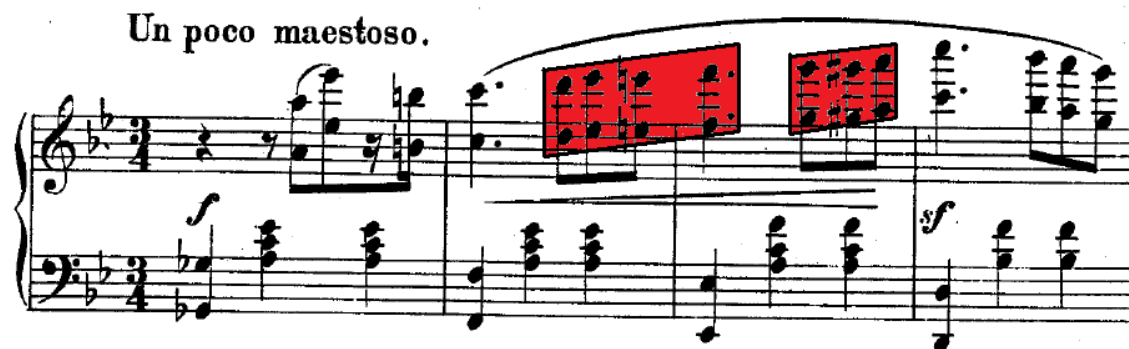
O motivo A aparece, quase na sua totalidade, no 1º compasso (tem uma nota já no 2º compasso). Ritmicamente, tem um tratamento semelhante ao que lhe é dado em “Arlequin”. A grande diferença reside no facto de ser trocada a ordem das duas últimas notas: em vez de dó – si, temos si – dó. **Figura 33**

Figura 33



Importa, também, referir que o motivo A, nesta peça, serve de impulso não para um par de compassos (como sucedera em “Arlequin”), mas para um grupo mais longo – para uma frase de quatro compassos. O motivo F poderá ter servido de base para a construção da linha melódica do 2º e 3º compassos. **Figura 34**

Figura 34



Também é possível considerar esta melodia uma variação do motivo B – assim, os cromatismos seriam notas de passagem (o que nos levará a pensar que o motivo F pode ser, na sua origem, uma variação do motivo B).

O desfecho do 4º compasso pode ser associado ao motivo D que surge, mais desenvolvido, nos últimos compassos de “Valse Noble”. **Figura 35**

Figura 35



O motivo C pode ser encontrado nos compassos 8 (mão direita) e 9 a 24 (polegares da mão esquerda). **Figura 36**

Figura 36

a



b



“Eusebius”:

Estrutura:

Ao nível da estrutura, esta peça é um pouco mais complexa do que as anteriores.

Temos, logo nos 16 primeiros compassos, uma forma ABA completa – na verdade, um A, A', B, A''. Em seguida, temos uma secção composta pela repetição das partes B e A, em oitavas – B1, A1 (os números justificam-se por não haver variações ao nível das notas, apenas na textura, com as oitavas). Por fim, o B e o A repetem-se novamente com a textura original (B, A'').

Assim, podemos resumir da seguinte forma a estrutura de “Eusebius”: A A' B A'' – B1 A1 – B A''.

No entanto, na prática, a secção das oitavas acaba por resultar como um grande B entre duas secções A.

Irregularidades a nível rítmico:

Há uma constante sensação de “desequilíbrio” pela figuração utilizada na mão direita, que foge ao que seria mais comum num compasso 2 / 4 (múltiplos de 2 ou tercinas). **Figura 37**

Figura 37

The musical score for Figure 37 is in 2/4 time and marked 'Adagio'. It features a piano accompaniment with a right hand (RH) and a left hand (LH). The RH part is marked 'sotto voce' and the LH part is marked 'senza ♩ .'. The score consists of four measures. The first measure has a tempo marking 'Adagio.' above it. Red arrows point to specific rhythmic patterns in the RH: a dotted quarter note followed by an eighth note in the first measure, a dotted quarter note followed by an eighth note in the second measure, and a dotted quarter note followed by an eighth note in the third measure. The LH part consists of a steady bass line with quarter notes and half notes.

Esta sensação é acentuada pelo efeito de polirritmia obtido na junção com a mão esquerda, a partir do segundo compasso.

Construção temática:

O motivo A surge no final do primeiro compasso e no início do segundo (mão direita). É acrescentada uma pequena alteração, um sib entre o lá e o mib, porque o lá natural é a sensível de Si b Maior (tonalidade da peça) e precisa de resolução. Esta estrutura intervalar é, em seguida, repetida (não de forma literal), na mesma zona dos compassos seguintes. **Figura 38**

Figura 38

The musical score for Figure 38 is in 2/4 time and marked 'Adagio'. It features a piano accompaniment with a right hand (RH) and a left hand (LH). The RH part is marked 'sotto voce' and the LH part is marked 'senza ♩ .'. The score consists of four measures. A box highlights the first two measures of the RH, and red circles highlight specific notes: a natural G4 in the first measure, a Bb4 in the second measure, and a G4 in the third measure. The LH part consists of a steady bass line with quarter notes and half notes.

O motivo B também aparece em “Eusebius” – compassos 15 e 16 e 31 e 32, no tenor.

Figura 41

Figura 41



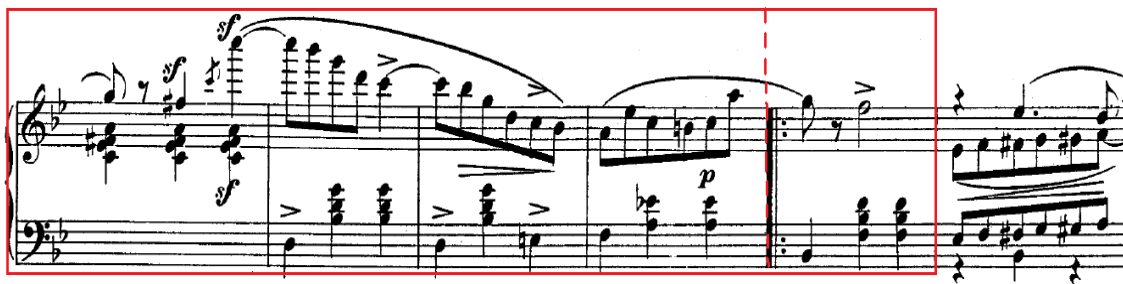
“Florestan”:

Estrutura:

Nesta peça, encontramos uma estrutura bem menos convencional do que nas peças anteriores. A peça tem uma primeira frase de oito compassos que se repete três vezes durante a primeira parte (até à barra dupla) com inclusões, pelo meio, de citações de “Papillons” op. 2. A primeira citação limita-se a dois compassos. O mesmo trecho surge desenvolvido (quatro compassos), na segunda. O último compasso da frase de oito, na sua terceira aparição, funde-se com o primeiro da frase seguinte (na prática, Schumann suprime um compasso ao grupo de oito). **Figura 42**

Figura 42





A nova frase, após a barra dupla (compassos 30 a 37), repete-se duas vezes. Segue-se uma frase, também de oito compassos, que serve como ligação à reexposição da primeira frase da peça, ou àquilo que, inicialmente, parecia ser a reexposição da primeira frase da peça – apenas os quatro primeiros compassos (compassos 45 a 48) são idênticos ao início. A estes compassos, é acrescentado um novo bloco de quatro compassos e ainda mais um bloco de quatro compassos. No fundo, “Florestan” tem uma construção por blocos.

Se analisarmos a forma da peça de um ponto de vista mais amplo, faz lembrar uma estrutura A B A, com muitos desvios à norma – o primeiro A (primeiros 29 compassos) é muito maior do que o segundo (12 compassos – do compasso 45 até ao fim). Para além disso, estes A são apenas parecidos, não são idênticos: o primeiro A inclui as citações de “Papillons” op.2 (que o segundo não inclui) e várias repetições da frase principal; o segundo, mal se inicia, começa logo a ser desconstruído.

Organização métrica das frases:

Supressão do oitavo compasso da frase que se inicia no compasso 23.

Irregularidades a nível rítmico:

Utilização de *duínas* nos últimos quatro compassos da peça. **Figura 43**

Figura 43



Construção temática:

O motivo A surge nas quatro primeiras notas do 1º compasso, na mão direita, e no 3º e no 7º compassos. Reaparece sempre que a primeira frase da peça se repete. Surge, também, mais à frente, após a barra dupla. **Figura 44**

Figura 44

a



b

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of two staves (treble and bass clef). The right-hand staff features a melodic line with a yellow rectangular box highlighting a specific phrase of notes. The left-hand staff provides harmonic accompaniment. The second system also consists of two staves, with two yellow boxes highlighting similar melodic phrases in the right hand. Dynamics such as 'p' (piano) and 'f' (forte) are indicated throughout the score.

As notas lá, sol, fá # (mão direita, compasso 1 para 2) podem ser associadas ao motivo E. **Figura 45**

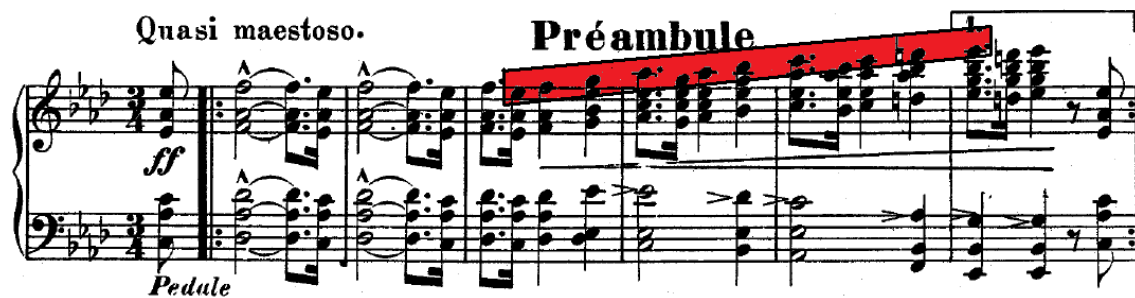
Figura 45

The image shows a musical score for a piece titled 'Passionato.' It features two staves (treble and bass clef). The right-hand staff has a melodic line with a yellow rectangular box highlighting a specific phrase. The left-hand staff has a bass line. Dynamics such as 'p' (piano) and 'f' (forte) are indicated. The score includes various musical notations like slurs, accents, and dynamic markings.

O grupo de notas que se encontra na mão direita, no compasso 9 (citação de “Papillons” op. 2), é a passagem que define a estrutura intervalar do motivo B, estando esta passagem na génese de todo o “Carnaval” op. 9, como já pudemos constatar anteriormente. **Figura 46**

Figura 46

a



b



O motivo D, por sua vez, também deriva do tema dos “Papillons” op. 2. **Figura 47**

Figura 47

a



b



“Coquette”:

Estrutura:

A primeira frase da peça (três primeiros compassos, até à barra dupla) funciona como uma conclusão, que faltava à peça anterior. Isto deve-se, essencialmente, ao facto de proporcionar uma resolução para a tensão harmónica com que tínhamos terminado “Florestan”. Também pode, simultaneamente, considerar-se que serve como introdução da nova peça.

“Coquette” só começa então, de facto, no quarto compasso da partitura, após a barra dupla, apresentando a seguinte estrutura: A A B A B A.

Organização métrica das frases:

A primeira frase é de três compassos, o que contraria a clássica organização métrica por grupos de quatro compassos, definida por Riemann.

A partir daí, toda a peça está, aparentemente, organizada em grupos de quatro compassos mas, na verdade, a organização que podemos apreender auditivamente, na secção A, é a seguinte: 6 compassos (4 + 2) + 2 compassos + 2 compassos + 2 compassos + 4 compassos. Esta disparidade entre organização escrita e a forma como agrupamos os compassos auditivamente está bem patente na análise que Gertler fez da

música de Schumann, duramente criticada por Simonett, como vimos anteriormente (Simonett, p. 213). Figura 48

Figura 48

The image displays a musical score for a piano piece, likely from Schumann's "Carnaval" op. 9. The score is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system shows a piano (*p*) dynamic and a forte (*ff*) dynamic. The second system features a forte (*ff*) dynamic. The third system includes a forte (*ff*) dynamic and a piano (*p*) dynamic. The fourth system shows a piano (*p*) dynamic and a forte (*ff*) dynamic. Vertical red lines are placed at the beginning of the second, third, and fourth systems. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Irregularidades rítmicas:

Hemíolas, na segunda parte da peça. **Figura 49**

Figura 49



Construção temática:

O motivo A surge no compasso 4, na mão direita. Aqui, pela primeira vez, a nota mi b é colocada uma oitava abaixo, o que inverte a estrutura intervalar. Esta mesma estrutura vai servir de base para a toda a melodia da peça (compassos 8, 20, 24, 36, 40, 44, 48). **Figura 50**

Figura 50

a



First system of musical notation for piano. The right hand features a melodic line with a yellow box highlighting a specific phrase. The left hand provides accompaniment with a dynamic marking of *ff*.

b

Second system of musical notation for piano. The right hand features a melodic line with a yellow box highlighting a specific phrase. The left hand provides accompaniment with a dynamic marking of *mf*.

Third system of musical notation for piano. The right hand features a melodic line with a yellow box highlighting a specific phrase. The left hand provides accompaniment with dynamic markings of *ritenuto* and *p*.

Schumann pega no último par de notas do motivo A e cria com ele um motivo autónomo que usa várias vezes ao longo de “Coquette”. Este motivo pode, ao mesmo tempo, ser interpretado como uma variação (invertida) da 2ª Maior que está na génese do motivo B. **Figura 51**

Figura 51

The image displays two systems of musical notation for the piece 'Coquette' by Robert Schumann. The first system is marked 'Vivo.' and 'pp' (pianissimo). The second system is marked 'p' (piano) and 'ff' (fortissimo). Red boxes highlight specific motifs in both systems, illustrating the relationship between them as described in the text.

O motivo F também pode ser encontrado nesta peça. **Figura 52**

Figura 52

The image shows a single system of musical notation for the piece 'Coquette' by Robert Schumann. A red line highlights a specific motif in the bass clef, illustrating the relationship between it and other motifs as described in the text.

“Réplique”:

Estrutura:

Para tentar definir a estrutura desta pequena peça, é necessário classificar cada frase como uma secção – a peça é demasiado curta, não há grandes modulações, nem repetição de material melódico, para além da própria repetição integral, exigida pela colocação da barra dupla.

Assim, temos a seguinte organização: A (4 compassos) B (4 compassos) C (4 compassos) C` (4 compassos). **Figura 53**

Figura 53

Replique

The musical score for "Replique" is presented in three systems. The first system begins with the tempo marking "L'istesso tempo." and the dynamic "p". The piano part starts with a "Ped." (pedal) marking. The score includes performance instructions such as "un poco con grazia", "pp", and "ritenuto". A red vertical line is placed at the end of the first system. The second system continues the piece, also featuring a red vertical line. The third system concludes the piece with first and second endings, marked "1." and "2.", and the instruction "poco ritenuto".

Aspetos relevantes a nível harmónico:

Toda esta peça serve como uma espécie de redirecionamento, em termos tonais, da peça anterior para sol menor. “Florestan” tinha terminado em suspenso no acorde de 7ª da dominante de sol menor. Porém, em “Coquette”, Schumann acaba por evitar a resolução para esta tonalidade, fugindo para Si bemol Maior.

“Réplique” acaba por funcionar como retificação desta conclusão, constituindo as três peças – “Florestan”, “Coquette” e “Réplique” – uma só unidade (Simonett, 1978, p. 112).

Construção temática:

A construção desta peça baseia-se na frase que inicia e encerra “Coquette”. Schumann começa por repetir a melodia que surge no final de “Coquette”, na mão esquerda, e, logo em seguida, como uma espécie de “eco”, a mesma frase (última frase de “Coquette”), já com todo o material (mão direita e mão esquerda). A frase seguinte tem uma estrutura idêntica, mas a melodia base já aparece distorcida. **Figura 54**

Figura 54



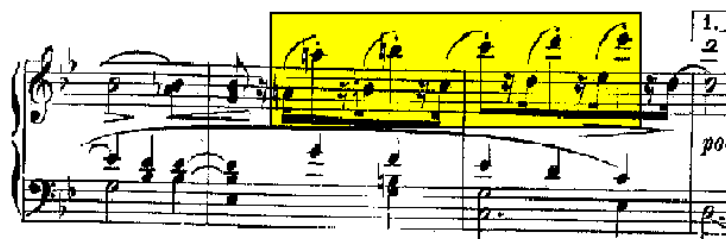
As notas mi₃, ré, dó (compasso 10, mão direita e voz superior da mão esquerda e compasso 14, mão esquerda) podem ser associadas ao motivo D. **Figura 55**

Figura 55



O motivo B pode ser parcialmente encontrado (transposto) na escala ascendente dos compassos 13 e 14, na mão direita. **Figura 56**

Figura 56



“Sphinxes”:

Esta invulgar peça representa, em certa medida, uma espécie de anti-peça musical. É composta por três fragmentos. Cada um consiste num grupo de quatro notas sem indicação de tempo ou ritmo. Estas notas correspondem às notas do tema A. S.C.H.

Os três fragmentos representam três combinações possíveis das letras/notas, naquilo que se assemelha mais a um “jogo” de composição, a assinatura do compositor, do que a algo para ser tocado ou ouvido. Estes três fragmentos correspondem perfeitamente à ideia de fragmento literário amplamente usada no romantismo (nomeadamente por Jean Paul), análoga à ideia de ruína – que encarna a função de monumento evocativo ou de “unidade viva da individualidade, do autor ou da obra” (Lacoue-Labarthe, Nancy, 1988, p. 42).

No primeiro fragmento, a ordem das notas é – mi b, dó, si, lá –, o que equivale, em letras, a S.C.H.A., anagrama incompleto do nome do compositor (facto que reforça o carácter de “assinatura” desta pequena peça).

No segundo fragmento, surge uma nova nota, lá b (As na nomenclatura germânica). Este fragmento só tem três notas – As, C, H. No último fragmento, finalmente, Schumann volta à disposição inicialmente apresentada no “Préambule” – lá, mi b, dó, si (A.S.C.H).

“Papillons”:

Estrutura:

A forma desta peça é ABA. Esta forma é-nos dada pela indicação D.C. no fim, que obriga à repetição integral da secção A. Uma particularidade interessante, aqui, é o facto de Schumann escrever D.C. *ad libitum*, o que sugere que a secção A da peça possa ser repetida o número de vezes que o intérprete quiser. A liberdade que esta indicação confere representa algo sem precedentes, na época em que o “Carnaval” op. 9 foi composto – o conceito de *da capo* vinha da “ária da capo” e estava invariavelmente

ligado ao contexto de uma forma fechada ou na definição de Taruskin “uma entidade circular” (Taruskin, 2005, p. 16).

A secção A é mais complexa do que as secções A de algumas das peças anteriores do “Carnaval” op. 9. Em vez de uma frase única, temos duas frases contrastantes que se repetem, ambas, duas vezes e criam entre si uma espécie de jogo pergunta/resposta, ou antecedente/consequente – segundo a definição de Riemann (Simonett, p. 210). A secção A subdivide-se, por sua vez, deste modo: a a b b. A secção B de “Papillons” apresenta um modelo de organização semelhante ao que foi utilizado anteriormente em algumas das peças do “Carnaval” op. 9 – contém ela própria uma forma ABA em miniatura, que tem a particularidade de a secção B e o segundo A se repetirem, o que se traduz num ABA BA.

Organização métrica das frases:

O facto mais interessante a assinalar nesta peça é o sucessivo encurtamento para metade do número de compassos que constitui um grupo. **Figura 57**

Figura 57

Papillons

The image displays a musical score for the piece "Papillons". It is divided into two systems. The first system is marked "Prestissimo." and "sf quasi Corni". The second system is marked "sf" and "p". A red vertical line is drawn between the two systems, indicating a structural division. The score consists of two staves, treble and bass clef, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

Para uma procura da autenticidade na interpretação pianística:
o estudo de caso do “Carnaval” op. 9 de Robert Schumann

Musical score for the first system of "Carnaval" op. 9 by Robert Schumann. The system consists of two staves (treble and bass clef). The music includes various chords and melodic lines. A red vertical line is placed at the end of the system, and the word "Fine" is written above the final measure.

Musical score for the second system of "Carnaval" op. 9 by Robert Schumann. The system consists of two staves (treble and bass clef). The music includes various chords and melodic lines. A red vertical line is placed at the end of the system.

Musical score for the third system of "Carnaval" op. 9 by Robert Schumann. The system consists of two staves (treble and bass clef). The music includes various chords and melodic lines. A red vertical line is placed at the end of the system.

Musical score for the fourth system of "Carnaval" op. 9 by Robert Schumann. The system consists of two staves (treble and bass clef). The music includes various chords and melodic lines. A red vertical line is placed at the end of the system.

8 + 8 + 4 + 4 + 2 + 2 compassos.

Irregularidades rítmicas:

Hemíola da mão esquerda, nos dois primeiros compassos, que se repete mais sete vezes ao longo da peça (sempre que este material musical se repete), conferindo a “Papillons” a sua identidade expressiva. **Figura 58**

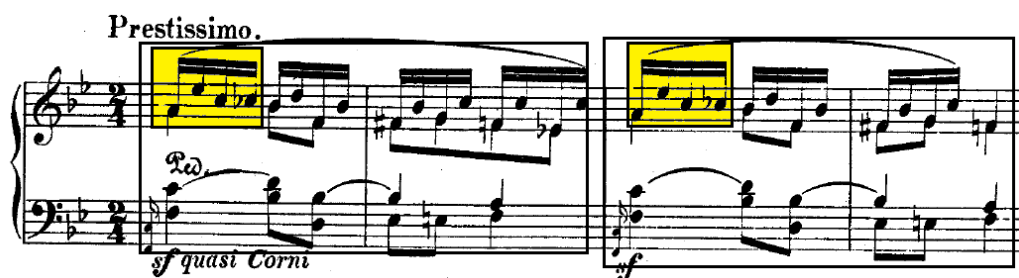
Figura 58



Construção temática:

O motivo A é apresentado, na totalidade, na primeira metade do 1º compasso (mão direita), servindo de impulso a cada par de compassos. **Figura 59**

Figura 59



Para uma procura da autenticidade na interpretação pianística:
o estudo de caso do “Carnaval” op. 9 de Robert Schumann

Também aparece na mão esquerda, nos compassos 11 e 15 e com outra disposição dentro do compasso, na mão direita da secção B. **Figura 60**

Figura 60

a

Two systems of musical notation for section 'a'. The first system contains measures 11 and 15, with a yellow box highlighting a rhythmic pattern in the left hand of measure 15. The second system contains measures 12 and 16, with a yellow box highlighting a similar pattern in the left hand of measure 16. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The piece concludes with a 'Fine' marking.

b

Two systems of musical notation for section 'b'. The first system contains measures 11 and 15, with a yellow box highlighting a rhythmic pattern in the left hand of measure 15. The second system contains measures 12 and 16, with a yellow box highlighting a similar pattern in the left hand of measure 16. The right hand features a melodic line with slurs and accents.

O motivo F também tem uma importância fulcral na construção desta peça.

Figura 61

Figura 61

a

Musical score for piano, marked *Prestissimo.* The score is in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern. The right hand plays a series of eighth notes, while the left hand plays a more rhythmic accompaniment. The passage is marked *sf quasi Corni* and *sf*. The highlighted section consists of two measures in each hand, showing a specific melodic and harmonic motif.

b

Musical score for piano, showing a passage with yellow highlights in both staves. The right hand continues the eighth-note pattern, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. The passage is marked *p* and *f*.

c

Musical score for piano, showing a passage with yellow highlights in both staves. The right hand continues the eighth-note pattern, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. The passage is marked *sf*.

d

Musical score for piano, showing a passage with yellow highlights in both staves. The right hand continues the eighth-note pattern, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. The passage is marked *p*.

Motivo invertido.

O motivo D também pode ser encontrado nesta peça. **Figura 62**

Figura 62



“A.S.C.H. – S.C.H.A. (lettres dansantes)”:

Estrutura:

Em “A.S.C.H. – S.C.H.A. (lettres dansantes)” há, quanto a mim, duas possibilidades relativamente à definição da estrutura. Uma das possibilidades é a seguinte – A B A’ (o segundo A é classificado como A’ porque não tem as repetições, exigidas pela barra dupla, no primeiro A): A – compassos 1 a 24; B – compassos 25 a 32; A’ – repetição após D.C. Aquilo que parece fazer menos sentido nesta hipótese é o facto de a secção B ser desproporcionalmente menor do que a secção A.

A outra possibilidade, mais complexa, mas mais lógica se compararmos a estrutura da peça com a das anteriores, é a seguinte – aababa c (breve frase de transição, que corresponde àquilo a que chamámos B na primeira hipótese) aba.

Assim, a peça pode resumir-se a um ABA que, no fim, se repete na totalidade.

Figura 63

Figura 63

The image displays a musical score for a piece in 3/4 time, marked "Presto." The score is divided into four systems, each representing a section of the ABA form. The first system is marked "A" and begins with a dynamic of *p leggerissimo*, followed by *sf*. The second system is marked "B" and starts with a dynamic of *p*. The third system is marked "A" and begins with a dynamic of *pp*, ending with the instruction "Fine". The fourth system is marked "C" and starts with a dynamic of *pp*, concluding with a *ritard.* and the instruction "D.C. sin al Fine senza replica". The score is written for piano with treble and bass staves.

Irregularidades rítmicas:

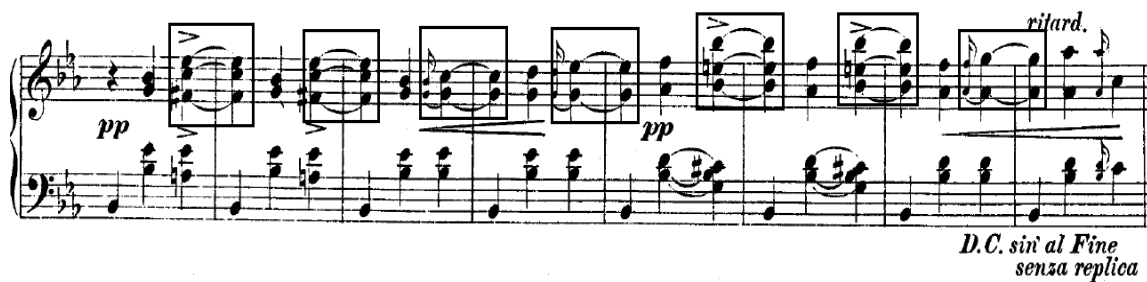
Hemíolas dos compassos 10 e 11 e 14 e 15. **Figura 64**

Figura 64



Síncopas dos compassos 25 a 32. **Figura 65**

Figura 65



Aspectos relevantes a nível harmónico:

O aspeto mais interessante, a nível harmónico, que podemos encontrar nesta peça, é o facto de a mesma começar com uma frase de quatro compassos, em que a tónica só aparece no terceiro compasso (tal como acontece em “Arlequin” e “Valse Noble”) – procedimento muito comum em Schumann, utilizado também em vários *Lieder* (Siegel, 1990, p. 146). **Figura 66**

Figura 66



Construção temática:

Aqui encontramos o motivo A na versão da segunda “Sphynx” – lá b, dó, si. Está logo nas três primeiras notas da mão direita, incluindo apogiaturas. Esta maneira subtil de introduzir o motivo ou “infiltração motívica” é comparada, por Erika Reiman, com a técnica de comentário autoral que se mistura com a própria ação principal, em Jean Paul (Reiman, p. 100). **Figura 67**

Figura 67



O motivo E surge na mão direita, nos compassos 11 para 12 e 15 para 16 (com a estrutura intervalar ligeiramente alterada – 2ª M, 2ª m, na primeira vez; 2ª m, 2ª m, na segunda vez). **Figura 68**

Figura 68



“Chiarina”:

Estrutura:

Esta peça tem uma estrutura ABA que acaba por resultar num ABABA pela repetição integral da segunda parte da peça (tal como já acontecera antes, em várias peças).

Irregularidades rítmicas:

As notas prolongadas e acentuadas do contralto, que surgem nos terceiros tempos dos compassos, dão-nos uma sensação de apoio “fora do sítio” (quase como se o terceiro tempo do compasso fosse o primeiro). **Figura 69**

Figura 69



O motivo C aparece no baixo dos compassos 17 a 20. **Figura 72**

Figura 72

The image shows a musical score for the bass line of Robert Schumann's 'Carnaval' op. 9, measures 17 to 20. The score is written in a grand staff with a treble and bass clef. The bass line contains a specific rhythmic motif highlighted in yellow, which is the subject of the analysis. The motif consists of a sequence of notes: a half note G2, a quarter note A2, a quarter note B2, a quarter note C3, and a quarter note D3. The score also includes dynamic markings such as *mf* and *f*, and various articulation marks like accents and slurs.

O motivo F surge, invertido, no baixo dos compassos 21 a 24. **Figura 73**

Figura 73

The image shows a musical score for the bass line of Robert Schumann's 'Carnaval' op. 9, measures 21 to 24. The score is written in a grand staff with a treble and bass clef. The bass line contains an inverted version of the motif from Figure 72, highlighted in yellow. The inverted motif consists of a sequence of notes: a half note D3, a quarter note C3, a quarter note B2, a quarter note A2, and a quarter note G2. The score also includes dynamic markings such as *f* and various articulation marks like accents and slurs.

“Chopin”:

Estrutura:

Nesta peça, nenhuma frase repete o material musical da anterior, pelo que podemos estabelecer, ao nível da forma, um paralelo com “Réplique” – a estrutura pode

definir-se como uma espécie de “grande A” que, chegando ao fim, se repete, integralmente.

Organização métrica das frases:

A nível métrico, a particularidade que importa salientar nesta peça é o facto de ela se organizar em grupos de compassos cada vez mais pequenos à medida que se aproxima do final: 4 compassos + 3 compassos (no compasso 6, o material musical que deveria ocupar dois compassos comprime-se num só) + 3 compassos (2 + 1) + 1 compasso + 1 compasso + meio compasso + meio compasso. Um processo algo semelhante (encurtamento para metade da dimensão dos grupos de compassos) já ocorrera na peça “Papillons” do “Carnaval” op. 9, com a diferença de que em “Chopin”, há um predomínio de uma organização por grupos irregulares de compassos (segundo a conceção de Riemann, descrita anteriormente) – grupos cujo número de compassos não é múltiplo de dois. **Figura 74**

Figura 74

The image displays two systems of musical notation for the 'Agitato' section of 'Carnaval' op. 9. The notation is in 4/4 time and features a treble and bass clef. The first system consists of two staves with a dynamic marking of *f*. The second system also consists of two staves with a dynamic marking of *f*. Annotations include 'Agitato.' at the beginning, 'f' dynamic markings, and asterisks (*) placed below the bass staff. A vertical red line is drawn through the second system, marking a specific point in the music.

Para uma procura da autenticidade na interpretação pianística:
o estudo de caso do “Carnaval” op. 9 de Robert Schumann

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of six measures, each marked with a red vertical line at its end. The second system consists of five measures, also marked with red vertical lines, followed by a final measure marked 'D.S.' and 'a tempo'. Performance markings include 'ritard.', 'ritenuto', and 'sf'.

Irregularidades rítmicas:

Síncopa do compasso 8, na mão direita, que produz um corte abrupto no fraseado. **Figura 75**

Figura 75

The image shows a single system of musical notation for a piano piece. The eighth measure in the right hand is circled, highlighting a syncopation.

Aspetos relevantes a nível harmónico:

Nesta peça, é de assinalar o encadeamento harmónico dos três penúltimos compassos já que, em vez de se basear na escala diatónica para modular, Schumann se baseia numa escala cromática descendente (que se pode observar se seguirmos a linha dos baixos).

Construção temática:

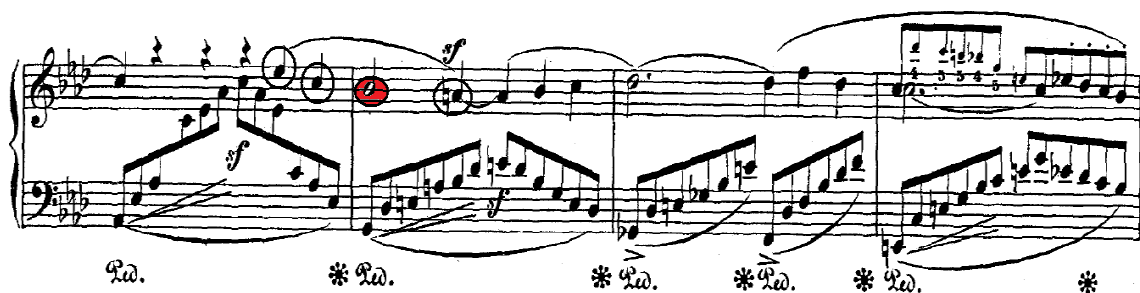
A inserção dos motivos temáticos, nesta peça, é bem mais complexa do que em qualquer uma das peças anteriores. O motivo A ameaça surgir logo no início, na versão da segunda “Sphinx” – lá b no baixo, dó *sf* da nota mais aguda do arpejo da mão esquerda e, em vez de si natural, si b, no segundo compasso, na mão esquerda. **Figura 76**

Figura 76



Há uma segunda tentativa de apresentar o motivo com as notas originais nos compassos 7 e 8 (desta vez na versão da primeira “Sphinx”) mas, mais uma vez, temos um si b no lugar do si natural. **Figura 77**

Figura 77



O motivo acaba por só aparecer, na sua totalidade, no final, na versão da terceira “Sphinx”, ainda que com notas de passagem pelo meio e a ordem do dó e do si natural trocada. **Figura 78**

Figura 78



Podemos, assim, extrair a interessante conclusão de que a própria tonalidade de “Chopin”, lá bemol Maior, é simbólica do “mascarar”, por parte do verdadeiro compositor da peça, Schumann, da sua própria identidade – uma vez que o motivo/assinatura só surge de forma inequívoca no final, na versão em que utiliza lá natural, em vez de lá bemol. Não deixa de ser interessante observar, neste sentido, que a tonalidade de lá bemol Maior aparece, tradicionalmente, associada a conteúdos emocionais pesados e dolorosos (Steblyn, 2002, p. 156-160, p. 162), mais facilmente relacionáveis com o carácter melancólico que podemos atribuir a alguns noturnos de Chopin (Jonson, 2013, p. 26) do que com o carácter do “Carnaval” op. 9.

O motivo B está na base da construção da melodia de toda a peça. **Figura 79**

Figura 79

The musical score consists of four systems of piano accompaniment. The first system is marked "Agitato." and features a bass line with repeated eighth-note patterns and a treble line with a melodic line. The second system continues the pattern. The third system includes a "ritard." marking in the bass line and a "ritenuto" marking in the treble line. The fourth system ends with "a tempo" and "D.S." markings. Yellow and red highlights are used to emphasize specific melodic motifs throughout the score.

O motivo D também aparece várias vezes ao longo desta peça. **Figura 80**

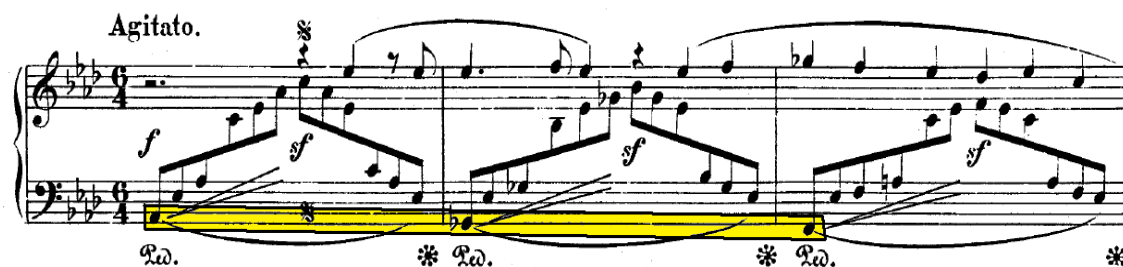
Figura 80

The image displays four systems of musical notation for a piano piece, likely from Schumann's 'Carnaval' op. 9. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system is marked 'Agitato.' and features a dynamic marking of *f*. The second system also has a dynamic marking of *f*. The third system includes a dynamic marking of *f*. The fourth system is marked 'ritard.' and 'ritenuto', and concludes with the instruction 'a tempo' and the initials 'D.S.'. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. Several instances of a specific melodic motif are highlighted with yellow rectangular boxes: one in the first system (treble clef), one in the second system (treble clef), one in the third system (treble clef), and one in the fourth system (treble clef). Below the staves, there are annotations including 'Qw.' and asterisks (*) indicating specific measures or phrases.

O motivo E pode ser encontrado nos baixos dos três primeiros compassos.

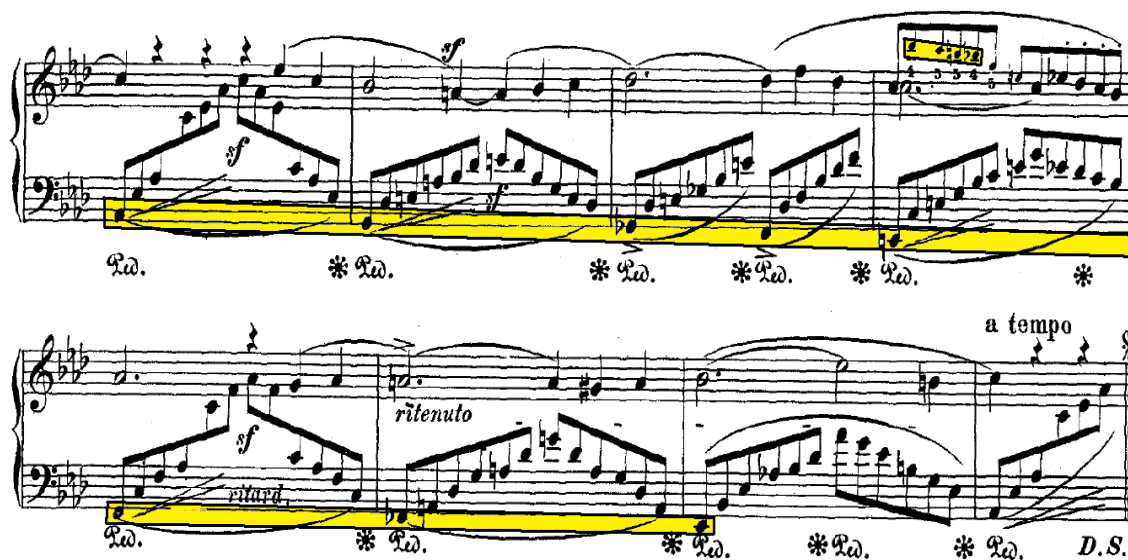
Figura 81

Figura 81



O motivo F aparece, invertido, nos baixos dos compassos 7 a 10 e 11 a 13 e no compasso 10, na ornamentação da mão direita, (também invertido). **Figura 82**

Figura 82



“Estrella”:

Estrutura:

“Estrella” também tem uma forma ABA. Contudo, importa assinalar a seguinte particularidade: o primeiro A subdivide-se em duas frases, surgindo a segunda completamente alterada da segunda vez em que a secção A aparece.

Assim, podemos descrever a estrutura da peça da seguinte forma:

A: a (4 compassos) + b (8 compassos);

B: 8 + 8 compassos;

A': a (4 compassos) + c (4 compassos).

Organização métrica das frases:

Na primeira apresentação da secção A, quando se esperava uma segunda frase de 4 compassos (como complemento da primeira frase de quatro compassos), ouvimos uma segunda frase desenvolvida, de 8 compassos. **Figura 83**

Figura 83

The image displays two systems of musical notation for the piece "Estrella" by Robert Schumann. The first system is marked "Con affetto." and the second system is marked "Più presto molto espressivo." Both systems feature a red vertical line indicating a structural division. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and dynamics.

Irregularidades rítmicas:

A escrita da mão esquerda, com notas prolongadas em todos os segundos tempos dos compassos, produz uma espécie de sensação de ritmo trôpego, cambaleante, que, na verdade, se limita a mimetizar o balanço típico de uma valsa, com o segundo tempo antecipado (Scott, 2008, p. 123). A mão direita, por vezes, acompanha esta tendência, com acentos nos segundos tempos dos compassos (compassos 4 e 12). **Figura 84**

Figura 84

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system is marked "Con affetto." and begins with a dynamic marking of *ff*. The second system is marked "Più presto molto espressivo." and begins with a dynamic marking of *p*. In both systems, a red circle highlights a specific note in the right hand, which is a quarter note on the second beat of the measure. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

A sensação de instabilidade rítmica aumenta ainda mais na secção central da peça, com síncopas na mão esquerda e na mão direita, estando estas sempre desfasadas uma da outra e sendo o apoio rítmico sempre deslocado do primeiro tempo do compasso. A pausa de colcheia no penúltimo compasso, no contexto dinâmico em que surge (frase anterior em *forte*, subitamente interrompida, e últimos acordes que se lhe seguem, surpreendendo-nos em *ff*), apresenta-se como corte abrupto, que produz um gesto rítmico assimétrico.

Aspetos relevantes a nível harmónico:

Terminamos a primeira parte da peça na dominante. Quando seria exetável voltar à tónica, fá menor, Schumann constrói um enorme pedal de dominante, que nos transporta para uma espécie de universo paralelo – numa “divagação” (*digression*) nas palavras de Erika Reiman (**Reiman, p. 106**) – durante toda a segunda parte de “Estrella”, sendo o regresso a fá menor adiado até ao início da repetição da secção A (compasso 29).

Outro aspeto interessante é o uso de uma 6ª Napolitana no antepenúltimo compasso – fora do contexto, segundo defende Erika Reiman, já que parece ser um final demasiado convencional para esta peça, uma colisão entre o mundo da música de dança e o mundo da música “séria” (**Reiman, p. 107**). **Figura 85**

Figura 85



Construção temática:

O motivo A surge logo no início da peça, em oitavas, na mão direita. Apresenta-se na versão da segunda “Sphynxe”, com a particularidade de a primeira nota se apresentar uma oitava acima das seguintes. **Figura 86**

Figura 86



Nos compassos 17 a 20, na melodia, encontramos uma variação transposta do motivo A (o primeiro intervalo é de 5ª perfeita, em vez de 6ª menor). **Figura 87**

Figura 87



A presença do motivo C é constante ao longo da secção A de “Estrella”. Aparece, também, na transição entre o final do compasso 33 e o início do compasso 34, na mão direita – o que seria uma explicação plausível para o inesperado uso da 6ª Napolitana, uma vez que este acorde configura uma harmonização possível para o

intervalo de 2ª menor da mão direita, equivalente ao motivo C. Aparece, ainda, nos acordes finais. **Figura 88**

Figura 88

a

Con affetto.

Più presto molto espressivo.

b

Tempo I.

Na segunda frase da secção A, na mão direita, os motivos C e F surgem misturados. **Figura 89**

Figura 89

Con affetto.

Più presto molto espressivo.

The image shows a musical score for piano and voice. The piano part is in the upper system, and the voice part is in the lower system. The piano part is marked "Con affetto." and "ff". The voice part is marked "Più presto molto espressivo." and "p". The piano part has several measures highlighted with yellow and red boxes, indicating motifs C and F. The voice part has a red box highlighting a specific measure.

O motivo F surge, ainda, nos compassos 13, 14 e 15 e 21, 22 e 23 na mão direita e na voz superior da mão esquerda. **Figura 90**

Figura 90

Più presto molto espressivo.

The image shows a musical score for piano and voice. The piano part is in the upper system, and the voice part is in the lower system. The piano part is marked "Più presto molto espressivo." and "p". The voice part is marked "p". The piano part has several measures highlighted with yellow boxes, indicating motif F. The voice part has a yellow box highlighting a specific measure.

“Reconnaissance”:

Estrutura:

Nesta peça, Schumann retorna a uma forma ABA convencional. O segundo A, mais uma vez, difere do primeiro pela ausência de repetições.

Organização métrica das frases:

A segunda parte da peça está organizada por frases de 4 compassos embora tal organização, devido à escrita canónica, nem sempre seja clara para o ouvinte. Os primeiros 28 compassos da secção B podem organizar-se em três grupos de 4 compassos (o número ímpar, só por si, já produz irregularidade no âmbito de um modelo de organização por grupos de quatro compassos).

No entanto, com base na forma como escutamos a passagem, também é possível considerar a seguinte possibilidade de organização: 4 compassos + 2 compassos + 2 compassos + 4 compassos.

O resto da secção central de “Reconnaissance” também pode dividir-se em grupos de quatro compassos – quatro grupos, o que produz uma assimetria, já que os primeiros 28 compassos se dividem em apenas três grupos. Mais uma vez, no entanto, tendemos a perceber uma organização diferente - subdivisão em pares de compassos, devido às ligaduras escritas na partitura: os primeiros quatro pares formam uma grande frase de oito compassos; em seguida, o compositor pega nos últimos dois pares destes quatro terminando, desta vez, a frase de forma diferente (redireccionando-a harmonicamente); os quatro últimos compassos são material novo ou, pelo menos, são-no os dois primeiros destes quatro, sendo os dois últimos uma repetição variada dos dois primeiros que serve de ligação à reexposição da secção A. **Figura 91**

Figura 91

The image displays four systems of musical notation for a piano accompaniment. Each system consists of a treble and bass staff joined by a brace. The music is written in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings: 'dim.' (diminuendo) appears in the third system, and 'ritard.' (ritardando) is written above the first staff of the fourth system. The fourth system concludes with the instruction 'pp a tempo vivo'. Two vertical red bars are present: one at the end of the second system and another at the end of the fourth system, marking specific points in the score.

Desta forma, a secção B de “Reconnaissance”, com a ambiguidade da sua organização métrica, transmite uma certa ilusão de improviso que contrasta de modo perfeito com a objetividade do ritmo de dança da secção A.

Irregularidades rítmicas:

Schumann utiliza, na secção A de “Reconnaissance”, um ritmo de *polka* (Reiman, p. 107). A secção B segue uma estrutura canónica em que a estabilidade rítmica do compasso 4/4 inicial, característica da dança em questão, acaba por ser abalada pelas sucessivas entradas fora do tempo forte do tema do cânone. Estamos, aqui, perante o conceito de mistura de géneros musicais a que Erika Reiman faz referência (Reiman, p. 76) – neste caso, fusão entre dança da moda nos salões e género erudito herdado de Bach, que produz heterogeneidade a nível rítmico.

Aspetos relevantes a nível harmónico:

O início da segunda parte da secção A (compasso 9) em lá b menor, tonalidade homónima da do início da peça, e a posterior tentativa de modulação que acaba por levar a um regresso a lá b Maior (no compasso 13) constituem um desvio em relação ao contexto de estabilidade tonal em que se insere a simples melodia diatónica inicial de “polka” (Reiman, p. 110).

No início da secção B, Schumann opta por ir para uma tonalidade muito afastada, Si Maior, imbuída de uma aura de sonho e irrealidade – tonalidade, segundo a obra de 1806 “Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst”, de Christian Schubart, evocativa das grandes paixões (Stebelin, p. 156-160, p. 162). A relação afetiva com as tonalidades definida por Schubart nesta obra terá servido de inspiração, no início séc. XIX, para vários poetas germânicos, nomeadamente para E.T.A. Hoffmann (Ishiguro, 2010, p. 42). Tal descrição pode ser associada à ideia de intromissão na narrativa de um momento de êxtase amoroso a que Erika Reiman alude (Reiman, p. 108). No final desta secção, Schumann abrevia a modulação de regresso a lá b Maior, fazendo uma arrojada passagem de fá # Maior para mi b Maior (dominante de lá b Maior). **Figura 92**

Figura 92



Construção temática:

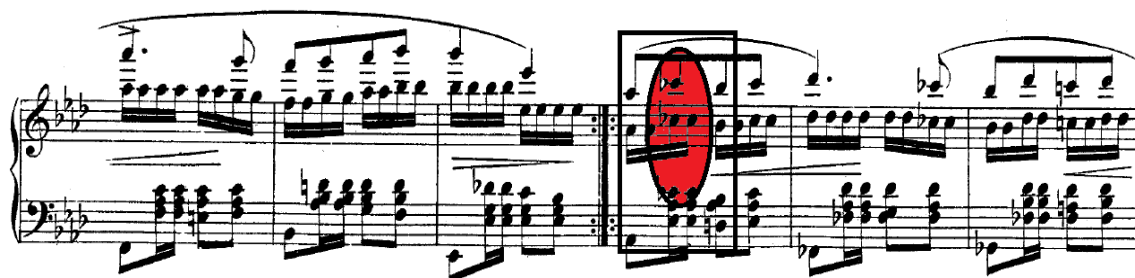
Nesta peça, o motivo A volta a aparecer na versão da segunda “Sphinx”. Desta vez, ao contrário do que sucedera na peça anterior, o motivo é utilizado na versão original (com o lá b uma oitava abaixo). Surge nas oitavas da mão direita, sempre em uníssono com a mão esquerda, como assinalado. **Figura 93**

Figura 93



O motivo A, na primeira parte da secção A, é utilizado para iniciar frases de quatro compassos. Schumann utiliza o mesmo processo para iniciar a segunda parte desta primeira secção de “Reconnaissance”, modificando a configuração original do motivo ao alterar o dó para dó b para modular. **Figura 94**

Figura 94



O motivo A volta a surgir, transposto, no compasso 11 (mão direita). No final da secção A, aparece na versão da “Sphinx” n.º 1 – com os intervalos ligeiramente alterados (compasso 13, mão direita) e incompleto, sem a última nota (compassos 15 e 16, mão direita). **Figura 95**

Figura 95



Na secção B, Schumann volta a utilizar o motivo A para iniciar as frases, sendo-lhe dado um tratamento canónico (aparece primeiro na mão direita e é repetido, no compasso seguinte, pela mão esquerda e assim sucessivamente). Ele aparece transposto,

numa tonalidade muito afastada da original e começa a surgir com o primeiro intervalo modificado a partir do compasso 29 para realizar modulações.

O motivo B completa a melodia tanto na secção A como na secção B de “Reconnaissance”. **Figura 96**

Figura 96

a

Musical score for Figure 96a, labeled 'a'. It shows a piano accompaniment in 2/4 time, marked 'Animato.' and 'pp' (pianissimo). The bass line is marked 'sempre staccato'. A yellow rectangular highlight is placed over a specific melodic phrase in the right hand, which is the Motive B. The score consists of five measures.

b

Musical score for Figure 96b, labeled 'b'. It shows a piano accompaniment in 2/4 time, marked 'p' (piano). A yellow rectangular highlight is placed over a specific melodic phrase in the right hand, which is the Motive B. The score consists of five measures.

O motivo C pode ser encontrado agregado ao motivo A. **Figura 97**

Figura 97

Musical score for Figure 97, labeled 'a'. It shows a piano accompaniment in 2/4 time, marked 'Animato.' and 'pp' (pianissimo). The bass line is marked 'sempre staccato'. A yellow oval highlight is placed over a specific melodic phrase in the right hand, which is Motive C. The score consists of five measures.

No entanto, também pode fazer sentido considerar este desenho uma retrogradação do próprio motivo A. **Figura 98**

Figura 98



O motivo D também surge, pontualmente, em “Reconnaissance”. **Figura 99**

Figura 99

a

Figura 99 shows two systems of musical notation for a piano piece. The score is in 2/4 time and features a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The tempo marking is "Animato." and the dynamic marking is "pp". The bass line is marked "sempre staccato". The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a yellow highlighted section in the bass line. The second system also consists of two staves with a yellow highlighted section in the bass line. The highlighted sections contain a melodic motif in the right hand and a corresponding accompaniment in the left hand.

b

Musical score for Figure 100, part b. It features a piano accompaniment with a treble and bass clef. The right hand has a melodic line with a yellow highlight under a slur. The left hand has a bass line with chords. The score includes the instruction "ritard." above the right hand and "pp a tempo vivo" below the left hand.

Os Motivos E e F aparecem escondidos nos acordes da mão esquerda. **Figura 100**

Figura 100

a

Musical score for Figure 100, part a. It features a piano accompaniment with a treble and bass clef. The right hand has a melodic line with a slur. The left hand has a bass line with chords, including a yellow highlight. The score includes the instruction "Animato." above the right hand and "pp sempre staccato" below the left hand.

b

Musical score for Figure 100, part b. It features a piano accompaniment with a treble and bass clef. The right hand has a melodic line with a slur. The left hand has a bass line with chords, including a red highlight. The score includes a slur over the right hand.

“Pantalon et Colombine”:

Estrutura:

Esta peça apresenta uma estrutura ABA com uma pequena *coda* no fim.

Organização métrica das frases:

Schumann utiliza dois compassos adicionais para fazer a ligação entre o final do segundo A e a *coda* – é o único momento da peça que foge à organização por grupos de 4 compassos. **Figura 101**

Figura 101

The image displays two systems of musical notation for the piece "Pantalon et Colombine". The first system shows a piano part with a 4-measure phrase ending with a red box, followed by a 6-measure phrase starting with a red box. The second system shows a 4-measure phrase ending with a red box, followed by a 6-measure phrase starting with a red box. The score includes markings such as "a tempo", "rilasciando", "dolce", "ritenuto", and "p". The lyrics "Pe - - da - - te" are visible under the second system.

Irregularidades rítmicas:

A sensação de estabilidade rítmica, na secção B da peça, é constantemente perturbada pelos acentos fora dos tempos fortes, colocados nas primeiras notas do tema do cânone – o que vai de encontro, mais uma vez, à teoria de Simonett, segundo a qual a diferenciação de acentuações dentro do compasso que existia no classicismo vienense, a que o autor chama “mozartiana”, já não se verifica em Schumann (Simonett, p. 226).

Aspectos relevantes a nível harmónico:

Na secção B da peça (cuja tonalidade original é fá menor), Schumann escolhe, como seria previsível, uma tonalidade maior, mas não a relativa, tal como seria expectável. Modula de fá menor para ré bemol Maior, subindo meio-tom – ao subir de fá para sol bemol, encontra a alteração adicional às originais na armação de clave, que define a nova tonalidade.

Outro aspeto interessante prende-se com o facto de Schumann não terminar a peça em fá menor, mas em Fá Maior. No entanto não o faz através de uma cadência picarda, solução típica da música barroca. Modula, repentinamente, sem qualquer preparação para a tonalidade homónima, no compasso 35, fazendo toda a *coda* em Fá Maior.

Construção temática:

O motivo A volta a aparecer aqui na versão da “Sphinx” n° 2, com a primeira nota uma oitava acima das outras, como em “Estrella”. Estas três notas impulsionam um movimento contínuo de semicolcheias, ao longo de cada dois compassos, surgindo ora na mão direita ora na mão esquerda (em que é utilizado o motivo transposto). **Figura 102**

Figura 102

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system is marked 'Presto.' and shows a melodic line in the right hand with two yellow boxes highlighting specific notes. The second system shows a rhythmic pattern in the left hand with two red boxes highlighting specific notes. The score is in 2/4 time and includes dynamic markings like 'f' and 'p'.

O motivo também aparece na versão da “Sphinx” nº 1, no início dos compassos pares da secção A. **Figura 103**

Figura 103

Presto.



Two systems of musical notation for piano. The first system is marked "Presto." and shows a melodic line in the right hand with several measures highlighted in yellow. The second system continues the piece, with the left hand playing a rhythmic accompaniment and the right hand playing chords, some of which are also highlighted in yellow.

O motivo B aparece nos acordes da mão direita que acompanham o tema, quando ele passa para a mão esquerda (compassos 5 a 8). **Figura 104**

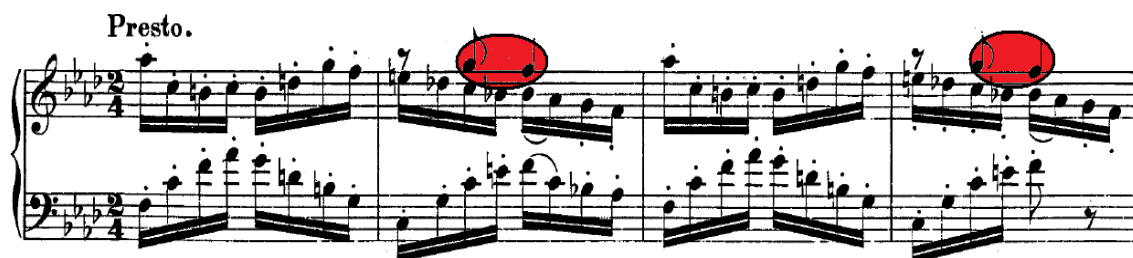
Figura 104



Two systems of musical notation for piano. The first system features a melodic line in the right hand with several measures highlighted in yellow. The second system continues the piece, with the left hand playing a rhythmic accompaniment and the right hand playing chords, some of which are also highlighted in yellow.

É, ainda, possível associar o motivo B ao par de notas que aparece repetidamente ao longo da peça, no soprano – versão retrógrada do motivo. **Figura 105**

Figura 105



O motivo C surge nas notas superiores dos acordes que terminam a peça, na mão direita.

As notas que associámos ao motivo A, na versão da “Sphinx” nº 1, também podem ser associadas ao motivo D. **Figura 106**

Figura 106



Justaposição dos motivos A e D

“Valse Allemande”:

Estrutura:

Esta peça apresenta uma estrutura ABA. No entanto, a secção A não aparece exatamente igual nas duas apresentações (facto que já ocorrera antes em “Valse Noble”, “Florestan” e “Estrella”). Da segunda vez, os primeiros quatro compassos são idênticos

aos da primeira, mas os últimos quatro compassos apresentam material musical completamente novo, com carácter conclusivo, cumprindo simultaneamente a função de *coda*.

O uso deste recurso de composição – encurtamento da recapitulação da secção A, fundindo-a com uma pequena *coda* – é bastante utilizado ao longo do “Carnaval” op. 9. Pudemos observá-lo, também, em “Valse Noble” e em “Estrella”. Noutras peças, como “Pantolon et Colombine”, por exemplo, a repetição da secção A não chega a ser encurtada, mas há uma espécie de insistência obsessiva nos últimos compassos que acaba por levar a uma *coda*. Isso não pode deixar de estar ligado ao facto de estas secções A não serem harmonicamente conclusivas, o que torna imprescindível que se acrescente algum material musical para poder concluir as peças.

Na prática, uma extensão para uma *coda*, numa forma ABA, é bastante comum (Keller, p. 82). Todavia, o corte abrupto da frase que a antecede produz algo muito característico da escrita schumaniana, o *Patch-work* de que fala Roland Barthes, a propósito da forma de compor de Schumann (Barthes, 1975, p. 227). **Figura 107**

Figura 107



Irregularidades rítmicas:

O *ff* súbito do compasso 21 gera uma síncopa, produzindo a rutura da frase anterior e uma conclusão precipitada e forçada da ideia musical.

Aspetos relevantes a nível harmónico:

Um dos pontos fundamentais que caracterizam a composição desta peça é a alternância entre dois pólos harmónicos, Lá bemol Maior, tónica, e Mi bemol Maior, dominante – os primeiros quatro compassos estão em Lá bemol Maior e os segundos quatro começam imediatamente em Mi bemol Maior, sem qualquer preparação. O mesmo tipo de alternância é utilizado na secção B – de dois em dois compassos, o compositor salta de Mi bemol Maior para dó menor, relativa menor da dominante.

Na cadência final, após o 4º grau (compasso 21), Schumann introduz o acorde de 7ª da dominante de Lá Maior – mi (fá bemol), sol # (lá bemol), si (omitido), ré – completamente estranho à harmonia, obtido pela subida de meio-tom na oitava da mão direita e descida de meio-tom na oitava da mão esquerda, nos compassos 21 para 22. A deslocação expetável seria de um tom – para mi bemol, com o objetivo de chegar ao acorde da dominante, terminando a peça com uma cadência perfeita. Depois deste acorde de sétima, Schumann acaba mesmo por atingir, no compasso seguinte (compasso 23), o acorde de Mi bemol Maior. **Figura 108**

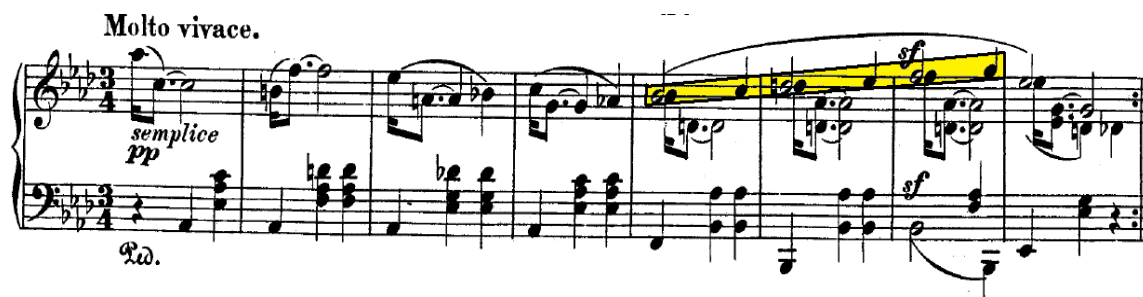
Figura 108

138

Construção temática:

Em “Valse Allemande”, o motivo A surge exatamente na mesma forma da peça anterior, “Pantolon et Colombine”, desta vez estendendo-se pelos dois primeiros compassos. Na melodia da segunda metade da secção A (compassos 5 a 8) pode encontrar-se o motivo B. **Figura 109**

Figura 109



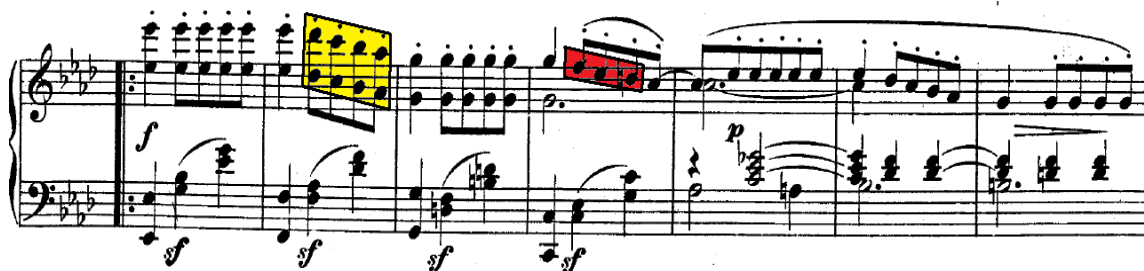
O motivo C encontra-se nas oitavas da mão direita, na transição do compasso 21 para 22 (possível explicação para a “estranha” modulação, tal como já sucedera antes com a introdução do acorde de 6ª Napolitana no final de “Estrella”). **Figura 110**

Figura 110



Os motivos D e E surgem na secção B da peça, na mão direita. **Figura 111**

Figura 111



O motivo F pode ser encontrado no baixo nos compassos 13 a 16. **Figura 112**

Figura 112



“Paganini”:

Estrutura:

A forma desta peça apresenta bastantes semelhanças com a da anterior. Tal como fizera em “Valse Allemande” e em algumas das outras peças, Schumann constrói “Paganini” com base numa estrutura ABA em que a secção A é composta por uma frase que se repete e esta repetição é suprimida no segundo A, para dar imediatamente lugar a uma *coda* (neste caso, após dois compassos de transição). **Figura 113**

Figura 113



Existem ainda algumas particularidades a acrescentar em relação a alterações a uma forma ABA convencional: uma frase de transição liga a secção B à reexposição da secção A (compassos 17 a 20), à semelhança do que já acontecera em “Arlequin”; o facto de a secção A, da segunda vez que aparece, surgir uma oitava abaixo; a enorme extensão da *coda* (muito diferente da curta e precipitada *coda* de “Valse Allemande”).

Organização métrica das frases:

A secção A, como já vimos, é composta por duas frases de quatro compassos (a mesma frase, repetida duas vezes). Já a secção B apresenta o mesmo tipo de construção

e ainda podemos nela incluir uma frase adicional, com carácter de transição (a frase dos compassos 17 a 20, acima referida). Temos, assim, três frases de quatro compassos – desvio ao padrão de organização binária.

Na reexposição da secção A, em vez de 4 + 4 compassos, temos 4 + 2 compassos – é como se a música fosse literalmente interrompida e, em vez dos quatro compassos de resposta que esperávamos, fossem introduzidos dois compassos de transição para uma *coda*, que chega mais cedo do que seria previsível.

A *coda*, por sua vez, quando deveria acabar, é prolongada com a repetição obsessiva, martelada, do acorde final apresentando, assim, um número irregular de compassos – 11 compassos. **Figura 114**

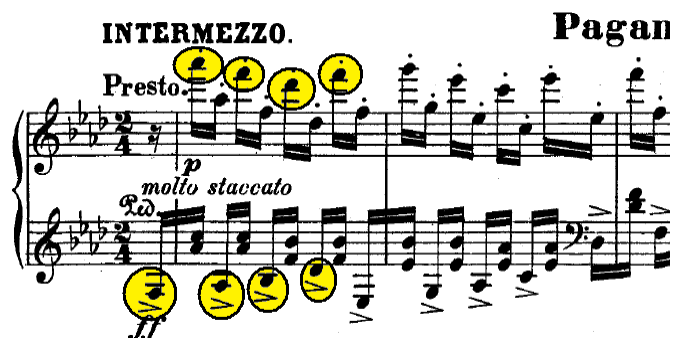
Figura 114



Irregularidades rítmicas:

Toda a peça transmite uma sensação de “confusão” rítmica a quem a escuta, devido ao facto de ambas as mãos executarem o mesmo desenho, mas desfasadas (com uma semicolcheia de diferença, entrando a mão esquerda sempre em anacrusa). **Figura 115**

Figura 115



Aspetos relevantes a nível harmónico:

Em “Paganini”, Schumann utiliza, na maior parte do tempo, padrões de encadeamento harmónico barrocos, mimetizando a escrita do famoso compositor que dá nome à peça (Reiman, p. 112).

Outro aspeto relevante, a nível harmónico, consiste no facto de a peça terminar com o acorde de 7^a da dominante de Lá bemol Maior, tonalidade de “Valse Allemande”, o que acentua o seu carácter de *intermezzo*.

Construção temática:

O motivo A não tem aqui o mesmo destaque que nas peças anteriores já que só aparece, fugazmente, no compasso 25 (mão direita, versão da “Sphinx” n.º 2, com a primeira nota uma oitava acima). **Figura 116**

Figura 116



O motivo C aparece na mão direita, nos compassos 27 e 29 (talvez por isso, Schumann assinala os ré b com *sf* – são notas com importância temática). **Figura 117**

Figura 117

Musical score for Figure 117, showing a piano piece with highlighted motifs in the right hand. The score is in G-flat major (three flats) and 3/4 time. The right hand has a treble clef and the left hand has a bass clef. Two yellow circles highlight specific motifs in the right hand, each consisting of a quarter note G4 and a quarter note A4. The score includes dynamic markings like *sf* and *ff*. The page number 130 is visible at the bottom, along with an asterisk.

O Motivo E também pode ser encontrado nesta peça. **Figura 118**

Figura 118

a



b



O Motivo F surge na secção B, na mão esquerda. **Figura 119**

Figura 119



“Aveu”:

Estrutura:

Mais uma vez encontramos, nesta peça, uma estrutura ABA, que acaba por soar como AABABA, devido às repetições impostas pelas barras duplas.

Aspetos relevantes a nível harmónico:

Toda a peça se desenrola num clima de ambiguidade harmónica. Nunca se chega a perceber com clareza se estamos em fá menor ou em Lá bemol Maior. Não há uma lógica modulatória tradicional, mas sim uma constante alternância entre dois pólos, como já acontecera em “Valse Allemande”.

Construção temática:

Mantém-se, nesta peça, a utilização do motivo A na versão da “Sphinx” nº 2 (desta vez com todas as notas na posição original).

O Motivo D aparece na mão direita, no início da secção B. **Figura 120**

Figura 120

The image shows a musical score for the piece "Aveu" by Robert Schumann. The score is in 2/4 time and marked "Passionato." and "AVEU". The score is written for piano. The right hand part is highlighted in yellow, showing the beginning of section B. The left hand part is written in a lower register. The score is in a key signature of two flats (B-flat and E-flat).

O Motivo F preenche quase toda a mão esquerda da peça. **Figura 121**

Figura 121

The image shows a musical score for the piece "Promenade" by Robert Schumann, Op. 9, No. 3. The score is in 2/4 time, B-flat major, and marked "Passionato." The left hand features a prominent bass line of eighth notes, highlighted in yellow, which is Motivo F. The right hand has a more complex melodic line with slurs and accents. Dynamics include "pizz.", "ff", and "pp". A "rit." marking is present in the second system. The piece concludes with a "coda" symbol.

“Promenade”:

Estrutura:

A construção desta peça parte de uma forma ABA que, no entanto, é largamente desenvolvida. Existe, tal como nas peças anteriores, uma primeira secção A que se repete, uma secção central e uma final em que é utilizado material do início. Porém, mal começamos a ouvir a repetição da secção A, Schumann desenvolve a frase musical, alterando-a completamente. A peça termina com uma longa *coda*.

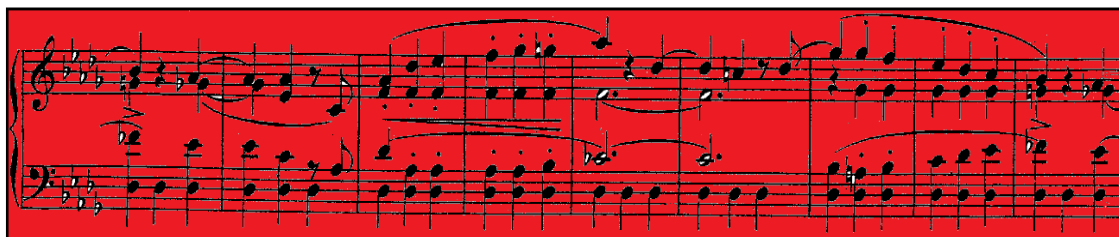
Para uma procura da autenticidade na interpretação pianística:
o estudo de caso do “Carnaval” op. 9 de Robert Schumann

Este desenvolvimento do material musical da secção A soa como uma espécie de improvisação preparatória do final, não sendo facilmente distinguível quando termina uma coisa e começa a outra. **Figura 122**

Podemos resumir da seguinte maneira a estrutura da peça – ABA’c

Figura 122

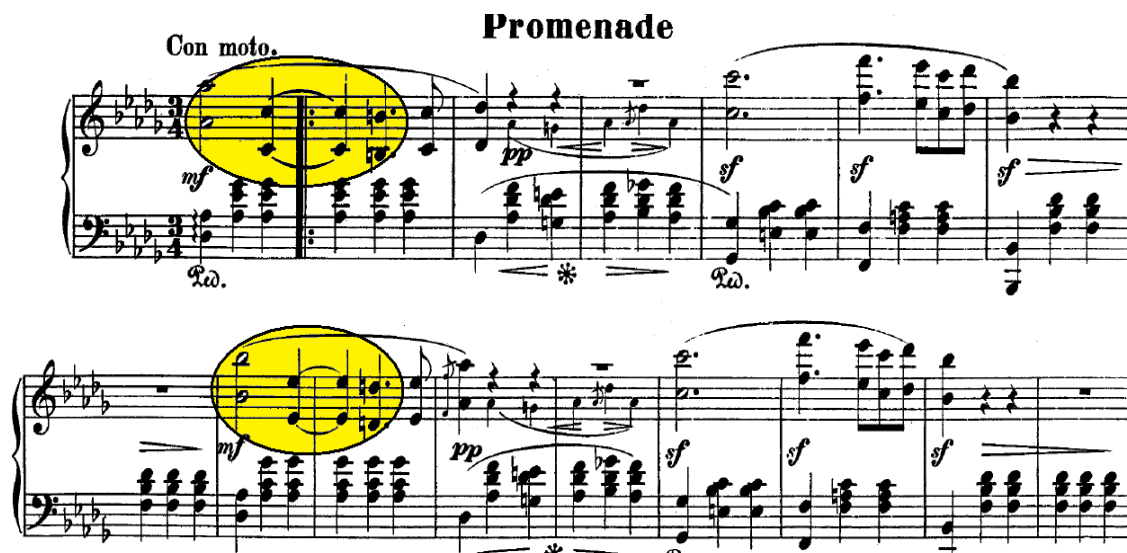
The image displays a musical score for the piece "Carnaval" (op. 9) by Robert Schumann. The score is presented in four systems, each with a treble and bass clef staff. The key signature is three flats (B-flat major/C minor). The piece is marked "rueuato" (ritardando) at the beginning. The first system includes markings for "7. II." and "dim.". The second system is marked "f" (forte). The third system is marked "ff" (fortissimo). The fourth system is marked "p" (piano) and "mp" (mezzo-piano). The structure is ABA'c, with the A section (first system) and the A' section (second and third systems) highlighted in yellow, and the B section (fourth system) highlighted in red.



Irregularidades rítmicas:

Toda a melodia da secção A se baseia em hemíolas. **Figura 123**

Figura 123



Aspetos relevantes a nível harmónico:

De uma forma geral, Schumann utiliza o mesmo recurso que na peça anterior, “Aveu”, construindo frases em que alterna grupos de quatro compassos numa tonalidade com grupos de quatro compassos noutra.

A secção A e secção B seguem este esquema de alternância. Só quando começa aquilo que parece, inicialmente, ser a repetição da secção A é que Schumann quebra este padrão, substituindo-o por uma sequência clássica de encadeamentos harmónicos, ou seja, uma marcha harmónica contínua (Caplin, p. 12) – por oposição ao esquema de alternância entre pólos harmónicos da primeira apresentação da secção A.

Esta longa secção leva-nos a um estável ré bemol Maior, onde começa a *coda* (compasso 71) – que funciona como uma espécie de enorme cadência para afirmar a tonalidade.

Construção temática:

No início de “Promenade”, mais uma vez, o motivo A surge na forma da “Sphinxe” nº 2, com a primeira nota uma oitava acima. Esta estrutura intervalar serve de base (sendo, aos poucos, completamente deturpada) para a melodia dos primeiros dois compassos de cada oito, na secção A. Volta a ouvir-se na secção A’ e serve de base, também, para a construção da *coda*. **Figura 124**

Figura 124

a Início da secção A

Promenade

Con moto.

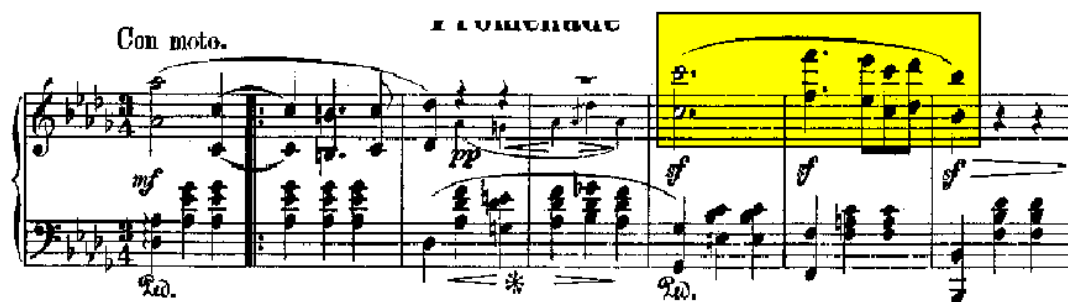
The image shows the beginning of section A of the piece 'Promenade' from Op. 9. It consists of two systems of piano music. The first system starts with a treble clef, a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and a 3/4 time signature. The tempo marking is 'Con moto.' and the dynamic is 'mf'. A yellow oval highlights the first four measures of the treble staff. The second system continues the piece, with dynamics ranging from 'pp' to 'sf'. A yellow oval highlights the first four measures of the treble staff in the second system. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

b Final da secção A' e início da coda

The image shows the end of section A' and the beginning of the coda. It consists of two systems of piano music. The first system features a treble clef, a key signature of three flats, and a 3/4 time signature. The dynamic is 'ff'. A yellow oval highlights the last four measures of the treble staff. The second system continues the piece, with dynamics ranging from 'p' to 'pp'. A yellow oval highlights the first four measures of the treble staff. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Já a secção B é, toda ela, construída à volta das seguintes notas, utilizadas na melodia da secção A. **Figura 125**

Figura 125



O Motivo B surge em dois momentos distintos da peça. **Figura 126**

Figura 126

a



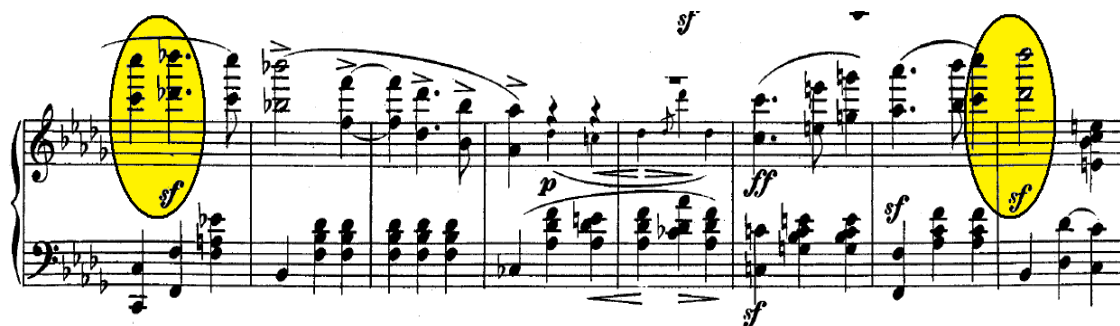
b



O motivo C é fácil de encontrar através do destaque que é dado a certas notas com a indicação *sf*, na mão direita – algo idêntico já aconteceu antes em “Paganini”.

Figura 127

Figura 127



Para uma procura da autenticidade na interpretação pianística:
o estudo de caso do “Carnaval” op. 9 de Robert Schumann

O Motivo F é utilizado no baixo da secção B da peça e nos compassos de transição que são utilizados para ligar secções e para a construção da *coda*. **Figura 128**

Figura 128

a

Figure 128a shows two systems of musical notation. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a first ending bracketed and a second ending bracketed. Dynamics markings *mf* and *p* are present. The second system continues the notation, with the number 141 written below the bass staff. Yellow highlights are present in the bass line of both systems, indicating the Motivo F.

b

Figure 128b shows a system of musical notation with two staves. The tempo marking *ritenuto* is above the first staff, followed by *a tempo*. The dynamic marking *dim.* is below the first staff, and *f* is below the second staff. A yellow highlight is present in the treble staff, indicating the Motivo F.

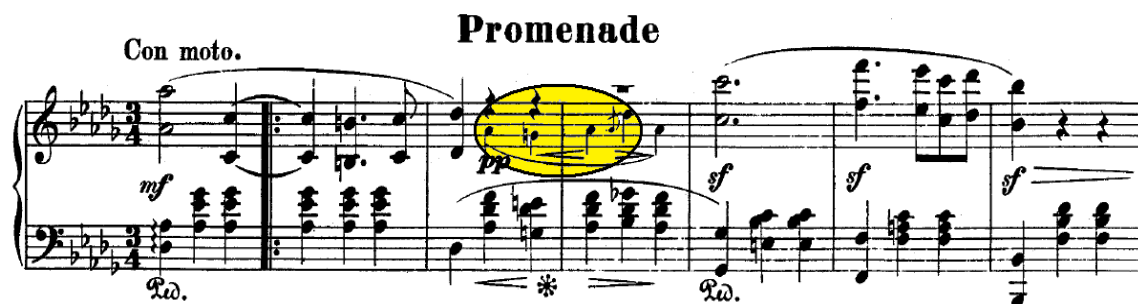
É, também, interessante observar que as notas em *pp* da mão direita, nos compassos 3 e 4 e 11 e 12, são retiradas da melodia de “Eusebius”. **Figura 129**

Figura 129

a “Eusebius”



b “Promenade”



“Pause”:

Esta peça é, na sua íntegra, uma citação do “Vivo” do “Préambule”. Schumann sugere-nos que o material musical deve escutar-se, aqui, com uma vivacidade superior à do “Préambule”, colocando as indicações *precipitandosi* e *Pedale* (que nos orienta para uma dinâmica mais intensa, “suja”, “caótica”).

“Pause” parece ter a função de nos voltar a situar na obra musical, relembrando o contexto inicial e cortando com o ambiente da peça anterior para fazer a transição para o final, a “Marche des Davidsbündler contre les Philistins”. Erika Reiman compara a repetição deste material musical, já ouvido no início, com a interjeição “O!” de

mudança de tom do discurso que Jean Paul facilmente usaria numa das suas novelas (Reiman, p. 117).

“Marche des « Davidsbündler » contre les Philistins”:

Estrutura:

Esta peça é altamente inovadora ao nível da estrutura. Tem o título de “marcha” mas, na verdade, é uma “valsa” – uma peça em compasso ternário que, no entanto, mimetiza uma marcha na perfeição pela dinâmica *ff*, acentuações no início de cada compasso, articulação marcada (compassos 9 a 14) e carácter militar, de uma forma geral (Reiman, p. 119).

Todavia, após os primeiros 24 compassos, ficamos a perceber que se trata apenas de uma introdução ao que se segue – uma introdução lenta, ao estilo de muitas introduções de andamentos de sonata ou sinfonia em Beethoven (Schmidt – Beste, p. 107).

De facto, a peça tem, globalmente, uma estrutura inspirada numa forma-sonata – com *exposição*, *desenvolvimento* e *reexposição* –, ainda que “descaraterizada” (Reiman, p. 118). Porém, Schumann evita constantemente a afirmação da tónica naquilo que se poderia considerar o 1º tema da *exposição* (do compasso 25 ao compasso 41). Podemos, seguindo esta lógica, chamar 2º tema ao “Thème du XVIIème siècle”.

Logo a seguir, Schumann repete o material do início do “Molto piú vivace”. Será este o começo do “desenvolvimento”? O mais interessante é que, depois da repetição deste material, o compositor introduz uma citação do “Préambule”. Quando a citação chega ao material da secção “Vivo” do mesmo, Schumann começa a desenvolvê-la, em vez de desenvolver o material musical original da “Marche des Davidbündler contre les Philistins” – fusão entre os conceitos de “desenvolvimento” de uma forma-sonata e “citação” (Reiman, p. 122).

Segue-se uma espécie de *reexposição* – o material musical que tinha sido apresentado no início do “Molto piú vivace” (ao qual chamámos 1º tema) volta a surgir

um intervalo de 4^a acima. Esta *reexposição* também inclui o material pertencente ao “Préambule”, citado na *exposição*.

Desta vez, Schumann liga esse material a uma enorme cadência (compassos 205 a 224) que nos leva a uma *coda* constituída, em grande parte, pela citação da *coda* do “Préambule”, se bem que bastante desenvolvida.

Esta peça caracteriza-se, acima de tudo, por ter uma forma nova, pioneira, que mistura, condensa e sintetiza em si mesma várias formas musicais distintas. Erika Reiman refere-se à “Marche des Davidsbündler contre les Philistins” como uma mistura entre “valsa/sonata/marcha” que se caracteriza, sobretudo, pela fusão entre aquilo a que a autora chama *high and low styles* – denominações que se referem, respetivamente, à forma-sonata e à valsa (Reiman, p. 118-119). Podemos mesmo dizer que, de certa forma, o compositor relaciona a forma-sonata com todo o “Carnaval” op. 9, aplicando o conceito de “desenvolvimento” a muito do material anterior, que é citado. Aplica-o até à *coda*, misturando e fundindo, mais uma vez, dois conceitos que, à partida, não se relacionariam entre si. Esta *coda* acaba por dar sentido ao “Carnaval” op. 9 como um todo, uma vez que permite uma releitura da peça desde o início pela reutilização de material musical do “Préambule” – a *coda* da “Marche des Davidsbündler contre les Philistins” resolve as dissonâncias do “Préambule”, segundo Peter Kaminsky (Reiman, p. 122).

No fim, há uma “*coda sobre a coda*” que, segundo Erika Reiman, parodia o modelo de *coda* beethoveniano, pela repetição *ad absurdum* do acorde final (Reiman, p. 122), tal como, no início do “Préambule” e no início da “Marche des Davidsbündler contre les Philistins”, as grandiosas introduções parodiam as de algumas sonatas e sinfonias, pela relação já aqui abordada entre a grandiosidade destes excertos de música e aquilo que se segue. Esta é, pois, uma forma de refletir (criando) sobre as formas musicais clássicas – citando, homenageando, parodiando, misturando, desenvolvendo, desconstruindo, para criar a forma única e original que é o “Carnaval” op.9, em si mesmo desconstrução e reinvenção do conceito de ciclo de valsas “schubertiano” misturado com influências de formas “beethovenianas”, provenientes da música dita “séria” (Reiman, 122).

Esta obra representa, assim, uma inigualável abolição das fronteiras entre as formas nobres da referida “música séria” e a música popular ou *Trivialmusik* – música de dança de influência “schubertiana” – (Solaun, 2011, p. 42).

Organização métrica das frases:

Nos compassos 51 e 147, a mão esquerda interrompe a frase de quatro compassos da mão direita com o “Thème du XVIIème siècle”, alterando a organização métrica da frase. Os compassos 111 e 112 constituem uma espécie de ponte, transição de dois compassos, no meio de uma secção sempre organizada por grupos de 4 compassos. **Figura 130**

Figura 130

The image displays two systems of musical notation for Robert Schumann's 'Carnaval' op. 9. The first system shows measures 51 and 147, where the left hand interrupts the right hand's phrase. The second system shows measures 111 and 112, which serve as a two-measure bridge. The score includes dynamic markings like 'f' and 'sempre brillante'.

Os compassos 203 e 204 funcionam da mesma forma que os compassos anteriormente mencionados.

A partir daí, o resto da secção “Vivo” é organizado por grupos de 4 compassos que se juntam formando grupos maiores de 8, com a única exceção dos compassos 213 a 216. **Figura 131**

Figura 131

The image displays three systems of musical notation for piano, specifically measures 213 through 216. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system shows measures 213 and 214. The second system shows measures 215 and 216, with the latter two measures (215 and 216) highlighted in a solid red color. The third system shows the continuation of the piece. The notation includes various rhythmic values, dynamic markings such as *sf* (sforzando), and articulation marks. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat).

No “Più stretto”, repete-se a irregularidade produzida pela introdução de compassos quaternários no meio dos ternários, existente no “Presto” do “Préambule”.

Para uma procura da autenticidade na interpretação pianística:
o estudo de caso do “Carnaval” op. 9 de Robert Schumann

A partir do compasso 241, a música está organizada por grupos de 8 compassos (4 + 4),
constituindo a insistência dos compassos 257 a 260 um grupo adicional de 4 (2+2)
compassos. **Figura 132**

Figura 132

The image displays a musical score for the piece "Carnaval" op. 9 by Robert Schumann, specifically focusing on measures 241 through 268. The score is presented in four systems, each with a treble and bass clef. The first system (measures 241-256) includes the instruction "stringendo" and "sempre ff col". The second system (measures 257-260) includes "sempre" and "stringendo". The third system (measures 261-264) includes "ff possibile". The fourth system (measures 265-268) includes "ff". A red box highlights measures 257-260, which are noted as a group of 4 measures (2+2). The score also features various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Irregularidades rítmicas:

O que há de mais relevante a assinalar nesta peça são as síncopas na mão direita,
em todo o “Più stretto” – o mesmo que acontecera no “Presto” do “Préambule”.

Aspetos relevantes a nível harmónico:

A modulação do compasso 15, no “Non Allegro”, constitui um desvio à estabilidade harmónica que seria expectável numa marcha – desvio à harmonia típica deste género que Erika Reiman descreve como “rude diatonicismo” (Reiman, p. 119).

A passagem da tonalidade de Lá bemol Maior (“Non Allegro”) para dó menor (“Molto più vivace”) pode ser considerada uma modulação improvável, sendo obtida pelo movimento cromático dos três compassos que antecedem a transição. **Figura 133**

Figura 133

The image displays two staves of musical notation. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature. It features a series of chords, with a first ending bracket over measures 11-12 and a second ending bracket over measures 13-14. A red oval highlights a chord in the first ending. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It contains a melodic line with dynamics markings including 'sf', 'mf sempre', and 'e sempre'. The tempo marking 'Molto più vivace.' is placed above the staff. A red oval highlights a chord in the first measure of the lower staff.

Outro momento que importa assinalar é o da não resolução do acorde fá #, lá, dó do compasso 39 – mais uma passagem representativa da ideia de corte repentino ou expectativa defraudada já abordada neste trabalho.

É, também, interessante observar o processo modulatório “comprimido” do compasso 66 que, através do movimento cromático, nos leva rapidamente de Mi bemol Maior para a sua relativa menor. **Figura 134**

Figura 134



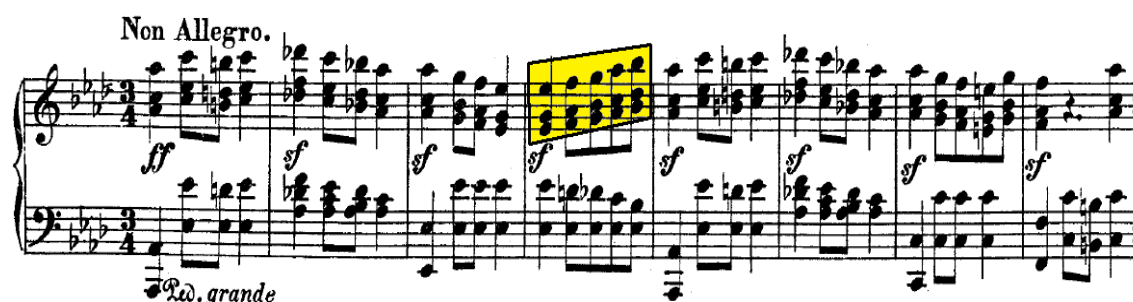
Este processo é recorrente ao longo da “Marche des Davidsbündler contre les Philistins” e pode ser equiparado ao uso de um “hífen”, (*Gedankenstriche*, na sintaxe de Jean Paul) utilizado para introduzir uma citação no discurso musical (Reiman, p. 121).

Construção temática:

O motivo A aparece, na forma da “Sphinx” nº 2, logo no início do “Non Allegro”.

O motivo B também é parte integrante da construção do “Non Allegro”. **Figura 135**

Figura 135



Este motivo aparece também, mais tarde, nas escalas dos compassos 113 a 116 e no “Più stretto”.

Os motivos C e D também podem ser encontrados no “Non Allegro”. **Figura 136**

Figura 136

a Motivo C

Musical score for Motivo C in the “Non Allegro” section. The score is in 3/4 time, marked “Non Allegro.” and “*ff*”. The key signature has two flats. The score is written for piano, with a “*ped. grande*” marking. Two specific chords in the right hand are highlighted with yellow circles.

b Motivo D

Musical score for Motivo D in the “Non Allegro” section. The score is in 3/4 time, marked “Non Allegro.” and “*ff*”. The key signature has two flats. The score is written for piano, with a “*ped. grande*” marking. Four specific chords in the right hand are highlighted with red circles.

O Motivo E surge, já perto do final, na transição para o “Più stretto”. **Figura 137**

Figura 137



O motivo F é utilizado nas citações, nos mesmos sítios em que surgira no “Préambule”.

É da máxima importância referir que o material musical que aparece logo no início do “Molto più vivo” está diretamente relacionado com o “Thème du XVIIème siècle”, que aparece mais à frente, na mão esquerda (representativo dos “Filisteus”, defensores de um conceito de arte retrógrado). Este tema, retirado da popular canção alemã “Grossvatertanz” (**Figura 138**) já tinha sido utilizado por Schumann nas obras “Papillons” op. 2 e “Intermezzi” op. 4 e parece, à luz desta recorrência no repertório para piano do compositor, assumir a condição de símbolo da grande batalha artística e estética da vida de Schumann, a batalha contra o conservadorismo e mediocridade do *establishment* musical da época (Reiman, p. 119). **Figura 138**

Figura 138

a

Molto più vivace.

mf sempre *e sempre*

f *p* *accelerando*

b

ff *f* Thème du XVII ème siècle

Concluída a análise da partitura do “Carnaval” op. 9, cabe-me, mais uma vez, justificar a minha escolha de me basear no método de análise musical de Hugo Riemann.

Mesmo que existisse uma intenção totalmente consciente da parte de Schumann de seguir um modelo de composição completamente novo, parece-me forçado enquadrar todos os seus traços criativos numa espécie de matriz premeditadamente aplicada pelo próprio. Sobretudo se tivermos em conta a rebeldia que Schumann sempre professou, manifesta em vários dos seus escritos, em relação aos modelos estéticos do passado, faz sentido imaginar que cada decisão do compositor tenha sido tomada numa dialética de rutura com os modelos já existentes e não numa lógica de criação completamente desvinculada das raízes históricas da música que produzia.

Tendo, assim, analisado o “Carnaval” op. 9 nesta perspetiva, tentarei identificar um padrão de composição específico do autor buscando, no “Carnaval” op. 9, traços característicos da escrita schumaniana que revelem vestígios de uma perturbação mental ou, simplesmente, de uma originalidade da personalidade capaz de exprimir emoções da forma desinibida a que alude Karl Jaspers, quando se refere a condições psicológicas potenciadoras de uma expressão mais livre do ser (Jaspers, p. 262).

b. Fundamentação de uma possível relação dos procedimentos utilizados com a personalidade do compositor para uma interpretação psicológica da escrita de Schumann

1. A métrica “schumaniana” no “Carnaval” op. 9

O “Carnaval op. 9” parodia, em muitos momentos, as formas clássicas, como pude constatar procedendo à análise da estrutura de cada uma das peças – Schumann reavalia e propõe uma releitura dessas formas, modificando-as e descontextualizando-as (Reiman, p. 118).

Talvez se possa identificar um processo semelhante (paródia) no que diz respeito à organização frásica da obra. Simonett refere-se à organização por grupos de quatro compassos, que estaria sempre na base das obras de compositores do período clássico como Mozart, definindo a estrutura da frase musical. As frases sucedem-se numa lógica dialética em que se somam grupos de quatro compassos, formando unidades maiores de oito, nas quais a primeira metade funciona como “antecedente” e a segunda metade como “consequente” (Simonett, p. 210).

Este tipo de organização métrica não é raro no “Carnaval” op. 9. Existem peças, como, por exemplo, “Pierrot” e “Arlequin” que obedecem, quase ou mesmo na sua totalidade, a esta lógica.

No entanto, o facto mais curioso é que Schumann consegue criar no ouvinte o desejo de escutar grupos de quatro compassos mesmo quando não é isso que acontece na escrita musical – talvez porque a organização dos grupos de compassos continua, na prática, a poder compatibilizar-se como uma organização de tipo clássico, tal como foi definida por Riemann, o que pode estar na origem daquilo que para Simonett é, indubitavelmente, um equívoco na análise de Gertler (Simonett, p. 213).

A primeira frase do “Préambule” tem seis compassos. Podemos percecioná-la como um grupo de quatro compassos a que é acrescentado um pequeno grupo adicional de dois. No entanto, será mais coerente com a partitura considerá-la uma soma de dois

grupos de três compassos (pela chegada à tônica no início do quarto compasso). Assim sendo, deparamo-nos com um padrão de organização ternário, radicalmente divergente da organização por grupos de quatro compassos anteriormente referida.

Um pouco mais à frente no “Préambule”, Schumann acrescenta um compasso ao número expetável (dois compassos), na transição entre a introdução e o “piú moto”. Outra situação que cria uma clara sensação de desequilíbrio no ouvinte é a supressão de um compasso na repetição da primeira frase do “piú moto” (que se deveria localizar entre os compassos 34 e 35).

O “Préambule” e todo o “Carnaval” op. 9 estão cheios de situações deste tipo. O que todas elas têm em comum é o facto de o compositor começar frases aparentemente regulares, de quatro compassos, e a certa altura nos surpreender, alterando a estrutura métrica que está na sua génese – as frases musicais evoluem no sentido da fragmentação e não no do desenvolvimento de ideias (Simonett, p. 215).

Há uma intenção inequívoca, por parte de Schumann, de parodiar as estruturas métricas tradicionais utilizando, muitas vezes, encadeamentos harmónicos de uma simplicidade extrema e promovendo, a certa altura, mudanças de direção na harmonia que cortam, de forma abrupta, as frases associadas a estes encadeamentos. As frases não são levadas até ao fim, desfazendo-se numa profusão de fragmentos que pode, em última análise, ser encarada como uma ironização da própria forma (Solaun, p. 33), cuja construção se encontra estreitamente ligada ao desenvolvimento do sistema frásico.

No entanto, para ir ao fundo da questão, importa tentar perceber como se desencadeia este processo. Na verdade, o ponto essencial destas viragens bruscas é a ligação entre as frases que acaba, na maioria das vezes, por se assemelhar a uma espécie de colagem forçada ou junção de mosaicos. Isto acontece por um bloco não surgir como desenvolvimento do anterior, mas sim como acrescento – quando o primeiro bloco termina com uma cadência conclusiva, isto é, que nos leva à tônica da tonalidade em que nos encontramos, não necessitando de conclusão harmónica. Schumann utiliza o segundo bloco de acordes, noutros casos, como consequência necessária em vez de desenvolvimento do bloco anterior – quando o grupo de compassos que o antecede é

harmonicamente inconclusivo, terminando com uma cadência à Dominante, isto é no 5º grau, que evita a esperada resolução para a tônica (Simonett, p. 222-224).

Nas grandes obras do período clássico, havia um percurso harmónico pré-definido que orientava a direção das frases melódicas (temas). Uma frase/ideia levava à outra, geralmente através de uma secção de transição ou “ponte” – uma passagem modulatória que nos levava à tonalidade em que se iria desenvolver o novo tema. Por outras palavras, havia sempre uma correspondência harmónica entre grupos de compassos, correspondência essa que continuou a ser procurada por alguns compositores românticos, como Mendelssohn ou Chopin mas não por Schumann (Simonett, p. 228).

Schumann, no “Carnaval” op. 9, suprime as transições com frequência. A ideia futura atropela a ideia presente, num impulso de impaciência irreprimida. Noutras situações cria compassos de ligação que soam manifestamente artificiais. Tal deve-se à falta de correspondência entre grupos de compassos de que fala Simonett (Simonett, p. 228), que pode redundar numa falta de correspondência entre ideias, num sentido mais lato.

As ideias musicais, em Schumann, não se vão sucedendo como consequência umas das outras. A evolução do discurso não se dá pela interação entre frases já que, quando surge material novo é, na maioria das vezes, de forma súbita, sem ligação ao que se passou anteriormente e sem ter, necessariamente, de produzir qualquer desenvolvimento. É como um verdadeiro processo de *zapping*, ou como o pular de flor em flor de uma borboleta (*papillon*), símbolo poético tão caro a Schumann e particularmente presente na génese desta obra, representativo da encantatória frivolidade que se realiza na procura do prazer do momento (Ostwald, p. 57).

Segundo Erika Reiman, as interseções entre diferentes planos de acção nas narrativas de Jean Paul são frequentes e Schumann transporta, muitas vezes, esta técnica para a música. Por exemplo, a segunda frase do “piú moto”, no “Préambule” do “Carnaval op. 9”, começa precipitando o final da anterior, que perde um compasso na transição. O resultado produzido confere ao ouvinte uma espécie de sensação de salto

temporal – recurso bastante utilizado nas narrativas épicas, em que a ordem poética deve prevalecer sobre a ordem natural ou histórica (Bal, 2004, p. 94).

Já em “Florestan”, a primeira frase é interrompida por algo que vem de um plano temporal passado, anterior ao próprio início da obra (citação dos “Papillons” op. 9). Estas intromissões abalam, em “Florestan”, a regularidade da estrutura métrica. As citações de “Papillons” op. 2 são frases que nunca têm a mesma duração (tornam-se maiores de citação para citação) e parecem enxertadas num discurso que, sem elas, seria totalmente organizado e previsível. São como memórias que interrompem, periodicamente, a acção presente, ganhando cada vez mais espaço.

Para além da indiscutível influência de Jean Paul, poderá existir aqui, também, a manifestação de um traço intrínseco de personalidade do próprio Schumann.

Schumann descrevia-se a si próprio como alguém “incapaz de aprofundar ideias” (Daverio, 1997, p. 29; Schumann, 1971, p. 30). A questão que se coloca é como poderá o compositor, se não aprofunda a ideia musical, passar à ideia seguinte.

Schumann abandona o processo dialético, substituindo-o por um processo de tipo associativo – uma ideia leva à outra -, não porque a primeira ideia esteja na génese da construção da ideia seguinte, mas através de um salto da mente de uma para a outra. A mente mostra-se impaciente, não se detém em lado nenhum, podendo mesmo suspeitar-se de que nela convivam, simultaneamente, várias ideias, já que algumas frases se iniciam como se já existissem há muito nos bastidores (Reiman, p. 95).

Esta maneira de compor é perfeitamente compatível com alguém “incapaz de prosseguir com lógica”, apenas produzindo “alguns pensamentos desconexos” quando perturbado (Daverio, p. 29).

A sucessão vertiginosa de ideias leva-nos a projetar a imagem de um indivíduo que se exprime sempre no tempo do seu mundo interior, com todas as variações inerentes, não arquitetando nenhum discurso coerente, na continuidade temporal do mundo real. Provavelmente, não é esta dimensão objetiva do tempo a mais valorizada por Schumann. A noção de tempo é valorizada, sobretudo na sua unidade passível de levar o ser humano à transcendência – o momento. Erika Reiman fala deste encontro

com o sublime na obra de Jean Paul, citando Hedinger-Fröhner – “Chronos não se preocupa com o conteúdo do tempo que ele mede, tudo é igual para ele, momento a momento: assim a vida é dividida em unidades separadas de igual duração e importância, sem conexão umas com as outras” (Reiman, p. 20). Esta ênfase da vivência do momento pelo momento é sintoma de uma valorização da forma subjetiva como sentimos o tempo explicando, em boa medida, a desarticulação do discurso “schumaniano” com a temporalidade do mundo exterior (Bergson, p. 39).

A esta sucessão de ideias musicais sem continuidade, Roland Barthes chama “reino do intermezzo” (Barthes, 1979, p. 12), apontando-a como principal característica da escrita de Schumann. Segundo Roland Barthes, tal característica está relacionada com a ausência de uma visão dialética ou maniqueísta do mundo (Barthes, 1979, p. 14). Consequentemente, a partir do momento em que não há uma hierarquização das ideias, a estruturação do ego torna-se muito difícil, e a sua fragmentação uma possibilidade bastante presente. Por outras palavras, a construção de um ego sólido só pode ser obtida a partir de um processo de luta entre impulsos antagônicos que entram em conflito a cada nova situação emocional (Avzaradel, 2006, p. 178), sem a qual só se poderá formar um ego dividido, como o ego de Schumann (Ostwald, p. 305).

2. O Ritmo no “Carnaval” op. 9

Antes de começar a desenvolver a análise do modo como Schumann se expressa através do parâmetro “ritmo”, no “Carnaval” op. 9, importa debruçarmo-nos um pouco sobre a forma como o compositor constrói a obra do ponto de vista temático.

Em vez de uma frase inteira, com uma harmonia e um ritmo característicos, Schumann utiliza como tema apenas quatro notas, sem ritmo ou harmonia específicos associados. Estas quatro notas “camaleónicas” (expostas em três versões cruas na peça “Sphinxes”) vão mudando de “cor” (harmonia) e de carácter (padrão rítmico) ao longo das diferentes peças do “Carnaval” op. 9.

Não se trata de alterar o ritmo que lhes foi atribuído inicialmente, como pode acontecer numa forma “tema e variações” com a alteração do compasso, andamento ou

multiplicação do número de compassos ao longo dos quais o tema foi exposto (Schönberg, p. 203). A questão é que o ritmo não faz parte da sua identidade original, é algo exterior que lhes é acrescentado peça a peça, obedecendo à identidade que o compositor atribui a cada personagem.

Logo, no “Carnaval” op. 9, o ritmo não tem uma função de tipo “arquitetónico” (uma vez que tem autonomia relativamente à componente melódico/motívica), mas sim uma função puramente expressiva – descritiva de diferentes figuras, caricatural. Passa, conseqüentemente, a ter de se basear em algo diferente do ritmo da palavra falada.

Beethoven, logo no início da sonata op. 81 a, escreveu a palavra “Lebewohl”, associando cada sílaba a uma nota musical. A última sílaba da palavra – “wohl” – é a mais prolongada, o que tem analogia com o ritmo do tema (semínima, semínima e semínima com ponto). Deste modo, é a palavra falada que define o ritmo e, em última análise, dita o desenvolvimento da estrutura da obra.

Na maior parte das obras para teclado de Bach, Mozart, Beethoven ou Schubert, encontramos melodias com este tipo de tratamento rítmico nas quais, facilmente, se pode colocar um texto imaginário, mesmo que não haja, à partida, uma palavra específica associada, como no caso da sonata op. 81 a de Beethoven.

No “Carnaval” op. 9, a melodia não tem esta qualidade falada. O ritmo inspirado na declamação é substituído por um ritmo de dança puro (na maioria das vezes, ritmo de valsa). Outras vezes, este parâmetro é utilizado para criar uma sensação de movimento caótico, descritiva dos excessos associados à quadra retratada (por exemplo, em “Pause”).

Como foi possível analisar na partitura do “Carnaval” op. 9, Schumann introduz, não raras vezes, secções inteiramente compostas por hemíolas, ora na mão direita, ora na mão esquerda. O “piú moto” do “Préambule” inicia-se com uma frase em que o acompanhamento da mão esquerda é exclusivamente composto por hemíolas, enquanto a mão direita se mantém fiel à métrica do compasso. Este tipo de procedimento é usado com muita frequência no “Carnaval” op. 9 e na música para piano de Schumann, de uma forma geral. Harald Krebs refere-se a ele, dando-lhe o nome de “dissonância

métrica” (Krebs, 1999, p. 30). Esta característica foi associada pela própria Clara Schumann à música de Robert Schumann, numa carta dirigida a uma aluna (integralmente transcrita por Krebs), em que expunha, detalhadamente, as características da escrita rítmica do marido, apontando a coexistência de diferentes sistemas métricos nas várias camadas da polifonia como um fator essencial a ser realçado na interpretação da sua música (Krebs, p. 184).

O ritmo, no “Carnaval” op. 9, caracteriza-se por uma alternância entre momentos de estabilidade ou “consonância métrica”, utilizando a terminologia de H. Krebs (Krebs, 1999, p. 30) e momentos em que breves secções “metricamente dissonantes” interrompem o discurso musical, de forma repentina e surpreendente. Também é eficaz utilizar, como imagem metafórica, a analogia com um eletrocardiograma em que o desenho varia entre uma linha quase reta, em alguns momentos, e uma linha com grandes oscilações, noutros.

Talvez o ritmo seja o elemento verdadeiramente dicotómico em Schumann, mas num sentido diferente daquele que podemos associar à escrita de Beethoven. Em Beethoven, podemos encontrar o contraste entre o tema de ritmo mais assertivo e o tema de ritmo mais calmo – este último originado num segundo motivo, derivado do tema único da sonata pré-clássica, que se emancipa constituindo um segundo tema autónomo, que, no classicismo, estabelece um contraste sistemático com o primeiro tema (Hodeir, 2008, p. 104). Já em Schumann o ritmo parece variar entre os opostos a que Nietzsche chamava, na “Origem da Tragédia”, “apolíneo” e “dionisíaco” (Nietzsche, 1953, p. 39).

O ritmo que se manifesta na obra de Schumann não é o ritmo falado ou cantado, é o ritmo corporal, que alterna entre graça e equilíbrio, controlo e êxtase – “nenhuma gramática, nenhum sentido...eu entendo os «corpos» de Schumann...” (Barthes, 1975, p. 1).

Sobre o modo particular de espelhar a vivência do ritmo corporal a que Barthes se refere como “corpos de Schumann” (Barthes, 1975, p. 1) debruçar-nos-emos mais à frente neste trabalho. No entanto, importa determo-nos, desde já, sobre um aspeto fundamental: o “corpo” (utilizando a terminologia “barthesiana”) por detrás do ritmo no “Carnaval” op. 9 e na obra de Schumann, em geral, não é um corpo em equilíbrio, de

gestos contidos, um corpo cujo coração bata numa cadência regular. É, sim, um “corpo” em desequilíbrio, de gestos imprevisíveis e coração descompassado. A obra de Schumann que ilustra esta tendência de forma mais expressiva é a “Kreisleriana” op. 16, desde logo pelo carácter fantástico que o autor atribui às peças que a constituem – “Fantasias para Piano-forte” (Carafoli, Danieli & Longo, 2009, p. 171). Por isso mesmo, Roland Barthes pega no seu exemplo para analisar a música de Schumann segundo este sistema, como iremos verificar mais à frente no trabalho.

A questão que coloco em seguida é se será possível encontrar um paralelo entre este tipo de escrita, repleto de síncopas e hemíolas, e a personalidade de Schumann, tal como sugere Roland Barthes (Barthes, 1979, p. 15).

Desde tenra idade, o próprio compositor descreveu, com alguma frequência, uma alternância entre períodos de intensa atividade e períodos de melancolia. Se, por um lado, em algumas alturas se sentia com a mente “sempre a trabalhar” e “tão cheio de música” que achava “impossível não escrever nada” (Irvine, 2015, p. 298), noutras fazia referência a um coração que queria alternadamente “chorar e rir, e chorar mais um pouco” (Ostwald, p. 49). Estas descrições podem facilmente ser associadas a um diagnóstico de doença bipolar (Ostwald, p. 303). A dicotomia rítmica a que me refiro pode ser interpretada como uma metáfora desta alternância vivida. Os gestos musicais repentinos, as mudanças súbitas de carácter ou direção das frases, parecem aludir, na imaginação do ouvinte informado acerca da biografia do compositor, às súbitas mudanças de orientação profissional ou de opção amorosa que marcaram a juventude de Schumann, às decisões bruscas de viajar ou de deixar a universidade.

Em suma, o ritmo repleto de “conflito” do “Carnaval” op. 9 funciona como um espelho exemplar da personalidade impulsiva e feita de contrastes de Schumann – ritmo onde a pulsação foi destruída em nome da livre expressão dos imprevisíveis “humores schumanianos” (Barthes, 1979, p. 15).

3. A Harmonia no “Carnaval” op. 9

Os encadeamentos harmônicos, no período clássico, funcionavam como uma espécie de fio condutor, através do qual a estrutura arquetónica da obra se ia construindo, ao contrário do que acontece em Schumann, em que o módulo individual não tem qualquer papel na definição do desenvolvimento da forma (Simonett, p. 230). Através de sequências relativamente simples, os compositores levavam-nos, de forma gradual, a tonalidades mais ou menos afastadas. Ainda que de um compasso para o seguinte a deslocação não fosse muito grande, no fim de um período mais longo, a modulação seria bastante expressiva. A harmonia funcionava como uma espécie de narrador da história que se pretendia contar, em sentido abstrato, através de sons. Se se procurar uma imagem para ilustrar esta maneira de utilizar a harmonia, poder-se-ia recorrer a uma escadaria que, ao longo da obra, subia até ao ponto mais distante em relação à tónica e cujos degraus nos traziam de volta no final. Chamarei a este tipo de encadeamentos harmonia construtiva, uma vez que define a própria forma da peça musical, algo que Schenker descreve como constituindo, de resto, a pedra basilar da composição no classicismo – o encadeamento harmónico como gerador de toda a estrutura da obra (Beach, p. 135).

Em Schumann, nas peças do “Carnaval” op. 9, quase nunca há um desenvolvimento das sequências harmónicas que nos permita afastar muito do terreno da tonalidade inicial. Os encadeamentos são de uma simplicidade extrema e, não raras vezes, “circulares”, voltando sempre ao mesmo ponto, sem hipótese de expansão. As modulações não surgem de forma gradual, surgem de surpresa, sem qualquer tipo de preparação, através de cortes nas frases. Em algumas passagens, existe mesmo uma alternância entre pólos em tonalidades muito afastadas.

“Reconnaissance”, por exemplo, é uma forma ABA, em que os A estão em Lá bemol Maior e a secção B se encontra em Si Maior. Uma modulação de Lá bemol Maior para Si Maior seria, em si mesma, algo de extremamente ousado, no período clássico. Neste caso, a passagem faz-se, ainda por cima, de forma completamente direta, sem uma secção de transição a ligá-las. É como se, em vez de uma escadaria, a música se construísse por plataformas a diferentes alturas. Dentro de um nível/altura, a harmonia é

bastante estável, para não dizer estática (se analisarmos, por exemplo, a secção A de “Reconnaissance”, podemos verificar que a música mal se desloca da tónica). Entre níveis, a música desloca-se por saltos (e não por degraus).

Com este tratamento, o parâmetro harmónico também acaba por se revestir de uma outra função. Aqui, já não encontramos uma harmonia construtiva, mas aquilo a que chamarei harmonia cénica, ou seja, uma harmonia que, em vez de construir o discurso, define mudanças de ambiente, espaço temporal, registo, plano ou rumo geral da narrativa servindo o objetivo de “refocalização” a que alude Erika Reiman referindo-se à obra de Jean Paul (Reiman, p. 84). Há, neste tipo de utilização da harmonia, algo de pictórico, quase simbolista – a busca da sonoridade mais pela sonoridade, pela sua qualidade evocativa daquilo que a transcende, do que pelo sentido lógico (Balla, 2012, p. 61).

Para além disso, Schumann utiliza não raras vezes, ao longo do “Carnaval” op. 9, harmonias improváveis, tendo em conta o encadeamento em que se inserem. Fá-lo em nome da construção temática, baseada no motivo – caso, para citar apenas um exemplo, do acorde de 6ª Napolitana no final de “Estrella”, já aqui analisado. Tal procedimento torna-se mais fácil de compreender se tivermos em conta que Schumann utiliza uma técnica de construção das peças próxima da do *Lied*, forma por si amplamente desenvolvida em que a melodia se constrói a partir do motivo (Simonett, p. 210). Logo, nos casos em que surge subordinada ao motivo A.S.C.H. no “Carnaval” op. 9, a melodia acaba, por vezes, por condicionar a harmonia subjacente.

Contudo, por detrás das prováveis intenções poéticas/expressivas poder-se-á revelar, mais uma vez, a incapacidade de Schumann desenvolver uma ideia musical.

As ideias musicais em Schumann não têm, segundo Dalhaus, citado por Simonett, um grande potencial de desenvolvimento – têm “fraca potência periódica”. Assim, o compositor entra num círculo vicioso de repetição dessas ideias, do qual só pode sair provocando uma rutura (Simonett, p. 210). Esta é uma escrita de transições repentinas, surpreendentes, que nos levam a oscilar entre extremos emocionais (um exemplo bem explícito de alternância entre extremos é “Valse Allemande”/“Paganini”).

Também na vida pessoal Schumann parecia incapaz de proceder a mudanças suaves, harmoniosas. Com interesses muito diversificados, deixava frequentemente projetos a meio (sem desenvolvimento ou evolução). Após permanecer algum tempo em situações letárgicas (como o curso de Direito em que não progredia, mas em que se mantinha, com avanços e recuos), decidia, habitualmente, cortar com o modelo de vida que praticava, trocando as primeiras opções por outras diametralmente opostas – “tomado por uma súbita instabilidade, uma brusca necessidade de liberdade e mudança” (Boucourechiev, p. 30).

Sem experimentar grande parte das *nuances* existentes entre o “preto e o branco”, o seu equilíbrio mental via-se, muitas vezes, abalado (até porque estas ruturas costumavam suceder a momentos de grande indecisão e angústia interiores). Segundo autores como Paul Möbius e Peter Ostwald, este padrão comportamental – flutuações extremas de humor e conflito constante entre tendências diametralmente opostas – deve ser interpretado como o principal sintoma de uma desordem afetiva de tipo bipolar (Ostwald, p. 301-303). Peter Ostwald também se refere a este estado de angústia interior a que associa complexos reprimidos, sobretudo de natureza sexual – tendência obsessivo-compulsiva (Ostwald, p. 305).

Momentos como a transição brusca de Lá bemol Maior para Si Maior, em “Reconnaissance” poderão ser exemplos perfeitos de uma espécie de “bipolaridade musical” ou dicotomia entre dois mundos, como nos fala Erika Reiman (Reiman, p. 115). Também poderão ser uma consequência da incapacidade de desenvolver que torna impossível a ligação entre ideias musicais e, conseqüentemente, obriga o compositor a saltar de modo brusco de uma ideia para a outra, “multiplicando os humores” (Barthes, 1975, p. 217; Barthes, 1979, p. 15).

Peter Ostwald, na sua análise, também observou esta dicotomia na vida privada de Schumann, no cerne da sua personalidade, e não só na expressão artística (Ostwald, p. 305). Esteja esta forma de utilizar o parâmetro harmónico ligada a um ideal estético, a uma limitação técnica ou a uma idiossincrasia de personalidade, o mais provável é que as três esferas (pensamento estético, técnica de composição e personalidade) se contaminem mutuamente, como nos diz Roland Barthes acerca da suposta incapacidade

de Schumann desenvolver – “aquilo que se recusa fazer é o que não se sabe fazer” (Barthes, 1975, p. 217).

4. A apropriação subjetiva da forma musical no “Carnaval” op. 9

Robert Schumann trata a forma musical de modo extremamente inovador e original, não só em relação aos cânones do classicismo vienense, como relativamente a outros génios do período do Romantismo. Chopin, com as suas baladas e *polonaises* e Liszt com os seus poemas sinfónicos estão muito mais perto de personificar a figura do herói romântico inspirada pelas composições épicas de Beethoven, compositor a quem E.T.A. Hoffmann atribuiu o epíteto de “herói do romantismo” – apesar de a sua obra se inserir no classicismo vienense (Murray, 2004, p. 66) – do que Schumann, que encarnava o oposto desta luta maniqueísta, com uma música que substitui a distinção entre bem e mal por uma multiplicação de “humores” (Barthes, 1979, p. 15), representativa de um ego que se desintegra com a obra, em vez de se fortalecer através da mesma (Barthes, 1979, p. 12). Estabelecendo uma ligação sem paralelo com os poetas germânicos da época (nomeadamente Jean Paul), parece apropriar-se de técnicas narrativas anteriormente exclusivas da literatura, distanciando-se em definitivo da tradicional lógica formal da música, ainda muito presente em compositores seus contemporâneos.

Poderemos falar, no âmbito da obra para piano de Schumann, de uma dissolução da forma ou de uma reinvenção deste conceito.

Durante o período do classicismo vienense, afirmou-se definitivamente, em todo o seu esplendor, o conceito de música absoluta. A música, enquanto arte, não dependia de nenhum significado extramusical que lhe fosse associado, como um tema, uma narrativa ou um mito, sugeridos pelo título ou por algum texto programático adicional.

Por um lado, esta associação era perfeitamente inútil já que, na realidade, não era possível estabelecer uma relação direta e inequívoca entre a música e uma segunda linguagem – literária, na maioria das vezes –, ou seja, não havia modo de provar objetivamente que uma gerasse a outra. Por outro lado, neste período, tal associação

começou mesmo a ser vista como indesejável por poder desvirtuar a verdadeira essência do objeto musical, através do qual se pretendia atingir, em última análise, o “absoluto” em si mesmo (Dalhaus, 1991, p. 2). Segundo alguns autores, não é realmente possível estabelecer um paralelo entre sons e a morfologia ou a sintaxe de outras linguagens (Dalhaus, 1991, p. 3; Barthes, 1975, p. 227).

Desligando-se a música de qualquer dependência a nível de significado, começou a emergir, cada vez mais claramente, a necessidade de saber onde se gera o sentido da peça musical. A resposta passou pelo desenvolvimento e aperfeiçoamento das formas abstratas como a forma-sonata, num exercício de racionalização que torna, por si só, a construção da peça musical possível (Adorno, 1998, p. 53).

Na forma-sonata, por exemplo, a dialética produzida entre temas contrastantes gera uma estrutura que, por assim dizer, se significa a si mesma – o conflito entre dois pólos que representa, em sentido abstrato, a superação do sujeito (Beaufils, p. 61). É o método que encerra o significado, o processo lógico que desencadeia uma dinâmica criadora de um sentido próprio para a peça musical. Quando se pergunta o que significa uma determinada sonata de um compositor clássico, a resposta mais correta será, provavelmente, que significa uma forma-sonata – convém lembrar que, na maioria das vezes, os títulos que aparecem associados a certas sonatas ou sinfonias não foram colocados pelos autores, mas sim pelos editores, como manobra de *marketing* ou surgiram pela via da transmissão oral, posteriormente à composição das obras, como, por exemplo, no caso de algumas das mais célebres sonatas de Beethoven (Brisson, 2005, p. 174).

O que isto implica é um natural distanciamento emocional do próprio compositor em relação à obra produzida. Se tentarmos perceber de onde vinha a inspiração para compor no caso dos compositores do classicismo vienense, poderá dizer-se que vinha do próprio domínio técnico da composição, do domínio da construção das estruturas musicais – neste sentido, Adorno alude, em relação a Beethoven, a um uso da tonalidade que dita toda a construção da obra (Adorno, 1991, p. 53). A forma não continha, à partida, nenhum significado em si mesma, mas este ia-se construindo e revelando à medida que ela se desenvolvia.

Schumann começou a quebrar este padrão, antes de mais nada, ao atribuir títulos às peças do repertório para piano solo. No romantismo germânico, a necessidade de expressão do “eu” individual começou a provocar um abandono gradual do conceito de música absoluta. Os compositores começaram a utilizar, cada vez mais, formas que permitiam maior liberdade de expressão como a fantasia ou o prelúdio, em detrimento de formas que estruturavam e regiam, de modo mais rígido, o desenvolvimento temático e harmónico das peças, como a forma – sonata. Por outras palavras, “no Romantismo cada criador cria a sua forma” (Beaufils, p. 45), como resultado de uma natural instabilidade da mesma, provocada, eventualmente, pelo “lado nocturno” do pensamento que permeou as formas artísticas ciclicamente, ao longo de períodos distintos da História, referido pela autora Manuela Toscano a propósito do compositor Carlo Gesualdo (1566-1613):

No plano artístico, este desencadeamento do lado nocturno do pensamento instaura todo um conjunto de mecanismos que levam a uma “inquietação das formas”, abrindo-as às contingências que destabilizam o seu equilíbrio e afectam a sua plenitude: é assim que a contorsão, o disjunto, o fragmentado e toda uma linguagem oscilante e ambígua penetram no novo discurso artístico, projectando para a arte o sentido de mortalidade que lhes está subjacente (Toscano, 2002, p. 268).

Aliás, a *fantasia*, por exemplo, não é, de certa maneira, uma forma – é uma não-forma, uma peça livre, “aformal”, que se pode desenvolver ao sabor do fluir espontâneo do desenho melódico e dos encadeamentos harmónicos (Hodeir, p. 38). Chopin compôs algumas peças dos géneros anteriormente referidos mas foi ainda mais longe, adotando a *polonaise* e a *mazurka*, que detinham um cunho mais pessoal pela associação à pátria do compositor, a Polónia (Gorbaty, 1986, p. 1), bem como a *balada* – compôs, ao todo, quatro e apesar de insistir em que não tinham qualquer conotação extramusical, ainda hoje se especula sobre as suas possíveis associações a lendas polacas por o termo *balada* remeter para um género narrativo medieval, de tradição oral (Zakrewska, 1999, p. 1).

Os poemas sinfónicos de Liszt, por exemplo, possuíam já, assumidamente, uma ligação a uma narrativa determinada – “versavam sobre assuntos descritivos retirados da

mitologia clássica, da literatura romântica, da história contemporânea ou da fantasia imaginativa” (Kennedy, 1994, p. 553). Outro dos expoentes máximos deste gênero é a “Sinfonia Fantástica”, de Berlioz. Nestes casos, formas que ainda têm raízes mais ou menos clássicas são associadas a narrativas ou mitos que permitem, simbolicamente, a expressão do “eu” do criador.

Porém, Schumann não se limitou a esta fórmula e ousou ir mais longe. Em obras de maturidade como a “Kreisleriana” op. 16, despojou-se de quaisquer simbologias deste tipo para se apoiar somente em termos que descreviam os seus próprios estados emocionais (Barthes, 1975, p. 226-227).

No “Carnaval” op. 9, o compositor ainda não utiliza títulos que aludem diretamente a emoções. No entanto, constrói personagens que já não pertencem, como no caso de algumas peças dos autores anteriormente citados, a um universo mitológico universal, mas a um mundo imaginário, por ele próprio criado (Eckerty, 2008). Se “Mazeppa”, do poema sinfônico de Franz Liszt (1811-1886), é o herói de uma lenda, “Eusebius” é um heterônimo do próprio Schumann (Schönberg, 1997, p. 177). Frédéric Chopin (1810-1849) fazia da sua música uma ode às lutas da Polónia pela independência. Schumann, no “Carnaval” op. 9, faz eco da luta dos “Davidsbündler” contra os filisteus (a “Liga dos amigos de David”, por ele inventada).

Tal como referi, a música do período clássico valia pela forma. No período romântico, em alguns casos, a forma não basta. A música não chega por si mesma, devendo expressar algum conteúdo extramusical (Kennedy, 1994, p. 553). A forma deve ser ultrapassada nos seus limites em nome da livre expressão do criador ou subordinar-se a um conteúdo literário. Mesmo nos casos em que a forma não se apresenta excessivamente alterada, as duas dimensões, música e conteúdo extramusical associado, já não se podem separar, sendo este último que acaba por moldar e transformar a primeira segundo as suas exigências específicas.

Para dar um exemplo concreto, a sonata em si menor de Liszt, apesar de poder ser considerada, indiscutivelmente, uma composição inovadora, não deixa de apresentar temas contrastantes que vão desenvolvendo uma relação dialética ao longo da obra, como acontece em qualquer sonata. Mas já não são, apenas, os temas de uma forma-

sonata, são os temas de “Fausto” ou “Mefistófeles”, entre outros – a sonata tem relação temática com a “Sinfonia Fausto”, de 1854 (Walker, 1989, p. 156). Digamos que a forma continua a funcionar da maneira tradicional, mas o jogo dialético já não se limita a ser um exercício puramente abstrato, aplicando-se a uma estrutura que pretende evocar a narrativa literária.

Schumann reinventa a forma, fazendo dela um uso completamente diferente do referido no exemplo anterior. A forma, na maioria dos casos, já não tem o mesmo peso que a narrativa (ou conteúdo poético/expressivo, para ser mais precisa). A forma perde totalmente o protagonismo – “ici la musique trouve sur sa route, peut-être, un peu trop d’éléments extra-musicaux” (Beaufils, p. 45).

No “Carnaval” op. 9, muitas das peças têm uma forma ABA mas esta, mais do que se desenvolver como forma, é aplicada como fórmula. O que realmente importa é o gesto musical ilustrativo da personagem ou situação a que o título alude. Um exemplo bastante significativo é o da peça “Reconnaissance”. O título alude, supostamente, a um fugaz encontro romântico num baile de carnaval, com as notas repetidas nos polegares a representarem a “palpitação dos corações dos amantes” (Reiman, p. 107). A fórmula que Schumann achou mais ilustrativa desse quadro foi uma *polka*. As duas vertentes, forma e conteúdo simbólico, não se desenrolam em paralelo. É o conteúdo simbólico que define a escolha da forma a usar, não pelo modo objetivo como esta se desenvolve, mas pelo caráter subjetivo que se lhe pode associar; não porque uma *polka* se construa de forma semelhante à narrativa de um encontro amoroso, mas porque uma *polka*, pelo ritmo, articulação e textura, tem um espírito que nos pode eventualmente remeter, metaforicamente falando, para a imagem de um quadro deste tipo – mais concretamente, as notas repetidas muito rapidamente em *staccato*, que podemos encontrar na base desta dança (Blatter, 2007, p. 28). É música/poesia – que alude a um tema específico, através das indicações expressivas e articulação –, não música/prosa ou, por outras palavras, música que conta uma história através da estrutura formal.

Tal não é, porém, o mesmo que música poética. Os 21 noturnos de Chopin (compostos entre 1827 e 1846) são, quanto a mim, música poética, pelo desenho e liberdade rítmica da melodia, que evocam o espírito poético associado, no Romantismo,

à noite. A noite foi, neste período, objeto de odes dos mais variados autores – a começar pelo escritor e teórico do romantismo alemão Novalis (1772-1801), autor de poemas como o “Hymnen an die Nacht”, que a ligava à eternidade, defendendo que os poetas românticos deveriam, incontestavelmente, preferi-la ao dia (Siegel, 1978, p. 69). Os noturnos de Chopin assemelham-se, assim, a poemas sem título. Já a música de Schumann não é um exemplo de livre exercício de lirismo melódico a um nível abstrato. As peças do “Carnaval” op. 9 têm títulos muito objetivos e são povoadas por acontecimentos imprevistos, com óbvias conexões a processos narrativos – “defamiliarization” (desfamiliarização), “digression” (divagação), “intertextuality” (intertextualidade) e “refocalization” (refocalização) (Reiman, p. 45). “Florestan”, por exemplo, é uma peça cheia de momentos – as citações da obra “Papillons” op. 2 – que podem ser interpretados como reminiscências, no sentido literário do termo. Assim, se Schumann teve por base, como é provável que tenha tido, uma forma ABA para a composição da peça, apenas a terá tido em conta como fórmula de base, como esquema orientador, uma vez que não há nada nesta forma ou em qualquer outra forma abstrata que possamos ligar diretamente ao conteúdo programático sugerido pelo título da peça – a conexão programática está, como vimos, no ritmo. A prova de que a forma não tem um papel determinante na estruturação da narrativa é que pode ser alterada com a maior facilidade ao sabor dos acontecimentos num plano extramusical imaginado. O que era um ABA deixa de o ser pela simples intromissão daquilo que se pode equiparar, recorrendo a uma imagem de tipo literário, à recordação de uma situação ficcional passada (caso de “Florestan”). Aliás, as formas ABA utilizadas em algumas das peças do “Carnaval” op. 9 entram frequentemente em dissolução pela fragmentação da repetição da secção A, seja pelo seu encurtamento para dar lugar a uma *coda* que finaliza a peça – “Valse Noble”, “Estrella”, “Pantalon et Colombine”, “Valse Allemande”, “Paganini” e “Promenade” – seja pela repetição obsessiva e inconclusiva dos seus primeiros compassos – “Florestan”.

Segundo Marcel Beaufils, a genuína ambição de Schumann era transpor para a música as histórias fantásticas de Jean Paul (Beaufils, p. 45). Assim, não seria estritamente necessária uma grande estrutura arquitetónica, de tipo beethoveniano, para construir um discurso musical coerente. Ainda segundo Beaufils, ao longo da sua vida

produtiva, Schumann hesitou constantemente entre compor através da sucessão dos impulsos instantâneos e tentar abordar a “grande forma” (Beaufils, p. 43). Para o autor, o processo de composição utilizado passava, muitas vezes, por “improvisações sobre um ritmo” (Beaufils, p. 43).

Mas não se trataria de indecisão propriamente dita. Independentemente de venerar as estruturas literárias mais do que quaisquer outras, havia um verdadeiro propósito de compor segundo modelos pré-definidos. De facto, a abordagem de formas clássicas como a forma-sonata ou a fuga, por exemplo, tinha subjacente, na maior parte das vezes, uma espécie de comentário autoral que transmitia a visão subjetiva, ora irónica, ora compassiva, do compositor em relação à obra que estava a compor no momento (Floros, 1981, p. 92). Isso pode sentir-se facilmente quando, por exemplo, Schumann associa uma forma tão solene como a “abertura” a um título como “Carnaval” – exemplo de “ironia romântica” (Reiman, p. 117).

Pode afirmar-se que o propósito de compor segundo as regras vigentes era firme em Schumann. Será, então, mais razoável inferir que a forma acaba, muitas vezes, por se diluir, dando lugar aos “impulsos instantâneos” referidos por Beaufils como sendo a tendência natural de Schumann (Solaun, p. 31), por o seu uso não se basear na motivação de tipo dialético que estava na origem das grandes composições do período clássico – segundo Roland Barthes “Schumann manque le conflit” (Barthes, 1979, p. 12). A motivação está, antes, no desejo de expressão do mundo interior do criador. A forma começa por ser uma convenção, a seguir torna-se objeto poético, quando se sobrepõe a visão subjetiva do autor, e acaba como adereço de que urge que ele se liberte, para dar espaço à sua liberdade criativa.

Para clarificar esta questão, recorrerei a outro exemplo, a “Marche des Davidsbündler contre les Philistins”, peça final do “Carnaval” op. 9, que tem por base uma forma-sonata (Reiman, p. 118). Neste caso, não se trata de uma forma-sonata em que os temas dialoguem ao ritmo do desenvolvimento dialético de uma narrativa estruturada. A narrativa não o é no sentido tradicional do termo, assemelhando-se mais a um quadro que tenta captar, impressionisticamente, as sensações do poeta/compositor. A estrutura musical segue todos estes altos e baixos podendo definir-se, na verdade,

como forma livre. Existe mais uma aparência de forma-sonata do que uma realidade funcional de forma-sonata. A peça não se desenvolve como uma forma-sonata, antes cita, através de alguns estereótipos a ela associados, uma forma-sonata, porque a forma-sonata é, na sua essência, uma alegoria da tradição e do conservadorismo musicais representados pelos “philistins”. É destruída pelas “invasões” de citações do “Préambule”, a triunfal abertura do cortejo em que desfilam os vários elementos da “Davidsbündler” – como vimos anteriormente, Schumann fazia parte de uma geração que punha em causa as formas herdadas do classicismo, sendo a luta musical uma metáfora desse conflito estético (Barthes, 1979, p. 15). O que interessa é, em resumo, o significado subjetivo, a conotação expressiva/afetiva que Schumann dá a uma forma-sonata – a forma-sonata já não em si mesma, mas como elemento de uma simbologia poética. Segundo Schnebel (Schnebel, 1981, p. 38), Schumann, diferentemente de Beethoven, não extraía a sua composição da estrutura, integrava a própria realização corporal na composição, compunha até às pontas dos dedos, sendo nele a composição um evento de vivência humana (Beaufils, p. 45). Reiman utiliza o termo “desfamiliarização” referindo-se às situações em que sinais e divisões característicos de uma determinada forma são reavaliados e revestidos de um novo significado (Schnebel, 1981, p. 38).

No “Carnaval” op. 9, “Eusebius” e “Florestan” são heterónimos de Schumann. Títulos como “Pierrot” e “Arlequin” aludem a figuras da “Comedia dell’arte” que, na verdade, podem, hipoteticamente, funcionar como representação simbólica de figuras reais do universo “schumaniano”. “Chiarina” ou “Estrella” referem-se a mulheres que faziam parte da vida de Schumann mas, no fundo, acabam por ser projeções dos sentimentos do compositor em relação a estas – não são, realmente, Clara Wieck e Ernestine von Fricken, mas sim as representações mentais que Schumann tinha dela e, conseqüentemente, uma parte da própria personalidade do compositor.

Chopin e Paganini são compositores que Schumann muito admirava, mas as peças do “Carnaval” op. 9 com os seus nomes como títulos correspondem mais a um exercício de mimese de algumas das suas características enquanto criadores, por parte do autor da obra, do que a uma anulação da personalidade musical de Schumann. Por outras palavras, “Chopin” e “Paganini” correspondem, no “Carnaval” op. 9, a um

exercício de facetas pouco habituais na maneira de compor de Schumann, numa espécie de homenagem aos visados – não a uma “encarnação” das personalidades artísticas de Chopin ou Paganini (Reiman, p. 118).

Por fim, algumas das peças desta obra têm títulos não evocativos de personagens, mas sim de situações de dança, como “Valse Noble” ou “Valse Allemande”, em que podemos deduzir que Schumann se representa a si próprio, de fora, vestindo a capa de Eusebius e/ou Florestan, em interação com outras personagens – neste caso dançando. Em suma, o ego do compositor fragmenta-se em múltiplas figuras, identificando-se diretamente com algumas delas, e coloca-as em diálogo umas com as outras. Para Beaufils, as máscaras são como um segundo rosto que se destaca do original e o “Carnaval” op. 9 exprime, com os seus quadros dissociativos, a tendência de Schumann para a dissolução interior, não conseguindo dominar as formas que vêm do inconsciente (Reiman, p. 104, p. 108).

Se compararmos uma obra como o “Carnaval” op. 9 com a “Kreiselaria” op. 16, por exemplo, chegamos facilmente à conclusão de que a grande diferença entre as duas reside no facto de a primeira usar nomes de personagens nos títulos, e a segunda expressões que se referem a estados emocionais. Mas, no fundo, as personagens do “Carnaval” op. 9 não passam de metáforas para os diferentes humores de Schumann.

Em última análise, ao refletir sobre esta questão, pude concluir que, de certo modo, a forma em Schumann e, mais concretamente, no “Carnaval” op. 9, é reinventada como símbolo poético dos estados de alma do compositor, deixando de ser um mero exercício de raciocínio lógico. O ego não concebe a forma como objeto impessoal, exterior a si, identifica-se com ela, apropria-se dela. Fá-lo tal como a mente de Schumann se apropriou de Clara, Ernestine, Chopin, Paganini ou do conceito de “Comedia dell’arte”. O compositor não se transporta para fora de si para criar. É, antes, como se sugasse o mundo à sua volta para preencher a mente criadora, distorcendo-o à sua própria medida. Em suma, Schumann consegue inundar de subjetividade a mais fria das ferramentas, a forma.

Claro que este é um propósito tipicamente romântico mas, ainda que ao serviço da subjetividade da expressão individual, a forma não deixa de ser uma espécie de

ferramenta noutros compositores românticos, que continuam a utilizar a forma-sonata e outras formas clássicas do modo tradicional. Este tipo de distanciamento racional é algo que Schumann parece não ter. O uso inovador da forma corresponde à sua intenção poética de ser o Jean-Paul da música. Mas, ao mesmo tempo, é inegável que toda a criatividade tem por base a limitação ou, por outras palavras, cada criador opta por desenvolver os talentos que possui à partida, rejeitando, em certa medida, aquilo que não sabe fazer, como nos diz Roland Barthes em relação à forma de compor de Schumann (Barthes, 1975, p. 217). O que Barthes identifica nesta forma de compor é, precisamente, a incapacidade de desenvolver ideias referida pelo próprio Schumann (Daverio, 1997, p. 29).

A hipótese que coloco, na sequência desta reflexão, é a de que, para desenvolver e aprofundar uma ideia, talvez seja necessário concebê-la como objeto exterior a si mesmo. Não o fazendo, esta acabará por se transformar numa representação do sentimento do sujeito em relação a ela.

Tal espécie de sentir em relação às ideias condiz com os relatos em que o compositor descreve momentos de crise, durante os quais o fluir criativo é bloqueado pelo “excesso de emoção” perturbador e desestruturante (Daverio, p. 29). Provavelmente, esta marcada característica de personalidade estará, assim, na génese da fragmentação do “eu” e comprovado estado de alienação mental de Schumann, no final da sua vida (Axthelm, 2010, p.112). Esta situação psicológica vivida por Schumann pode corresponder, segundo Dagmar Axthelm (seguindo a análise de Donald Woods Winnicott, psicanalista inglês), a um processo de perda da capacidade de transmitir aos outros uma percepção do verdadeiro “eu”, em que se polarizam sentimentos extremos e contraditórios, o ódio e o amor, a ternura e a crueldade – um mergulho nos abismos obscuros de si mesmo sem o distanciamento do “si” (“self”), através do qual se abre o canal que torna possível a experiência de si e a comunicação com os outros. A perda dessa capacidade de adaptação ao mundo dos outros seria como uma obstrução dos canais de ligação à sociabilidade que constituem a via de transmissão da obra e, correspondentemente, uma dissolução da personalidade criadora, num estado de pura alienação mental (Axthelm, 2010, p.118).

Mas, em certa medida, uma tão peculiar abordagem da forma musical – acidental ou não – acaba por revelar, de modo fascinante, a pujança emocional do universo criativo “schumaniano”, levando a que, de facto, se cumpra o desígnio do compositor de fundir a tradição musical erudita da época com a poesia de autores românticos alemães como Jean Paul. Alcança-o através de uma estética da fragmentação, que afeta e unifica a técnica de trabalho sob os vários parâmetros da composição musical:

1. A métrica, segundo a qual pares de compassos se organizam num *patch-work*, não criando sequências lógicas de maior dimensão e não contribuindo, assim, para o desenvolvimento da forma.
2. O ritmo, repleto de síncopas, que não participa da construção temática, nem da construção da forma global.
3. A harmonia, que sugere a referida dicotomia entre pólos opostos, pelo uso de cortes abruptos, no final das secções, em vez de modulações suaves e graduais.
4. A própria forma, utilizada como símbolo poético, desprovida em larga medida do seu significado funcional.

Esta estética encontra-se, obviamente, em estreita relação com a ideia romântica de “fragmento”, celebrada por teóricos da época como Friedrich Schlegel e Novalis (Lacoue-Labarthe & Nancy, p. 40). A ideia de “fragmento” não pode, por sua vez, ser dissociada da ideia de “ruína” de que nos falam os autores Lacoue-Labarthe e Nancy (Lacoue-Labarthe & Nancy, p. 42). Todavia, apesar do seu significado como veículo da expressão do sujeito poético, o “fragmento” não deixa de ser um pedaço de algo maior, desinserido da sequência temporal original (ou imaginada), como evocação do passado ou idealização do futuro (Lacoue-Labarthe & Nancy, p. 42-43).

É neste ponto, quanto a mim, que Schumann revela alguma divergência da influência estética do seu tempo. Os fragmentos, no “Carnaval” op. 9 (aliás, cada uma das peças é, em si mesma, um fragmento), não parecem apresentar uma inserção temporal óbvia. As situações de evocação do passado mais remoto ou mais imediato são

bastante esporádicas – citações em “Florestan”, “Réplique”, “Pause” “Marche des Davidsbündler contre les Philistins” e caso das peças “Sphinxes” e “A.S.C.H.-S.C.H.A.-Lettres Dansantes”. Os fragmentos não manifestam nenhuma idealização do futuro. A um nível de microestrutura, os grupos de compassos repetem-se obsessivamente, pela falta de “potência periódica”, referida por Simonett, que não lhes permite ligarem-se aos grupos de compassos seguintes. Ao nível da macroestrutura, a ligação entre peças só é estabelecida, pela técnica denominada “início *in media res*” por Erika Reiman (Reiman, p. 85). Este método é muito mais um método de livre associação de ideias do que fruto de uma sequência de raciocínio com continuidade – Schumann utiliza, por exemplo, o 4º grau da peça que acabou de terminar para começar a peça seguinte, como se voltasse um pouco atrás no discurso para lhe poder dar sequência. Não é, portanto, o final de cada peça que deriva no início da peça seguinte (a peça que acabou é realmente conclusiva e, não havendo desenvolvimento possível, Schumann volta um pouco atrás para a “coser” à que se segue).

O recurso a esta técnica e ao uso de citações de passagens da obra, dentro da própria obra, indica que haveria uma genuína vontade, por parte do compositor, de criar uma certa unidade estrutural no “Carnaval” op. 9. Podemos, então, levantar a seguinte hipótese: terá este desígnio sido abalado pela incapacidade de Schumann “aprofundar ideias”, claramente expressa, desde cedo, pelo próprio (Daverio. 1997, p. 29)? Haveria, no “Carnaval” op. 9, uma intenção implícita de ligar os fragmentos de um modo mais orgânico, que não foi inteiramente alcançada? Eis uma pergunta a que é realmente impossível responder, por mais pesquisa histórica que seja feita.

O que é possível aferir, através da análise da técnica de fragmentos de Schumann, é a perturbadora conexão que eles revelam com o momento presente e a sensação de quase ausência de uma memória autobiográfica que comande o rumo da peça, gerada nos ouvintes.

Esta é uma das mais importantes, senão a mais importante característica das crises psicológicas associadas a certas doenças mentais (Damásio, 1999, p. 207). Para Erika Reiman, a reafirmação da abertura do ciclo, no final, não é mais do que um gesto descontextualizado, vazio e aleatório (Reiman, p. 123). As citações de “Florestan” e a

peça “Sphinxes” serão referências ou comentários autorais e não evocações com valor orientador da tarefa de audição do ciclo – a peça “Sphinxes” é, até, muitas vezes omitida/ocultada por essa razão.

Penso poder dizer-se, então, que esta é uma música sem memória, no sentido anteriormente explicado – com referência a uma verdadeira memória autobiográfica, estruturadora da personalidade. É seguindo este caminho, segundo penso, que podemos encontrar vestígios da “emoção perturbadora e desestruturante” de que se queixava Schumann e a verdadeira expressão do seu impulso criativo mais visceral, mais do que a obsessão, compreensível à luz do contexto histórico e cultural da época, por Jean-Paul – segundo Kolisch, citado por Adorno, num momento de verdadeira interpretação ou, neste caso, criação, “algo está sempre mal” (Adorno, 1991, p. 55).

Estando este tipo específico de memória estreitamente relacionado com o escrutínio de uma consciência (Damásio, p. 207), restará ao intérprete procurar no seu inconsciente a resposta para uma interpretação “autêntica” desta música, perdendo a “memória” ao rejeitar qualquer tipo de pré-conceção baseada numa racionalidade opaca.

E quanto à música “arquitetónica” e repleta de memória autobiográfica (sem isso, a construção não seria possível) de compositores como Beethoven? A particularidade mais interessante a assinalar naquilo a que chamarei “falta de memória” da música de Schumann, na linha de pensamento de Roland Barthes (Barthes, 1979, p. 15), que refere a falta de conflito dialético (logo, conflito entre presente e passado) na obra do compositor e a sua substituição por uma sucessão de instantes (desconexos, sem memória, pois, dos instantes anteriores), é o facto de ela potenciar a expressão de um impulso criativo mais autêntico (no sentido de mais genuíno ou espontâneo) por parte do compositor e, conseqüentemente, por parte do intérprete. Tal também pode ser conseguido na música de Beethoven, continuando a desenvolver a hipótese acima colocada. A estrutura inerente à música de Beethoven dará ao intérprete as soluções interpretativas necessárias – utilizando a ideia defendida por Schumann em relação à sua própria música de que a *inner measure* (medida interna) da peça musical deverá falar por si (Adorno, 1991, p. 20) –, não precisando de ser pensada externamente pelo pianista, uma vez que a estrutura dialética, quando existe, é um elemento assimilado

pela obra, a um nível semântico (para ser realçada pelo intérprete, basta a fidelidade à partitura, não sendo necessário ser redundante sobre este ponto).

c. Análise auditiva de 30 gravações do “Carnaval” op. 9

Após uma análise exaustiva da partitura do “Carnaval” op. 9, com o objetivo de identificar traços característicos da escrita de Schumann que possibilitem, através da relação com os dados biográficos existentes, estabelecer uma conexão entre personalidade/loucura e criação musical, pode chegar-se à conclusão de que a visão da obra permaneceria muito limitada se esta não fosse também submetida a um processo de análise auditiva. Isso nunca pode ser dispensado numa análise completa da obra musical, uma vez que a obra não se reduz à partitura, contendo antes uma verdade que precisa de ser revelada pelo ato da interpretação – verdade ideal, na realidade inatingível, sendo a verdadeira natureza da obra de arte resultante do conflito dialético entre o ideal e o realizável e constituindo o intérprete, no ato da interpretação, parte integrante dessa natureza (Adorno, 1997, p. 169-170).

Roland Barthes defende que a música de Schumann, especificamente, só é compreensível na relação íntima do intérprete com a obra – “vai bem mais longe do que o ouvido, vai ao corpo, aos músculos”, é uma “música egoísta” (Barthes, 1979, p. 11). É fundamental, para além de conhecer a partitura, tentar observar a relação da música de Schumann com quem a toca, como ponto de partida para um trabalho de interpretação de uma obra do compositor, tentando observar em vários intérpretes esta ligação orgânica a que alude Barthes e procurando experienciar também um certo tipo de relação corporal passiva no próprio ato da escuta.

A forma da maioria das peças do “Carnaval” op. 9 não se desvia muito de uma valsa em ABA. A harmonia é, em geral, bastante simples e não há nenhum processo de desenvolvimento temático ao longo da obra, mas sim a constante reutilização dos mesmos motivos, com poucas variantes. Em suma, a partitura do “Carnaval” op. 9 não dá indicações muito vastas ou específicas sobre como construir uma interpretação desta obra em particular, tanto no que se refere à sua singularidade expressiva (conteúdo extramusical implícito, personagens de um desfile carnavalesco), como em relação à sua conceção como um todo.

Considerou-se, dessa forma, que seria indispensável conhecer a história interpretativa da obra, ouvindo um número substancial de interpretações de referência,

não só para poder ter acesso às soluções encontradas por diversos pianistas relativamente a este problema, mas também, e sobretudo, para tentar aferir até que ponto o “Carnaval” op. 9 estaria, na sua génese, associado a práticas interpretativas que compensassem esta lacuna e fornecessem pistas sobre informação eventualmente oculta no seio da própria escrita musical.

Procurou-se, assim, uma focalização nos aspetos não mensuráveis da partitura – a “cavidade” que é deixada ao intérprete (Adorno, 2001, p. 25), onde a sua liberdade de escolha seria, necessariamente, posta à prova. A análise apresentada foi feita com base na recolha de trinta gravações da obra de Robert Schumann em estudo, o “Carnaval” op. 9, por pianistas profissionais de renome.

A lista dos intérpretes das gravações selecionadas é a seguinte (por ordem cronológica de audição):

Alfred Cortot (Cortot, 1999)

Alicia de Larrocha (Larrocha, 1989)

Andrei Gavrilov (Gavrilov, 2005)

Arthur Rubinstein (Rubinstein, 1989)

Arturo Benedetti Michelangeli (Michelangeli, 1987)

Brigitta Lutz (Lutz, 1994)

Brigitte Engerer (Engerer, 2008)

Charles Rosen (Rosen, 1995)

Claudio Arrau (Arrau, 2003)

Daniel Barenboim (Barenboim, 1991)

Emil Gilels (Gilels, 2013)

Evgeny Kissin (Kissin, 2002)

Géza Anda (Anda, 2001)

György Cziffra (Cziffra, 2010)

Jean-Marc Luisada (Luisada, 2001)

Jenő Jandó (Jandó, 1993)

Leopold Godowsky (Godowsky, 1999)

Magda Tagliaferro (Tagliaferro, 2009)

Mira Hess (Hess, 1938)

Nelson Freire (Freire, 2003)

Paul Badura-Skoda (Badura-Skoda, 1994)

Ruth Slenczynska (Slenczynska, 2000)

Sergey Rachmaninov (Rachmaninov, 1998)

Shura Cherkassky (Cherkassky, 2011)

Tamás Vásáry (Vásáry, 2014)

Vladimir Ashkenazy (Ashkenazy, 2003)

Vladimir Sofronitsky (Sofronitsky, 1995)

Walter Gieseking (Gieseking, 2001)

Wilhelm Kempff (Kempff, 1992)

Wolfram Schmitt-Leonardy (Schmitt-Leonardy, 2008)

Os parâmetros escolhidos para a análise das gravações partem de três grandes variáveis que se encontram em qualquer interpretação musical – “Agógica”,

“Dinâmica” e “Articulação” -, a que acrescento a “Interpretação das figuras rítmicas” e a “Escolha de tempos”. Assim, os parâmetros a utilizar serão:

- a) “Agógica”, referente às variações de velocidade, à graduação do movimento dos sons – *ritardandos* e *acelerandos*;
- b) “Dinâmica”, respeitante às variações de volume, e “Articulação”, relacionada com as características do ataque de cada nota ou grupo de notas (Mendoza, 2015, p. 253; Alves, 1956, p. 56-59);
- c) “Interpretação das figuras rítmicas”, que se justifica por muitas das interpretações revelarem pequenos desvios em relação ao ritmo objetivamente escrito na partitura, no que diz respeito ao valor das notas pontuadas;
- d) “Escolha de tempos na relação entre secções”, que se prende com uma visão estrutural e mais ampla da música.

Nem todos os parâmetros são analisados em todas as peças, por não haver sempre, na perspectiva do estudo dos procedimentos que vão contra ou para além do especificado na partitura, elementos relevantes a eles associados. Os elementos recolhidos resumem-se àquilo que pode ser interpretado como escolha consciente e voluntária dos pianistas, não tendo sido levados em conta aspetos mais subjetivos ou circunstanciais, associados a condicionantes como o piano usado, a acústica do local de gravação, o facto de se tratar ou não de gravação ao vivo, a inspiração do momento ou até as características intrínsecas dos intérpretes, como o tipo de técnica e a personalidade artística.

Previsivelmente, as variações que foram observadas entre as várias interpretações permitirão aprofundar a análise da relação entre criação musical e *performance*. A existência de interpretações diferenciadas permitirá, pelo estudo da natureza e da possível motivação dessas diferenças, alargar a compreensão da própria partitura musical.

Em seguida, irei apresentar o resultado deste trabalho de audição de 30 gravações por pianistas profissionais da obra “Carnaval” op. 9, destacando os aspetos mais relevantes na interpretação de cada peça, pela sua autonomia em relação ao que está objetivamente expresso na partitura e pelo elevado grau de variabilidade de interpretação para interpretação. Os dados relativos à interpretação destes aspetos, em cada uma das 30 gravações, poderão ser observados em pormenor nas tabelas do anexo 1.

“Préambule”

Interpretação das figuras rítmicas

Ritmo de colcheia com ponto e semicolcheia dos primeiros compassos da introdução feito quase como se fosse colcheia com dois pontos e fusa
Semicolcheias dos seis primeiros compassos tocadas como se fossem colcheias de tercina

Agógica

Início da peça em <i>rubato</i>
Pequeno <i>ritardando</i> no fim da primeira frase da introdução
<i>Accelerando</i> em direção ao final da introdução
<i>Rubato</i> no início da secção “Più Moto”
<i>Ritardando</i> antes do início da secção “Animato”
Início da secção “Animato” em <i>rubato</i>
<i>Rubato</i> de quatro em quatro compassos, no início do “Animato”
Respiração prolongada para preparar o ataque da secção “Presto”

Início do “Presto” em <i>rubato</i>
<i>Rubato</i> nos 7º e 8º, 15º e 16º compassos do “Presto”
Acordes finais da peça bastante mais lentos do que o resto da secção “Presto”

Escolha de tempos na relação entre secções

Início do “Più Moto” num tempo não muito mais rápido do que a introdução e escolha de um tempo radicalmente mais rápido para o “Presto” do que para o resto da peça
Tempo radicalmente mais rápido no “Presto”
“Presto” praticamente no mesmo tempo do resto da peça
Interpretação da indicação expressiva “Animato” como uma clara mudança de tempo (para um tempo mais rápido)

“Pierrot”

Agógica

Após cada grupo de colcheias – Mi bemol, Dó, Si bemol – realização de uma ligeira paragem/suspensão Ligeiro <i>acelerando</i> no final da secção B da peça
Ligeiro <i>ritardando</i> imediatamente antes da repetição da secção A da peça
Realização de um <i>acelerando</i> a acompanhar o <i>crescendo</i> , na repetição da secção A da peça
<i>Coda</i> em <i>ritardando</i>

Dinâmica/articulação

Tema da secção A (motivo A.S.C.H.) em <i>diminuendo</i>
Ligeiro <i>diminuendo</i> nas modulações para sol menor na secção B da peça
A maioria dos intérpretes opta por uma articulação <i>portato</i> , mas alguns fazem uma articulação realmente <i>staccato</i> , apesar da indicação da partitura (ligaduras com pontos)

“Arlequin”

Ritmo

Figuras de colcheia e semicolcheia do início dos compassos ímpares muito rápidas, como se fossem apogiaturas
--

Agógica

Colcheia e semicolcheia dos inícios dos compassos ímpares em <i>rubato</i> Cada par de compassos tocado em <i>acelerando</i>
Cada par de compassos tocado em <i>ritardando</i> ou com ligeiras paragens entre si
Cada frase de oito compassos em <i>acelerando</i>
Início do 13º compasso em <i>rubato</i>

Escolha de tempos na relação entre secções

Escolha de um tempo claramente mais lento entre os compassos 17 e 20
--

Dinâmica/articulação

Final da peça em *pianíssimo*

Semínima dos compassos 7 e 15 curtíssima e pausa seguinte bastante prolongada/valorizada

“Valse Noble”

Agógica

Início da peça em *rubato*. Três últimas colcheias de cada compasso em *acelerando*

Ligeiro *acelerando* no início da secção B

Ligeiro *rubato* no início do 14º compasso (ponto mais agudo da primeira frase da secção B)

Ligeiro *rubato* nos 16º e 24º compassos (últimos compassos de cada frase, na secção B)

Pequeno *ritardando* imediatamente antes da repetição da secção A

Dinâmica/articulação

Início da peça em *piano*

Primeiros compassos da secção B em *crescendo*

Início da repetição da secção A em *mf*, contrariando a indicação *piano*, dada pela partitura

“Eusebius”

Ritmo

Mão direita e mão esquerda ligeiramente desfasadas (quando deveriam ser tocadas juntas, o ataque da mão direita é um propositadamente atrasado)

Agógica

Inflexões expressivas nas duas últimas notas de cada compasso

Inflexão expressiva em direção ao segundo compasso de cada frase de quatro compassos

Grandes respirações a separar secções

Cada frase de quatro compassos terminada em *ritardando*

Cada frase de quatro compassos tocada em *acelerando*

Peça tocada com pouco ou nenhum *rubato*

Escolha de tempos na relação entre secções

Secção “Più Lento” mais rápida do que o início

“Florestan”

Ritmo

Figuração da mão direita nos compassos 49, 50, 51 e 52 alterada para *duínas* que ocupam as primeiras metades de cada compasso, em vez de duas colcheias, como está escrito

Agógica

Sempre que o material musical dos compassos 1 e 2 (em que está inserido o motivo A.S.C.H.) aparece, *acelerando* no primeiro compasso do par de compassos Sempre que o material musical dos compassos 1 e 2 aparece, *acelerando* no segundo compasso do par

Ligeira respiração antes do *sf* do segundo compasso

Accelerando em direção ao final da primeira frase

Notas longas que conduzem às reminiscências de “Papillons” op. 2 ligeiramente prolongadas em relação ao valor escrito na partitura

Ligeiras paragens de dois em dois compassos entre os compassos 29 e 37

Accelerando a partir do início da secção B

Rubato no início da passagem modulatória que começa no compasso 37

Arpejos dos compassos 42 e 44 em *acelerando*

Grande respiração entre o compasso 44 e o compasso 45

A partir do compasso 45, ligeiras paragens de dois em dois compassos até ao final da peça

Ligeiro *ritardando* no final

Dinâmica/articulação

Ligeiro <i>diminuendo</i> no compasso 36 (modulação para sol menor)

“Coquette”

Ritmo

Semicolcheias tocadas praticamente como fusas

Semicolcheias tocadas praticamente como tercinas
--

Ritmo pontuado esbate-se em direção ao fim da primeira frase (a escrita assemelha-se, cada vez mais, a uma sequência de colcheias todas iguais)

Agógica

Ligeiros <i>acelerandos</i> em direção aos pares de oitavas em <i>fortíssimo</i>
--

Ligeiras paragens após cada par de oitavas em <i>fortíssimo</i>

Primeira frase em <i>acelerando</i>

Arpejos de transição entre frases, em <i>acelerando</i>

Início da secção B em <i>rubato</i>

Ligeira paragem após o último par de oitavas em <i>fortíssimo</i> da peça

Final em <i>ritardando</i>

Escolha de tempos na relação entre secções

Introdução mais lenta do que o resto da peça
--

Introdução mais rápida do que o resto da peça

Dinâmica/articulação

Primeira frase em <i>crescendo</i>

Início da secção B mais <i>piano</i> do que a secção anterior

Última nota <i>staccatíssimo</i>

“Réplique”

Agógica

Início em <i>rubato</i>

<i>Rubato</i> no início de cada grupo de quatro compassos

<i>Ritardando</i> no final de cada grupo de quatro compassos
--

<i>Ritardando</i> a partir do 9º compasso

Toda a peça feita num enorme <i>ritardando</i>
--

Respiração prolongada antes dos últimos quatro compassos
--

Enorme <i>ritardando</i> no final

Dinâmica/articulação

Final (últimos dois compassos) em *diminuendo*

“Sphinxes”

A grande maioria dos pianistas analisados nesta amostra não toca a peça, sendo os dados apresentados abaixo relativos apenas aos pianistas que optaram por a tocar, como se pode verificar no anexo 1

Dinâmica/articulação

Peça tocada em *fortíssimo*, com a ajuda de oitavas e *tremolos*, ou só oitavas Peça tocada em *piano*, numa espécie de efeito de “névoa indefinida”, com *tremolos* e oitavas

Sonoridade *piano* e velada, em oitavas

Criação de efeito de *diminuendo*, com a transposição para um registo mais agudo de cada grupo de notas

Articulação curta e seca

“Papillons”

Agógica

Rubato a acompanhar a indicação de dinâmica *piano*, na secção B da peça

Final em *acelerando*

Dinâmica/articulação

Efeito de “eco” sempre que o material musical de uma frase se repete
<i>Forte</i> súbito na repetição da secção A
Final em <i>crescendo</i>
Final em <i>diminuendo</i>
Mão direita muito mais <i>forte</i> do que a mão esquerda, na secção A
Mão esquerda mais <i>forte</i> do que a mão direita, na secção A
Última nota <i>staccatíssimo</i>

“A.S.C.H. – S.C.H.A. (Lettres dansantes)”

Agógica

Início em <i>rubato</i>
<i>Acelerando</i> por grupos de quatro compassos
Fins de frase em <i>ritardando</i>
<i>Acelerando</i> em direção aos <i>sf</i> , na secção B da peça
<i>Ritardandos</i> nos compassos dos <i>sf</i>
32º compasso tocado sem o <i>ritardando</i> escrito na partitura
7 – Final em <i>acelerando</i> , contrariando a indicação <i>ritardando</i> escrita na partitura

Dinâmica/articulação

Primeira nota acentuada
Cada compasso da primeira frase tocado em <i>crescendo</i>
Dinâmica geral <i>mf</i> , contrariando a indicação <i>piano, leggierissimo</i> , escrita na partitura
Apogiaturas curtíssimas, tocadas praticamente ao mesmo tempo do que as notas principais da melodia
Apogiaturas lentas (fator melódico privilegiado)

“Chiarina”

Ritmo

Semicolcheias da mão direita tocadas praticamente como fusas
Semicolcheias da mão direita tocadas praticamente como tercinas
Primeira semicolcheia de cada compasso tocada praticamente como tercina e segunda semicolcheia tocada quase como fusa, na mão direita

Agógica

Cada frase em <i>acelerando</i>
Fins de frase em <i>ritardando</i>
Respirações de dois em dois compassos, entre os compassos 17 e 20, na secção B da peça
Grande <i>ritardando</i> no final

Dinâmica/articulação

Início da secção B tocado numa dinâmica igual ou mais *forte* do que a secção A (apesar de, na partitura, estar escrita a indicação *f* para o início e *mf*, após a barra dupla)

Final em *diminuendo*

Segunda semínima de cada compasso, na mão esquerda, especialmente curta e seca (como se fosse *staccato*)

“Chopin”

Agógica

Início em *rubato*

Cada compasso em *acelerando* (sincronizado com o movimento ascendente dos arpejos da mão esquerda)

Rubato em todas as transições de compasso

Cada frase em *rubato*

Rubato mais exagerado na repetição

Enorme *ritardando* no fim

Acclerando ao longo de toda a peça

Grande silêncio após o final, na transição para a peça seguinte

Escolha de tempos na relação entre secções

Repetição bastante mais lenta do que a primeira vez

Dinâmica/articulação

Início tocado numa dinâmica <i>pianíssimo</i> , como se a peça “nascesse” da anterior, contrariando a indicação <i>forte</i> escrita na partitura
Repetição mais <i>piano</i> do que a primeira vez
<i>Crescendo</i> no final, estabelecendo a ligação com a peça seguinte

“Estrella”

Ritmo

Segundos tempos, na mão esquerda, ligeiramente prolongados
--

Agógica

Início em <i>rubato</i>
<i>Rubato</i> no regresso ao <i>Tempo I</i> (compasso 29)
Primeira frase em <i>acelerando</i>
Primeira frase cheia de pequenos <i>rubatos</i> , que enfatizam os gestos sugeridos pelas ligaduras de fraseado, na mão direita
Secção B em <i>acelerando</i>
<i>Ritardando</i> no final da secção B
Grande silêncio/separação entre o final da secção B e início da repetição da secção A
Última frase em <i>acelerando</i>

Última frase em *ritardando*

Últimos dois compassos com um ligeiro *acelerando*

Pausa de colcheia do penúltimo compasso ligeiramente prolongada para criar “suspense” antes dos acordes finais

Escolha de tempos na relação entre secções

Secção B tocada praticamente no mesmo tempo do resto da peça apesar da indicação “Più presto molto espressivo”

Dinâmica/articulação

Dinâmica *mf*, na secção A, apesar da indicação *ff* da partitura

Notas prolongadas dos segundos tempos, na mão esquerda, tocadas praticamente *staccato*, na secção B

“Reconnaissance”

Agógica

Pequenos *ritardandos* nos finais de frase

Ligeiro *ritardando* no final da primeira frase da secção A

Rubato no início da segunda frase da secção A

Indicações de fraseado presentes na partitura enfatizadas pelo uso de pequenos *rubatos*, na secção A da peça

Para uma procura da autenticidade na interpretação pianística:
o estudo de caso do “Carnaval” op. 9 de Robert Schumann

Rubatos mais exagerados na repetição da secção A do que na sua primeira apresentação

Ritardando no final de cada secção

Secções bem separadas com grandes respirações

Escolha de tempos na relação entre secções

Repetição da secção A ligeiramente mais lenta do que a sua primeira apresentação

Dinâmica/articulação

Baixos da secção A acentuados

Início da segunda parte da secção A (após barra dupla) subitamente mais *piano* do que o que o antecede

“Pantalon et Colombine”

Ritmo

Nota longa que antecede os acordes finais ligeiramente prolongada

Agógica

Início em <i>rubato</i>
<i>Acelerando</i> do 9º ao 16º compasso
Grande silêncio antes do início da secção B
Início da secção B em <i>rubato</i>
Toda a secção B em <i>rubato</i>
Fim da secção B em <i>ritardando</i>
Repetição da secção A em <i>acelerando</i>
Respiração ligeiramente prolongada antes do início da <i>coda</i>
Início da <i>coda</i> rapidíssimo (mais rápido do que a indicação <i>a tempo</i> colocada)
Acordes finais completamente a tempo (sem o <i>ritenuto</i> indicado na partitura)

Escolha de tempos na relação entre secções

Secção B tocada praticamente no mesmo tempo da secção A

Dinâmica/articulação

Grande acento no início (que serve de impulso rítmico para praticamente toda a peça)
--

Inícios de cada compasso, na secção A, muito acentuados

Secção B <i>forte</i> , apesar da indicação <i>piano</i> presente na partitura, invertendo a relação dinâmica entre as duas secções

Para uma procura da autenticidade na interpretação pianística:
o estudo de caso do “Carnaval” op. 9 de Robert Schumann

Efeito de “eco” em algumas das repetições
Repetição da secção A mais <i>forte</i> do que a sua primeira apresentação
<i>Diminuendo</i> imediatamente antes da <i>coda</i>
Articulação <i>non legato</i> em vez de <i>staccato</i> , como indicado na partitura

“Valse Allemande”

Ritmo

Devido ao <i>rubato</i> inicial e <i>acelerando</i> ao longo da primeira frase da peça, a figura de semicolcheia e colcheia com ponto do começo de cada compasso, na mão direita, começa por se assemelhar a duas colcheias e acaba quase como um acorde (com as duas notas a serem tocadas praticamente juntas), através de uma espécie de processo de “aceleração rítmica”
--

Agógica

Início em <i>rubato</i>
Segundo tempo ligeiramente antecipado na mão esquerda
<i>Acelerando</i> ao longo da primeira frase
Final da primeira frase em <i>ritardando</i>
<i>Acelerando</i> ao longo de cada frase
<i>Rubato</i> mais exagerado da segunda vez em que a peça é tocada, após “Paganini”
Respiração ligeiramente prolongada antes do início da última frase
Ligeira paragem, antes dos acordes finais, na segunda vez em que a peça é tocada

Escolha de tempos na relação entre secções

Secção B mais rápida do que a secção A

Acordes finais mais rápidos do que o resto da peça

Dinâmica/articulação

Final em *diminuendo*

“Paganini”

Agógica

Início em *rubato*

Accelerando de quatro em quatro compassos

Final em *accelerando*

Escolha de tempos na relação entre secções

Acordes finais claramente mais lentos do que o resto da peça

Dinâmica/articulação

Grande acento nas primeiras notas de cada mão

Acentos da mão esquerda muito enfatizados

Linha melódica da mão direita realçada em relação aos acentos da mão esquerda

Para uma procura da autenticidade na interpretação pianística:
o estudo de caso do “Carnaval” op. 9 de Robert Schumann

Acentuações de quatro em quatro compassos
Acentuações cada vez mais exageradas em direção ao final da peça
Articulação <i>staccatíssimo</i>
Articulação praticamente <i>legato</i> de duas em duas notas em ambas as mãos

“Aveu”

Ritmo

Pausas ligeiramente aumentadas, sobretudo no final, dando a sensação de música aos “soluços”
--

Agógica

<i>Ritardando</i> no final de cada grupo de quatro compassos
Grande <i>ritardando</i> no final dos oito primeiros compassos
<i>Acelerando</i> por cada grupo de quatro compassos
Grandes respirações entre secções e entre frases
Toda a última frase em <i>ritardando</i>
Toda a peça em <i>ritardando</i>

Escolha de tempos na relação entre secções

Início da segunda parte num tempo claramente mais rápido do que o tempo do princípio
--

“Promenade”

Ritmo

Colcheias da mão direita, a partir do compasso 58, encurtadas como se fossem semicolcheias
--

Agógica

Acordes dos compassos 3, 4, 11, 12, 19, 20, 27 e 28 em <i>ritardando</i>
--

Final da secção A em <i>ritardando</i>
--

<i>Rubato</i> no início da secção B

<i>Rubato</i> de “valsa vienense” (segundo tempo ligeiramente antecipado) na mão esquerda, a partir do compasso 56
--

<i>Coda</i> em <i>acelerando</i>

<i>Coda</i> em <i>ritardando</i>

Escolha de tempos na relação entre secções

Compassos que têm as oitavas marcadas com <i>sf</i> num tempo claramente mais rápido do que o resto da peça

Tempo ligeiramente mais rápido a partir do compasso 56
--

Dinâmica/articulação

Início muito <i>piano</i> e suave, como que “emergindo” da peça anterior
Início bastante sonoro, estabelecendo um “corte” em relação ao fim da peça anterior
Acordes com indicação <i>legato</i> dos compassos 3, 4, 11, 12, 19, 20, 27 e 28 tocados com articulação <i>non legato</i>
Mão direita tocada praticamente <i>staccato</i> a partir do compasso 56

“Pause”

Dinâmica/articulação

Toda a peça tocada em <i>forte</i> (sem oscilações dinâmicas)
Acentuações enfatizadas
Uso de pedal em abundância para criar um efeito “caótico”

“Marche des Davidbündler contre les Philistins”

Ritmo

Semicolcheias tocadas praticamente como fusas no “ <i>Molto più vivo</i> ”
--

Agógica

Final do “Non Allegro” em <i>ritardando</i>
Final do “Non Allegro” em <i>accelerando</i>

“Molto più vivo” a começar em <i>rubato</i>
“Thème du XVII ème siècle” em <i>rubato</i>
Oitavas da mão esquerda que antecedem o início das secções “Animato”, tocadas sempre com grande <i>rubato</i>
<i>Rubato</i> no início das secções “Animato”
Grande <i>acelerando</i> entre os compassos 111 e 121
<i>Rubato</i> a partir do compasso 121
<i>Rubato</i> entre o compasso 136 e o compasso 147
Grande <i>acelerando</i> nos compassos que antecedem o “Più stretto”
<i>Ritardando</i> nos compassos que antecedem o “Più stretto”
Grande respiração antes de iniciar o “Più stretto”
Acordes finais em <i>acelerando</i>
Acordes finais em <i>ritardando</i>

Escolha de tempos na relação entre secções

Início do “Molto più vivo” praticamente no mesmo tempo do “Non Allegro”.

Dinâmica/articulação

Articulação sempre *staccato* no “Non Allegro”

d. Relação das observações realizadas com traços identificados como definidores da personalidade de Schumann

Após proceder a uma análise comparativa dos parâmetros “Interpretação das figuras rítmicas”, “Agógica”, “Escolha de tempos na relação entre secções” e “Dinâmica/articulação” nas trinta gravações escutadas, foi possível constatar a existência de uma incrível variedade interpretativa.

Neste sentido, optou-se por uma análise qualitativa de conteúdo dos relatórios de audição empírica das gravações, partindo ainda de uma metodologia comparativa, a qual expressa os seguintes resultados:

1. Todos os ritmos pontuados, ao longo do “Carnaval” op. 9, apesar da clareza da escrita, acabam por suscitar uma enorme variedade de interpretações, no que diz respeito ao real valor da nota prolongada – uma vez que não surgem, presumivelmente, com uma intenção objetiva a nível retórico, mas com a intenção subjetiva de fazer uma releitura romântica do ritmo barroco da “abertura francesa”, herdado de Bach, tal como acontece em obras literárias do mesmo período que fazem alusão a catedrais góticas ou outros motivos medievais (Rosen, 2000, p. 315).
2. Muitas das peças, apesar de não haver nenhuma indicação expressa do compositor nesse sentido, são iniciadas pelos intérpretes em *rubato*, só se definindo o tempo alguns compassos mais tarde.
3. Nas peças em que há várias secções com tempos diferentes, os pianistas variam muito quanto à escolha da proporção entre o tempo da secção inicial e o/s tempo/s da/s outra/s secção/ões.
4. Existe uma grande diversidade na interpretação das situações de articulação *staccato* (devido às várias graduações possíveis, desde um registo próximo do *non legato* até ao *staccatissimo*).

5. A execução das apogiaturas é muito variável de interpretação para interpretação (podem ser curtíssimas, tocadas quase em simultâneo com a nota principal ou longas e mais melódicas).
6. Em muitas das peças, o fraseado é construído através de vagas de *acelerando/ritardando* por pares ou conjuntos de poucos compassos.
7. Em situações de repetição de secções inteiras, alguns intérpretes optam por tocar a segunda vez num tempo completamente diferente do escolhido para a primeira ou por tocar a segunda vez com grandes flutuações agógicas.
8. As indicações de tempo e dinâmica são muitas vezes totalmente contrariadas pelos intérpretes que optam, em alguns casos, por tocar *forte* uma peça marcada com *piano* ou preferem fazer a secção do meio de uma determinada peça mais rápida, apesar de haver indicação de tempo mais lento do que no início, ou vice-versa, trocando as proporções apontadas pelo próprio compositor.

Após formular estas observações gerais, optou-se por proceder a uma reflexão sobre a obra em estudo, do ponto de vista interpretativo, tentando realizar inferências sobre a sua natureza com base nas conclusões obtidas a partir da análise das gravações.

Quanto à questão das notas pontuadas e das apogiaturas, torna-se óbvio, pelo modo como a variedade de interpretações não afeta, no essencial, o carácter da música que escutamos, que servem apenas uma intenção expressiva ou decorativa, não tendo valor estrutural – neste sentido, Rosen diz que a ornamentação no Romantismo “é um luxo” (Rosen, 2000, p. 62).

Em relação a tudo o que diz respeito ao *rubato*, a maioria dos intérpretes segue tendências ligadas à tradição oral relativas à interpretação do ritmo de valsa, como o segundo tempo antecipado ou o uso de *acelerandos* e de *ritardandos* exagerados (Scott, p. 123), aplicando-as a todas as peças do “Carnaval” op. 9, a cuja escrita o convida

(peças que utilizam compasso ternário e têm uma escrita com traços característicos deste género).

As indicações de tempo de Schumann são suficientemente subjetivas para dar aos intérpretes uma grande margem de escolha no que diz respeito a opções metronómicas. Expressões como *Bewegt* (“em movimento”) *Aufgeregt* (“animado”), *Innig* (“íntimo”), *Ausserst innig* (“extremamente íntimo”), *Ausserst bewegt* (“extremamente movimentado”) e *Rasch* (“vivo/rápido”) são, segundo a leitura de Roland Barthes, indicações descritivas do movimento, não mensuráveis (Barthes, 1975, p. 226-227).

As articulações servem um propósito de expressão subjetiva, não se enquadrando num código de comunicação ligado a um ideal estético pré-definido. Tornam-se um elemento que deve organicamente inserir-se no contorno da frase, em vez de o definir (Rosen, p. 802).

Tanto a existência de algumas situações de repetição integral de secções como as indicações de tempo e dinâmica que estão associadas a secções inteiras parecem não ter um peso decisivo no conjunto da obra ou uma importância estrutural, visto que mesmo quando os intérpretes alteram essas indicações, omitindo repetições, ou mudando a dinâmica ou o tempo relativamente ao que estava estabelecido, o efeito expressivo da peça em causa não parece sair radicalmente alterado.

Desta forma, a escrita de Schumann acaba por apresentar, quanto a mim, um carácter meramente orientador de gestos expressivos, apontando para uma necessidade do intérprete buscar essa expressão em si mesmo e não em modelos estéticos pré-formatados.

Na verdade, essa busca da expressão em si mesmo, da manifestação do sentimento interior do sujeito através do “self” constitui, ela própria, um dos grandes ideais, senão o grande ideal, do Romantismo (Murphy & Roberts, 2006, p. 44) – busca do sentido da obra musical no turbilhão interior de emoções, a partir do qual podemos interpretar as indicações da partitura na língua materna, que constituem, neste período, uma revolução em relação ao código puramente técnico de indicações em italiano, que

vinha do classicismo vienense (Barthes, 1975, p. 226). No “Carnaval” op. 9, de Schumann, pela ausência de indicações objetivas em muitas partes (falta da componente quantitativa, mensurável das indicações interpretativas), somos chamados a sondar o nossa voz interior e o nosso próprio ritmo corporal para encontrar as respostas de que necessitamos para o ato da interpretação – só a nossa energia e tempo interno podem traduzir em parâmetros objetivos as indicações expressivas dadas pelo compositor. Como salienta Roland Barthes, Schumann, mais do que qualquer outro compositor, reorienta o intérprete no sentido de uma relação organicamente vivenciada com a música, através das indicações expressivas na sua língua materna, que remetem para a procura de sensações ligadas a movimento, em vez de representarem exigências estilísticas formais (Barthes, 1975, p. 226).

Nesse sentido, decidi procurar outros modelos de interpretação musical que me pudessem dar ferramentas para entrar em contacto com esta dimensão vivencial tão particular da música aqui analisada, modelos que explorarei no capítulo seguinte.

Para uma procura da autenticidade na interpretação pianística:
o estudo de caso do “Carnaval” op. 9 de Robert Schumann

Capítulo 4

Modelos alternativos de análise musical

1. Breve reflexão sobre a análise semiótica tradicional

Tendo procedido já, ao longo deste trabalho, a uma exaustiva análise da obra em estudo, o “Carnaval” op. 9 de Schumann, entendi ser vital, numa tentativa de aprofundar a compreensão da obra musical de forma a melhor interpretá-la, refletir sobre os métodos já considerados e/ou utilizados nesta pesquisa.

Fazendo uma pesquisa em relação a outros possíveis métodos de análise musical que me pudessem dar uma ideia mais vasta sobre as inúmeras possibilidades interpretativas do “Carnaval” op. 9, observadas na variedade de interpretações da obra existentes, comecei por me reportar às raízes da ciência semiótica – ordem de signos articulados com sentido, segundo E. Benveniste (Barthes, 1975, p. 227). Só partindo do princípio de que o que define a música é, no fundo, o mesmo que define qualquer linguagem escrita ou falada, ou seja, a comunicação através de signos ou símbolos, é possível chegar ao ponto de partida que Riemann ou Simonett utilizam – a análise da obra musical, por analogia com a análise sintática de uma frase.

Todo o vocabulário comumente utilizado pelos músicos para se referirem à partitura, como faz notar Roland Barthes, vem da linguística – “frases”, “períodos”, “pergunta/resposta” –, constituindo uma espécie de gramática (Barthes, 1975, p. 217). Quando mencionamos termos como “introdução”, “desenvolvimento”, “clímax” ou “conclusão”, é como se estivéssemos a falar de uma narrativa. Esta é, no entanto, a narrativa na sua forma abstrata, sem ter uma história como conteúdo – uma narrativa feita de uma sequência de gestos, uma coreografia significativa, por explorar a sua

própria forma e não por aludir a um conteúdo extramusical específico. Como diz E. Benveniste, “a música é uma língua que tem uma sintaxe, mas não uma semiótica”, referindo-se ao facto de apresentar uma estrutura análoga à de uma linguagem verbal mas não haver correspondência entre signos (neste caso, sons) e conceitos (Barthes, 1975, p. 227).

Assim sendo, uma análise que reduza a música a frases, períodos, desenvolvimentos e conclusões apenas clarifica a sua estrutura, não nos dizendo absolutamente nada em relação ao conteúdo – essa seria apenas uma análise semiótica que não procura o significado no seu recetáculo natural, a “chora” ou o “berço semiótico” de que fala Julia Kristeva, inspirada no *Timeu* de Platão, como uma “totalidade não expressiva constituída pelas pulsões, ambiente instintivo e maternal, instável, em movimento, um ritmo prévio à representação, à forma e ao significado, mas que não deixar de estar presente e de ser lido” (Kristeva, 1974, p. 23; Barthes, 1975, p. 226 e Geck, 2010, p. 82).

De resto, tal como no caso de uma narrativa literária – salvaguardando alguns autores do séc. XX como, por exemplo, James Joyce, que faz da escrita um artifício, um artesanato que substitui, calculisticamente, a função espontânea de comunicar da linguagem (Schäffer, Flores & Barbisan, 2002, p. 219) – a questão que se coloca é a seguinte: o autor, com grande grau de probabilidade, não terá pré-programado a sua criação construindo uma espécie de plano ou matriz de frases e secções, nas quais posteriormente terá inserido um conteúdo. No caso dos compositores, poder-se-á dizer que estes aprendiam técnicas que, uma vez assimiladas, lhes permitiam expressar ideias artísticas através da música. Talvez se possa dizer que a ideia, em música, encontra correspondência exata no motivo ou tema. No entanto, parece-me impossível definir uma obra musical apenas pelo motivo/s ou tema/s utilizado/s. A essência da obra também não se poderá reduzir à sua estrutura, já que existem milhares de obras com estruturas idênticas e que acabam por resultar completamente distintas para o ouvinte. A identidade da obra musical residirá, então, na fusão entre estes dois aspetos e um terceiro – o modo como eles se realizam no espaço e no tempo. **AQUI**

Talvez seja a este terceiro aspeto – dimensão do tema musical, dimensão da forma, o modo como os dois se relacionam, podendo um ser consequência do outro e vice-versa, e o espaço que o material temático ocupa na obra, moldando o relevo da música, conferindo uma sensação de movimento e de espaço sonoro particular ao ouvinte – que Roland Barthes chama “corpo” musical (Barthes, 1975, p. 217).

No que diz respeito a este “corpo”, qualquer análise de tipo sintático peca não só por incompleta como também e, acima de tudo, por ser fundamentalmente absurda em relação ao que se pretende analisar, uma vez que, ainda segundo Benveniste, os sons não são signos com significado específico em si mesmos (Barthes, 1975, p. 227). – portanto, as frases musicais acabam por ser estruturas meramente formais, organizativas, sem significado em si mesmas. O “corpo” musical só é observável se encararmos a obra como um todo orgânico (as divisões sintáticas são meros auxiliares de análise, não tem existência ontológica) e se, por outro lado, tivermos em conta a subjetividade inerente à relação que o intérprete estabelece com a peça musical ao tocá-la – relação física imediata e não mera tentativa de produzir um objeto ideal, concebido com base na expectativa de alcançar um determinado efeito junto aos ouvintes (ainda que o ouvinte seja o próprio). Esta será, portanto, na visão do autor, uma realidade natural e a música, como consequência, uma “verdade” em si mesma e não um artefacto construído para expressar um significado abstrato oculto sob a dimensão sonora. Essa mesma dimensão sonora não é representativa de nenhuma outra forma de arte, pelo contrário, ela “é” a arte na sua essência a acontecer no espaço e no tempo.

2. A visão de Barthes sobre a escrita schumaniana à luz da sua relação com a análise auditiva das 30 gravações do “Carnaval” op. 9: o “corpo schumaniano”

Roland Barthes (1915-1980), figura de referência da semiologia e da filosofia do séc. XX, veio pôr em causa a tradicional metodologia de análise musical – baseada nos sistemas de hierarquias de escalas e acordes de Riemann, já aqui amplamente exposta (Cook, 2007, p. 7) – com o visionário artigo “Rasch”, de 1975.

O artigo “Rasch” consiste, integralmente, numa análise da “Kreisleriana” op. 16 de Schumann. Barthes introduz a sua filosofia de análise musical de modo bastante peremptório logo no primeiro parágrafo:

Na *Kreisleriana* de Schumann, não ouço, para dizer a verdade, nenhuma nota, nenhum tema, nenhum desenho, nenhuma gramática, nenhum sentido, nada que permita reconstituir qualquer estrutura inteligível da obra. Não, o que ouço são os “golpes” (*coups*): eu ouço o que bate no *corpo*, o que bate o *corpo*, ou melhor: o *corpo* que bate. (Barthes, 1975, p. 217)

Esta explicação inicial é suficiente para marcar a posição de Barthes em relação à terminologia habitualmente usada em análise musical. “Frasas” e “temas” são conceitos que só existem graças ao facto de a música estar registada por escrito e se “falar dela” – a linguagem humana tem não só a capacidade de expressar conceitos como de, no sentido inverso, manipular os processos mentais através dos quais eles se formam (Chomsky, 1970, p. 101). Quando falamos sobre uma peça musical acabamos, necessariamente, por a decompor, isolando pontos específicos no tempo, retirando pequenos trechos do contexto e dando-lhes um sentido ao atribuir-lhes uma “função” no conjunto da peça. A obra é interpretada como se fosse uma grande estrutura arquitetónica, algo estático que já existe na sua totalidade antes de a escutarmos até ao final. Barthes deixa claro que encara a obra musical (mais especificamente, a “Kreisleriana” op. 16, de Schumann) como uma entidade viva que não existe por poder ser explicada – sabemos, simplesmente, que existe porque a percebemos através dos sentidos. Barthes substitui as analogias com a análise sintática, através das quais se

compara pedaços de música a frases ou se atribui classificações como “introdução” ou “desenvolvimento” a excertos inteiros, por uma linguagem que privilegia uma terceira dimensão da música, a dimensão temporal. Esta é, aliás, a característica fundamental da música, aquela que a distingue das artes plásticas – o facto de só existir no tempo (Queiroz, 2000, p. 110). Nesse sentido, podemos, em vez de estabelecer um paralelo forçado com a literatura, comparar a música ao cinema ou à dança – todas “artes cinéticas”, isto é, artes cuja qualidade fundamental é o movimento e, conseqüentemente, se manifestam numa sequência temporal (Popper, 1968, p. 95).

Barthes prossegue com descrições deste tipo: “...ele treme, ele vai correndo, cantando, batendo palmas...”. Refere-se à entidade a que chama “corpo schumaniano”. A música é, desta forma, equiparada a um organismo vivo, com uma dimensão literalmente física que não pode ser desligada da dimensão espiritual – passa a ter existência concreta, palpável, em vez de uma existência meramente formal.

Embora se possa identificar, aqui, a gênese de uma teoria da análise musical, Barthes refere, claramente, que esta análise se aplica ao caso de Schumann, ao utilizar como objeto o “corpo schumaniano” (Barthes, 1975, p. 217). Afirma que Schumann “não sabe desenvolver” e, por isso, compõe peças curtas – “Schumann a écrit pièces breves parce qu’il ne savait pas développer” (Barthes, 1975, p. 217) – ideia igualmente presente no artigo *Aimer Schumann* (1979). Assim sendo, não há, de facto, possibilidade de analisar as obras com base no pressuposto de existir uma grande estrutura que é preciso dividir/organizar em partes para a compreensão do todo. O que resta é, realmente, a respiração do momento presente, dos momentos presentes que se sucedem sem nenhuma conexão entre si (só se o momento presente estiver relacionado com o que passou, seremos capazes de classificar este último como passado). Estamos aqui a falar de uma música sem memória, espécie de encadeamento de momentos que resultam da expressão espontânea do inconsciente do criador – expressão do “inconsciente romântico” (Rocha, p. 211) – e a memória, implicando necessariamente intervenção da consciência (Damásio, 1999, p. 207), não pode florescer neste contexto.

Não há dúvida de que, numa obra em que possamos reconhecer sequências lógicas mais longas do que é comum na música de Schumann ou em que haja uma clara

relação dialética entre motivos, o intérprete tem sempre ao dispor a possibilidade de construir a sua interpretação com um certo calculismo. Pode, por exemplo, dosear um crescendo, aumentando gradual e controladamente a intensidade sonora, tendo em mente a chegada a um momento específico na peça, que pretende enfatizar. Pode, em suma, quantificar todas as alterações dinâmicas, agógicas ou de articulação de modo a ter um “guião” da interpretação musical construído *a priori* para aplicar no momento da *performance*.

Este tipo de abordagem pode, eventualmente, originar pouca variedade ou rigidez nas interpretações, já que, pela própria tradição do ensino musical, todos têm uma ideia que não varia muito sobre como interpretar certos tipos de encadeamento harmónico vulgarmente usados em música de um determinado período, ou sobre o que é um tema numa forma musical, uma vez que estes conceitos se encontram perfeitamente definidos dentro de cada escola pianística (Lourenço, 2011, p. 25).

O “Carnaval” op. 9 é um conjunto de miniaturas, a maioria delas formas ABA muito simples. O intérprete que procure, simplesmente, tocar seguindo as pistas dadas pela harmonia e estabelecendo uma hierarquia de dinâmicas, em função da disposição dos motivos recorrentes ao longo da obra, da maneira acima descrita, acabará por não ter nada de interessante ou único para transmitir. A obra tornar-se-á um conjunto de valsas “bem comportadas” com alguns momentos estranhos pelo meio, perdendo-se o sentido irónico associado à obra – por não ser bem definido o contraste entre formas estandardizadas herdadas do classicismo e interpretação subjetiva romântica – nos termos definidos pelo próprio Schumann (Adorno, 1991, p. 20).

Todavia, o que posso deduzir, após escutar 30 gravações por pianistas de renome da obra, é que, muito provavelmente, a maioria dos intérpretes não a aborda em tal perspetiva. Existe uma tão grande liberdade e diversidade no que diz respeito a escolha de tempos, agógica e intensidade sonora que parece mais plausível que tenham partido de uma abordagem do tipo “barthesiano”, numa espécie de fusão entre o corpo do pianista e o espírito da peça musical, respondendo, sobretudo, ao estímulo espontâneo do momento. Esse espírito serve, por sua vez, o espírito de “autenticidade”, desta vez segundo o conceito de autenticidade do Romantismo, que idealiza um regresso à

espontaneidade e naturalidade da expressão, através das raízes do folclore nacional – evocado aqui pela ideia de “ciclo de valsas” (Dalhaus, 1989, p. 302).

Esta suposição levou-me, por sua vez, a formular a seguinte hipótese: talvez a maioria dos intérpretes tenha pensado o mesmo que eu em relação à natureza do “Carnaval” op. 9 – que existe, implícita, uma fantasia que transcende os limites das estruturas demasiado básicas do ponto de vista formal de algumas das peças e pode mesmo ser destruidora da forma, noutras. Esta fantasia é objetivada, no Romantismo, na forma “Fantasia”, cuja liberdade estrutural convida a uma certa liberdade quase improvisatória na interpretação (Hodeir, p. 38). Não será por acaso que a “Fantasia” op. 17 de Schumann se baseia na ideia de ruínas – ideia implícita de romantização da destruição (Lacoue-Labarthe & Nancy, 1988, p. 42), que subtilmente sugere uma alegoria ao próprio género como destruidor da forma.

Decidi, assim, fazer a experiência de realizar uma análise alternativa da obra, no estilo da análise de Barthes, da “Kreisleriana” op. 16, com base na minha própria visão subjetiva do “Carnaval” op. 9. Pretendi, deste modo, dar forma à ideia de espontaneidade defendida por Roland Barthes, que salienta que, para se entender verdadeiramente o universo do compositor, é necessário tocar, sentir a obra fisicamente, ainda que o agente dessa interpretação apenas possua os recursos técnicos de um pianista amador - tocar Schumann implica uma “inocência da técnica” (Barthes, 1979, p. 11). Levando a cabo esta experiência, pretendi buscar a compreensão das emoções que a escrita de Schumann, nesta obra, desperta em mim, reproduzindo o poder das primeiras impressões sensoriais, livres ainda de qualquer consideração formal. Pretendo, igualmente, orientar outros intérpretes no processo de descoberta da sua própria resposta emocional à escuta/ato de tocar o “Carnaval” op. 9, tendo em vista a construção de uma interpretação musical autêntica, desta vez no sentido descrito por Adorno de fidelidade à “subjetividade da percepção”, neste caso a subjetividade inerente à própria percepção do conjunto da obra por parte de quem a vai interpretar (Adorno, 1991, p. 7).

3. Apresentação de um modelo de inspiração “barthesiana” de análise do “Carnaval” op. 9

Este modelo de inspiração “barthesiana” de análise do “Carnaval” op. 9 usa linguagem propositadamente metafórica e subjetiva, à semelhança da utilizada por Roland Barthes no artigo “Rasch” (1975), com o intuito de substituir a linguagem própria de uma análise de tipo sintático, a que vulgarmente se recorre em análise musical, por uma linguagem que estimule no intérprete a consciência do próprio movimento corporal (necessariamente subjetivo), usado para a realização temporal do objeto musical.

O modelo que se segue apresenta, no entanto, um compromisso com a linguagem sintática criticada por Barthes (Barthes, 1975, p. 217), apenas para que o leitor se possa orientar na leitura desta análise.

Importa, ainda, referir que a expressão “corpo schumaniano”, utilizada por Roland Barthes em alusão à entidade imaterial que encarna o movimento corporal provocado pela música - expressão utilizada pelo autor no artigo “Rasch” (Barthes, 1975, p. 217) -, será aqui apresentada sem aspas, como protagonista real da trajetória que vai ser descrita, e não em sentido figurado.

“Préambule”

O corpo musical começa por se apresentar hesitante, detendo-se em cada início de compasso até ao 4º compasso, em que começa a expandir-se em direção ao final da primeira frase musical.

Após a repetição desta frase, reaparece mais tímido, como que medroso (indefinição tonal com o fá bemol do 8º compasso), hesitando, novamente, em cada início de compasso. A partir do 10º compasso, tenta libertar-se de forma brusca (acentuações) num impulso curto e inconclusivo (acordes em crescendo que vão do 10º compasso até à pausa do 11º compasso). Recomeça, mais enérgico (em *ff*) e as hesitações do início dos compassos surgem com um carácter mais afirmativo (em *ff*, com *sf*). O corpo musi-

cal contrai-se, acumula tensão, libertando-a com os *staccatos* dos dois acordes finais da frase (compasso 14).

Reapresenta-se, majestoso, como no início. Desta vez, porém, não se expande da mesma maneira (limita a sua expansão a dois compassos – 17 e 18) e prossegue num jogo de sobe e desce até ao fim da introdução.

Com esta paragem, liberta-se do peso anterior e surge, de novo, mais vivo, eléctrico e saltitante (*staccatos* do compasso 26). Flui com ligeireza, sempre apoiado num eixo, ou precipitando-se em solavancos, utilizando uma outra perspectiva (*sf* dos compassos 28 e 32). Interrompe-se no seu próprio movimento para se lançar no longo e profundo acorde do compasso 37, em que o rápido movimento se contém momentaneamente. Esta acção repete-se e o corpo musical acaba por acalmar e abrandar (compasso 46). Continua numa espécie de movimento hesitante e irregular (a frase começa hesitante com a pausa do compasso 47, precipita-se, logo em seguida, com as colcheias do compasso 48, detém-se com o retardo do compasso que se segue e precipita-se com as semínimas em *crescendo* do compasso 50). Esta precipitação é travada, novamente, pela pausa do compasso seguinte e o movimento repete-se, acabando por entrar num ritmo mais constante a partir do compasso 55. O corpo salta e cai rapidamente (compassos 57 e 58). O gesto repete-se mas, da segunda vez, a queda é muito lenta (dura 6 compassos – do compasso 62 ao compasso 67).

Volta o movimento hesitante e irregular que confere um novo impulso ao corpo musical, que começa a acelerar de uma maneira nova, mais descontrolada, primeiro através de ligaduras mais longas do que as que anteriormente apareciam (o que lhe dá um novo “élan”), depois, através de sucessões ininterruptas de colcheias, na mão direita e, por fim, através das escaladas cromáticas da mão esquerda. O corpo começa a deter-se a partir do compasso 106, quando a mão esquerda começa a recuar na sua subida e, sobretudo, quando as semínimas começam a travar o movimento (a partir do compasso 110).

Após esta travagem, o corpo musical inicia o movimento mais irrequieto que se pode observar desde o início (*staccatos* na mão direita e acentuações na mão esquerda), numa constante precipitação para a qual contribuem, para além dos reguladores e da

indicação *stringendo*, os compassos com um tempo extra (compassos 120 e 128) e a escrita em hemíolas (na mão direita). O corpo sobe e desce, sobe e desce e lança-se nas alturas num impulso final, estabilizando nos acordes finais.

“Pierrot”

O corpo musical começa cauteloso e tateante esta peça, interrompendo-se o movimento, periodicamente, com espasmos e rompantes (grupos de notas em *forte*). Perto do final (a partir do compasso 25), o movimento começa a intensificar-se cada vez mais e o corpo, saltitando (*staccatos* dos compassos 40 e 42 alternados com grupos de notas ligadas), precipita-se e cai graciosamente (compassos 43 a 45), repousando após um último impulso (acorde *sf* do compasso 46).

“Arlequin”

O corpo musical começa o seu movimento irrequieto, pulando e caindo em seguida, como numa vénia, demora-se na queda e, saltitando de nota em nota, pula, novamente, desta vez mais alto, continuando neste jogo até ao compasso 7, quando cai por fim como se se estatelasse, aos tombos, no chão (compasso 8 em *ff*). Vai repetindo sempre este movimento, mostrando-se ora num registo ora noutra. O movimento serena gradualmente entre os compassos 25 e 28 (por breves instantes), para acabar por voltar ao seu ritmo inicial.

“Valse Noble”

O corpo musical inicia a peça com o mesmo gesto de vénia em que se lançara no início da peça anterior. Desta vez, cada fôlego é mais largo (fôlegos de quatro compassos). Na segunda parte, após a barra dupla, o movimento segue por gestos mais pequenos (gestos de dois compassos). Vai abrandando, retomando o movimento inicial como que em câmara lenta (a partir do compasso 25), para gradualmente ganhar força e se lançar numa grande curva ascendente (como no início), que desce gradualmente para o corpo musical pousar suavemente.

“Eusebius”

O corpo musical move-se lentamente, um tanto ou quanto cambaleante (os intervalos mais largos, entre a 5ª e 6ª colcheias de cada compasso, induzem a uma subtil desaceleração do movimento). O cromatismo no 2º compasso, na mão esquerda, seguido do retardo cadencial do 3º compasso, sugere-nos uma ligeira aceleração do movimento do corpo musical em direção ao meio de cada frase de quatro compassos.

A partir do compasso 9, o corpo agita-se um pouco, para logo se acalmar, voltando à placidez inicial (compassos 13 a 16).

Ganha fôlego e volta a tentar um movimento mais enérgico (desta vez com mais vontade, mais convicção – acordes cheios, oitavas na mão direita, dinâmica *mf*).

Acalma um pouco, quando repete a frase dos compassos 17 a 20 numa dinâmica mais suave (*piano* na mão direita e *pp* na mão esquerda) – compassos 25 a 28 – estabilizando, definitivamente, nos últimos 4 compassos (exatamente iguais aos 4 primeiros compassos).

Nesta peça, o corpo musical vai ganhando intensidade no seu movimento em direção ao centro (*mf*) e perde-a gradualmente em direção ao final (*diminuendo* progressivo induzido pelas indicações dinâmicas e pela própria escrita que se vai tornando menos densa).

“Florestan”

O corpo musical começa o seu movimento bastante agitado, precipitando-se em direção aos *sf* da mão direita, só abrandando um pouco perto da reminiscência de “Papillons” op. 2. Após o suave e breve abrandar, recomeça, subitamente, o seu movimento agitado.

Abranda, de novo, para desta vez, se manter no registo lento por mais tempo e volta, novamente, ao ritmo agitado.

Desta vez, o movimento estabiliza neste registo, por algum tempo, até começar a agitar cada vez mais até ao regresso do tema inicial (compasso 45). Aqui, o corpo musical move-se com mais agitação e intensidade do que no início e, ganhando cada vez mais intensidade e desacelerando ao mesmo tempo, acaba por suspender o movimento abruptamente.

“Coquette”

Após um tenso silêncio, cheio de “suspense”, o corpo musical recomeça o movimento tímido, gracioso e ligeiramente hesitante (sensação dada pelas pausas de semicolcheia no início da peça, na mão direita).

Depois deste suave impulso inicial, que só dura 3 compassos (pode ser visto como um resto ou resultado da tensão energética gerada na peça anterior e não como um impulso em si mesmo), o corpo musical entra num movimento regular, de dança, de valsa, ainda que com bizarras e surpreendentes interrupções (oitavas *ff*).

Acelera gradualmente, sobretudo entre os compassos 16 e 19, para, afinal, não se dirigir a lado nenhum, voltando subitamente à tranquilidade inicial.

Repete o movimento mas, desta vez, a aceleração conduz a uma real intensificação do movimento que, ao fim de pouco tempo, se perde (*ritenuto* do compasso 43), dando lugar ao mesmo movimento de valsa do início.

Em vez de se lançar na aceleração das primeiras vezes, o corpo musical, após 13 compassos (compassos 44 a 56), inicia uma queda suave e controlada, com um ressalto final que se perde no ar, como uma fagulha (oitava final em *sf*).

“Réplique”

Após o final de “Coquette”, o corpo musical inicia, cauteloso, o seu movimento, acelerando em direção ao 2º compasso. A anacrusa inicial serve como apoio para um impulso curto seguido de uma queda muito lenta. O corpo musical volta a saltar (desta

vez não tão alto, o *ritenuto* – compasso 5 – trava o movimento), caindo da mesma forma.

Em seguida, descreve um grande arco (compassos 9 a 12) e inicia uma escalada para voltar a descer e repetir todo o movimento desde o início.

Depois da repetição de todo o movimento, da segunda vez em que se realiza esta escalada, acaba por parar controladamente e, assim, finalizar o movimento.

“Sphinxes”

Segue-se um período de estaticidade e adormecimento (ou meditação) do corpo schumaniano.

“Papillons”

O corpo musical desperta mais ativo e enérgico do que antes.

O movimento prossegue estável, acelera ligeiramente para uma primeira explosão (compassos 13 a 16).

Retrai-se um pouco e baixa de intensidade, voltando a ganhá-la em direção a uma nova explosão (compassos 17 a 20). O movimento repete-se.

Em seguida, o corpo musical torna-se mais lento e pesado, o movimento um pouco mais arrastado (compassos 25 e 26), logo mais ligeiro e solto (compassos 27 e 28) e volta a iniciar um longo impulso de aceleração, após o qual volta a realizar o movimento inicial até uma explosão final (desta vez não chega a baixar de intensidade – o que se verificava a partir do compasso 17 – porque a repetição pára no compasso 16).

“A.S.C.H. – S.C.H.A. (Lettres dansantes)”

O corpo musical começa o seu movimento saltitante e cheio de requebros (acordes com *sf* ligados ao seguinte).

Pula durante 8 compassos. Pulando, cresce de intensidade num impulso de 4 compassos (compassos 9 a 12), lança-se em mais um impulso de 4 compassos e volta ao movimento gracioso e saltitante do início. Após a repetição da 2ª parte, segue-se um momento indefinido, saltitante mas hesitante, mais estático (compassos 25 a 32), e o corpo vai travando até um momento de impasse que se resolve retomando o movimento inicial.

“Chiarina”

O corpo musical, aqui, descreve um movimento mais pesado e caprichoso, cheio de pequenos rompantes – movimento que se precipita para o início do compasso seguinte com o ritmo pontuado na mão direita, impulso que começa na nota acentuada, prolonga-se na mão direita, dirigindo-se para o baixo acentuado e não morre, porque o acorde do segundo tempo, na mão esquerda, funciona como uma espécie de ricochete que permite a continuidade do movimento.

O corpo realiza o seu movimento em pequenos círculos, intensificando-o em direção ao 4º compasso, relaxando nos 4 compassos seguintes, após o que ganha ainda mais fôlego para os 8 compassos que se seguem (cresce ainda mais de intensidade com as oitavas).

Retrai-se um pouco, movendo-se em pequenos fôlegos de 2 compassos e, após um fôlego maior (4 compassos), volta ao movimento inicial.

“Chopin”

O movimento apresenta-se, desde o início, fluido e aquático. Precipita-se em ondas de 4 compassos (também com uma ligeira agitação em direção ao meio de cada

compasso), acalma um pouco (compassos 8 a 11), ao mesmo tempo que o corpo musical desce, e volta subir, por degraus, timidamente, arrastando-se um pouco (compassos 11 a 14), voltando a acelerar e reentrando no ritmo inicial.

Após repetir todo o movimento, acelera (último compasso de “Chopin”) para uma explosão violenta e inesperada (início de “Estrella”).

“Estrella”

Aqui, o corpo musical começa logo por se mover de forma irregular e brusca (apoios deslocados para o 2º tempo de cada compasso, na mão esquerda, que dão a sensação de movimento manco e frases feitas de pequenos impulsos irregulares, na mão direita, pouco fluidas, pouco contínuas).

O movimento torna-se, subitamente, mais ligeiro e contínuo, mas também ansioso, ofegante (síncopas da mão direita), a partir do compasso 13 (após a explosão do compasso 12, a que nos levou o impulso inicial). Vai-se tornando cada vez mais agitado até estabilizar na repetição do início. Pára, inesperadamente (compasso 35), e finaliza o discurso num rompante furioso (acordes finais *ff* e *staccato*).

“Reconnaissance”

O corpo musical inicia esta peça gracioso e saltitante, num movimento estável e despreocupado, que apenas se agita um pouco subindo até ao mi bemol (compasso 12, mão direita) para, logo, descer despreocupadamente.

O corpo torna-se, em seguida, mais denso e pesado (compasso 17), intensificando-se a tensão com a subida, seguida de um certo alívio (compasso 27). O corpo desce, gradualmente, o movimento vai perdendo tensão e amolecendo cada vez mais até voltar, repentinamente, ao ritmo inicial.

“Pantalon et Colombine”

O corpo começa o seu movimento elétrico e saltitante, com pequenos repentes no final de cada 2 compassos. Continua aos solavancos (compassos 5 a 8 – interação entre os *sf* da mão esquerda e os *sf* da mão direita). O corpo volta ao movimento inicial, por mais 4 compassos, e acalma, abandonando o movimento saltitante.

Passa a mover-se de forma arrastada e dengosa (é o que nos sugere a escrita em pequenos grupos de notas em *legatto* que se iniciam com acentos) e volta a mover-se como no início (compasso 21).

Perde energia, gradualmente, a partir do compasso 33 até ao fim (como se se passasse a mover, aos poucos, em câmara lenta).

“Valse Allemande”

Durante os 8 primeiros compassos, o corpo musical move-se em pequenos requebros.

Inicia um movimento mais contínuo e direcionado no compasso 9, agitando-se nos primeiros 4 compassos em *forte* e relaxando nos últimos 4 compassos em *piano* e *diminuendo* (compasso 15).

Volta aos requebros iniciais.

Agita-se, de repente (compasso 21), para um salto final.

“Paganini”

Aqui, o corpo musical começa por descrever um movimento agitado e confuso, regular na sua irregularidade (acentos desencontrados da mão esquerda e na mão direita).

A forma de se mover, por pequenos saltos, altera-se ligeiramente (compasso 9), dando lugar a uma espécie de movimento por pequenas ondas (gestos mais largos).

O corpo volta ao movimento inicial (compasso 17), movendo-se, desta vez, por impulsos bruscos e precipitando-se em direção ao final de cada grupo de 2 compassos.

Repete-se o tema do início e começam a surgir pequenos solavancos imprevistos, cada vez mais frequentes até ao final (a partir do compasso 25), que vão dando, progressivamente, mais agitação ao movimento (o qual se vai tornando cada vez mais descontrolado, até ser travado pelos acordes finais da peça que ligam à repetição da “Valse Allemande”). A “Valse Allemande” repete-se mais agitada e nervosa (“Tempo I ma più vivo”), após o movimento frenético do corpo musical em “Paganini”.

“Aveu”

O movimento começa bem lento, tímido e hesitante, agitando-se apenas um pouco em direção ao 2º e ao 4º compassos, ganha algum fôlego entre os compassos 5 e 8 e volta a retrair-se como no início.

“Promenade”

Aqui, o movimento apresenta-se mais estável e contínuo, como num passeio (o que faz sentido, tendo em conta o título da peça).

Esta não é, todavia, uma continuidade monótona: há momentos em que abranda um pouco (*pp*) e outros em que se acelera o passo (por exemplo, nos compassos 21 a 24).

O corpo abranda um pouco o movimento a partir do compasso 33 e volta ao movimento inicial (compasso 49) ganhando, desta vez, mais fôlego que no início.

O movimento ganha, gradualmente, intensidade, até começar a morrer (a partir do compasso 71).

“Pause”

Repetição do movimento realizado pelo corpo musical no “Vivo” do “Préambule”.

“Marche des «Davidsbündler» contre les Philistins”

O corpo musical inicia a peça com um movimento relativamente lento, pesado, um pouco rígido e estático, acelerando muito de repente, entre os compassos 24 e 25. A partir daí, o movimento torna-se mais leve, mais dançável, mas sem nunca estabilizar, acelerando sempre, mesmo quando surge o “thème do XVIIème siècle”, que trava um pouco a sua fluidez. Acelera bastante, subitamente, entre os compassos 82 e 83 e, novamente, entre os compassos 98 e 99. No compasso 111 inicia um largo impulso que conduz a uma explosão (*sfz* do compasso 121), após a qual se retrai ligeiramente. Hesita um pouco a partir da anacrusa do compasso 137. O corpo move-se até ao compasso 147 por soluços (acordes em *staccato*, entrecortados por pausas de colcheia) e volta ao “thème do XVIIème siècle”, acelerando a partir daí, como da primeira vez. Sobe, desce, sobe, desce (através de floreios – compassos 188 a 195). Volta a iniciar a subida, precipitando-se (arpejo que sobe em direção ao *sf*). Sobe ainda mais (realizando o mesmo movimento num registo superior), repete o rompante (compassos 201 a 202), repete-o novamente e, em grandiosos saltos, vai acumulando tensão, que explode (a partir do compasso 225) num frenético, aparentemente descontrolado e anárquico, movimento final (pelas síncopas, métrica irregular, acentos e reguladores de dinâmica), continuando a intensificar a sua aceleração (*sempre stringendo*) até três fogosos impulsos (compassos 255 e 256, compassos 257 e 258 e compassos 259 e 260), que conduzem a um libertar da tensão (descida rapidíssima dos compassos 262 a 267). O movimento faz ricochete, o corpo move-se de salto em salto, primeiro muito rapidamente e abrandando cada vez mais até parar (como o movimento de uma bola ou qualquer objeto cuja queda sirva de trampolim para um salto subsequente a assim sucessivamente, até perder a energia).

Capítulo 5

O papel da estética do romantismo e a influência dos processos literários na composição musical para a construção de uma interpretação do “Carnaval” op. 9

1. A influência de Jean Paul na escrita musical de Schumann: as teses de Erika Reiman

Como defendi anteriormente neste trabalho, a essência da música de Schumann não é definida pela forma. A forma acaba por se reduzir à categoria de ferramenta ao serviço de um significado mais profundo, com frequentes pontos de interseção com outras artes.

Schumann identificava Jean Paul como seu principal modelo inspirador. Podemos considerar esta relação de um ponto de vista meramente subjetivo, mas também podemos encontrar uma ligação mais concreta entre as obras dos dois autores.

Quando Schumann invocava o poeta germânico como o seu “mestre de contraponto”, talvez se quisesse referir, literalmente, a procedimentos utilizados ao nível da técnica narrativa. Esta é, pelo menos, a tese defendida por Erika Reiman (Reiman, 2014). A autora descreve, em cada peça do “Carnaval” op. 9, figuras de estilo que encontram paralelo em passagens específicas de obras de Jean Paul. A primeira e uma das mais referidas é a ironia. Sempre que Schumann utiliza, no “Carnaval” op. 9, material musical que pelas suas características intrínsecas, como ritmo e textura, nos remete para formas musicais que evoquem uma certa solenidade e nobreza, está a descontextualizar estes recursos. Tal acontece não só pela sugestão programática dada pelo título da obra (“Carnaval”), como pela forma como estes momentos se inserem no

todo, uma vez que a eles se sucedem, geralmente, momentos com muito menos peso dramático – caso do contraste entre a introdução o “piú moto”, no “Préambule”, em que a uma grandiosa abertura sucede uma secção demasiado ligeira, em termos expressivos, para corresponder às expetativas criadas pelo material musical que a antecedeu (Reiman, p. 78). Rapidamente se compreende que a pompa do início do “Préambule” se não destina a introduzir um desfile sério, mas sim a apresentar o espírito folião (“Piú moto”) que prepara o caótico cortejo das personagens carnavalescas (restantes peças). Reiman encontra exatamente o mesmo tipo de ironia em Jean Paul, nas novelas *Hesperus* e *Extrablatt* (Reiman, p. 79).

Para além da ironia, Reiman atribui ao conjunto abertura/valsa, no “Préambule”, a expressão de um sentimento de expetativa frustrada (já que, neste caso, a valsa não surge com a magnificência que a “abertura” fazia adivinhar), com paralelismos com a novela *Titan* de Jean Paul (Reiman, p. 80).

Outros traços importantes da criação “schumaniana” são, segundo Reiman, o uso do processo de “desfamiliarização” (*defamiliarization*) e a diluição das fronteiras entre formas de arte “elevadas” e “vulgares” – o que a autora chama *Beiwerk* e *Hauptwerk* (Reiman, p. 47).

O conceito de “desfamiliarização” é utilizado pela autora para fazer referência a uma distorção da forma original, que faz com que a música produzida acabe por perder a familiaridade com a estrutura que a gerou (e a forma com a função que tinha à partida). Para Reiman, todo o “Carnaval” op. 9 é uma “desfamiliarização” de um ciclo de valsas “schubertiano” (Reiman, p. 76). Num ciclo de valsas não poderiam aparecer intercaladas peças de compasso binárias como “Pierrot” ou “Aveu” nem outras danças – como a *polka* em “Reconnaissance” (Reiman, p. 89).

As dicotomias também estão presentes, a vários níveis, no “Carnaval” op. 9. Por um lado, temos a alternância entre pontos de vista de diferentes personagens – é assim que Reiman descreve, por exemplo, a composição por fragmentos da peça “Pierrot”, que compara *Flegeljahre* de Jean Paul (Reiman, p. 84) – por outro lado, a existência, em quase toda a peça, daquilo a que John Daverio se refere como *interleaving* (Reiman, p. 87). Neste último caso, podemos identificar uma situação narrativa em que cada nova

cena já se encontra a meio quando é introduzida. Schumann obtém este efeito, segundo Reiman, da seguinte forma: a tonalidade da nova peça estabelece, em grande parte dos casos, uma relação harmónica com o acorde final da anterior, que lhe dá um novo significado. Por exemplo, o último acorde de “Pierrot”, de mi bemol Maior, tónica da peça, passa a poder ser ouvido como sub-dominante de si b Maior, tonalidade de “Arlequin”. Assim, temos os primeiros compassos da nova peça na dominante, só se escutando pela primeira vez o acorde da tónica no quinto compasso. Reiman chama a este tipo de procedimento “início *in media res*” (Reiman, p. 85). Para a autora, é como se, por a peça ter começado com uma cadência, houvesse material musical fantasma presente nos bastidores enquanto ainda escutamos, em primeiro plano, as peças antecedentes. Outro caso flagrante é o de “Coquette”, cujo início soa literalmente como a terminação da peça anterior (Reiman, p. 95).

Outro importante conceito associado à coexistência simultânea de vários planos narrativos é o de *Zweite Welt*, que Erika Reiman observou em Jean Paul – a presença de uma segunda dimensão, um segundo mundo que se imiscui na narrativa principal por breves momentos para logo desaparecer e possui sempre, em certa medida, uma qualidade transcendente – a autora dá como exemplo, entre outros, uma cena de grande intensidade amorosa que apenas pertence ao plano imaginário e interrompe a acção da novela *Titan* em determinado ponto (Reiman, p. 89). Reiman também refere esta ideia quando associa a duplicidade tonal de “Aveu” à novela *Hesperus* de Jean Paul, em que “Viktor” e o professor “Emanuel” exprimem o desejo de que a barreira entre o mundo quotidiano e um mundo mais elevado seja quebrada (Reiman, p. 115).

Num sentido mais amplo e profundo, o maior exemplo de *Zweite Welt* que podemos encontrar no “Carnaval” op. 9 é “Sphinxes”. Reiman compara-as a relíquias perdidas ou personagens misteriosas que são citadas, mas nunca chegam a fazer parte da acção real, em *Titan* e *Hesperus*, respetivamente. Nesta última, o poeta também alude a uma sociedade secreta e a uma ilha misteriosa (Reiman, p. 97).

No fundo, trata-se de um mundo que ultrapassa a capacidade de conhecimento humana, explica o significado do dito mundo real, e surge na narrativa sem, na verdade,

se misturar com a ação principal, exteriormente a qualquer lógica cronológica, numa situação de paralelismo ou interseção de planos.

No entanto, o exemplo mais claro de “dicotomia” em Schumann, com evidente conexão com a obra de Jean Paul, é o par de personagens “Eusebius” e “Florestan”, claramente inspiradas em “Vult” e “Walt” de *Flegeljahre* (Reiman, p. 78). Várias novelas de Jean Paul são protagonizadas por pares de personagens com temperamentos antagónicos – tais como, por exemplo, “Walt” e “Vult” em *Flegeljahre* (Reiman, p. 89, p. 92).

Lawrence Kramer, citado por Erika Reiman, vai ainda mais longe na reflexão sobre este tipo de dicotomia entre personagens antagónicas, falando também da dicotomia entre “masculino” (“Florestan”) e “feminino” (“Coquette”) e numa tentativa, por parte de Schumann, de a diluir fundindo estes dois conceitos – patente no início de “Coquette”, que se mistura com o final de “Florestan” (Kramer, 1990, p. 210-213; Reiman, p. 93).

Mas voltando a “Eusebius” e “Florestan”, importa refletir um pouco no que poderá levar a que seja tão comum o aparecimento de narrativas protagonizadas por pares de personagens do mesmo sexo, dotadas de temperamentos radicalmente diferentes. A temática dos irmãos-rivais já vinha de tempos muito remotos em relação à época de Schumann ou Jean Paul. Na verdade, parece constituir uma espécie de arquétipo de muitas lendas e histórias míticas (que dizer dos bíblicos Caim e Abel, por exemplo). Claude Lévi-Strauss, na obra “Mito e Significado”, faz uma interessante análise da questão, após recolha de uma série de mitos das culturas indígenas norte e sul americanas salientando, sobretudo, o papel preponderante dos gémeos nestas histórias. Em algumas destas tribos, as crianças gémeas chegariam mesmo a ser assassinadas logo após o nascimento, por lhes serem atribuídos poderes sobrenaturais considerados temíveis para o resto da comunidade (Lévi-Strauss, 1978, p. 45). O autor avança com a seguinte teoria explicativa: havendo sempre um irmão que, ao competir com o outro para nascer primeiro, acabará por se precipitar provocando um parto violento, a condição de ser gémeo representa uma ousadia capaz de levar os indivíduos em questão

a realizar façanhas incríveis, podendo mudar o destino de um povo para sempre (Lévi-Strauss, p. 44-45).

À luz desta ideia, é possível considerar o “Florestan” de Schumann uma encarnação deste espírito criativo que desafia convenções, pondo em causa o domínio, no plano estético e moral, dos “filisteus”. Esta hipótese, por mim lançada, parece inclusivamente ser compatível com a teoria de Reiman que, noutra passagem da sua obra, se reporta à duplicidade do par de peças “Valse Allemande”/“Paganini”, associando-o à dupla de personagens “Albano”/ “Roquairol” da novela *Titan* de Jean Paul (Reiman, p.113). Aqui, “Roquairol” representa a encarnação do espírito contestatário adolescente (mitificado pelo modo como a personagem se vê a si própria como um herói), análogo à coragem da rutura descrita nas lendas de gémeos, analisadas por Levi-Strauss. Esta analogia não deve, contudo, ser levada à letra, permanecendo apenas num plano irónico já que “Roquairol” não é realmente um herói, apenas se acha um herói: “representa-se a si mesmo como um «homem do mundo», e faz tudo o que pode para que o seu ambiente mundano pareça dramático e perigoso” (Reiman, p. 113).

Voltando, no entanto, aos métodos narrativos descritos por Erika Reiman, não se pode deixar de referir aquilo a que a autora chama “divagações” (*digressions*). Reiman nota que Schumann se dispersa, não raras vezes, do fio condutor da ação (para utilizar uma linguagem de analogia com a literatura), tendo que, mais cedo ou mais tarde, se reencontrar com os modelos originais – por exemplo, através de peças como “Reconnaissance” e “Pantalon et Colombine”, tenta consumir uma espécie de fuga à forma “valsa” que, logo em seguida, reaparece na sua expressão mais pura, com “Valse Allemande”, peça que nos reconduz ao conceito de ciclo de valsas de que nos havíamos desviado nas peças anteriores (Reiman, p. 111).

Outro recurso que Reiman destaca na sua observação é o “comentário autoral” (Reiman, p. 117). Este conceito não difere muito do conceito de “divagação” (*digression*). Enquanto nas “divagações” a música se afasta do ponto de partida, numa espécie de derivação imaginativa, no “comentário autoral” a ação é paralisada para o autor fazer uma reflexão sobre a sua própria obra – caso de “Sphinxes”, por exemplo.

Segundo penso, o que distingue verdadeiramente estes dois recursos é o lugar para onde a mente foge – um mundo de fantasia nas *digressions* ou “divagações” e um mundo de introspeção racional, no caso do “comentário autoral”.

Esta breve reflexão sobre o estudo comparativo entre a obra musical de Robert Schumann e a obra literária de Jean Paul, realizado por Erika Reiman, leva-nos a perceber até que ponto a forma, na música de Schumann, é independente de processos de desenvolvimento temático - característica apontada por Simonett na sua análise, como foi anteriormente exposto (Simonett, p. 211) -, baseando-se, antes, numa organização em secções que se relacionam entre si através de processos narrativos, com evidentes conexões com os processos utilizados na literatura romântica germânica. Serão, provavelmente, estas técnicas a definir a junção de grupos de compassos, de que fala Simonett (Simonett, p. 210 e p. 222-232), conferindo às obras alguma forma de coerência, passível de ser apreendida pelos ouvintes como geradora de unidade na obra musical.

Como intérprete, procurarei, em seguida, reunir os impulsos analisados no estudo do meu próprio movimento corporal, em relação com o "Carnaval" op. 9 - descrito no capítulo 3.2 -, através de técnicas narrativas semelhantes às encontradas por Erika Reiman na obra de Jean Paul, cuja adequação à obra de Schumann é evidente à luz do respetivo contexto histórico e estético, bem como através de técnicas de inspiração teatral, atendendo a que o modelo de análise sobre o qual me tenho debruçado é especificamente orientado para a *performance*.

2. Para a construção de um modelo de interpretação do “Carnaval” op. 9 com base nos possíveis paralelismos entre estruturas musicais e estruturas narrativas/literárias

Se tivermos em conta, como ponto de partida para a construção de uma interpretação do “Carnaval” op. 9, a metáfora do desfile carnavalesco, que se pode conceber a partir do título da obra, bem como das relações intertextuais que a ligam à obra “Papillons” op. 2, do mesmo compositor (Reiman, p. 77), podemos começar por fazer uma distinção clara entre a primeira peça – “Préambule” – e as restantes (com exceção da última e de alguns momentos específicos ao longo da obra, de que irei falar mais à frente neste capítulo).

O “Préambule” funciona como a introdução de uma narrativa literária. Trata-se, portanto, de um momento em que o narrador apresenta o cenário em que decorrerá a ação e coloca o ouvinte a par do tema da história que vai ser contada. Por um lado, nenhuma personagem se encontra ainda presente e em movimento – ainda não está a acontecer nada, o desfile não começou. Desta forma justifica-se, na abordagem desta peça, um tom emocionalmente distanciado por parte do intérprete, por estar a encarnar o papel de narrador que, por sua vez, não está diretamente envolvido nos acontecimentos que vão decorrer. Pode dizer-se que o pianista, aqui, encarna o papel de uma espécie de narrador extradiagético – isto é, que não vai integrar a acção futura (Herman & Vervaeck, 2005, p. 82).

Por outro lado, o narrador, nesta peça, fala na primeira pessoa, ao contrário do que acontece nas peças seguintes, em que o seu lugar como sujeito poético é cedido, sucessivamente, a “Pierrot”, “Arlequin” e muitas outras personagens.

Assim, fará igualmente sentido utilizar um tom assertivo, de primeira pessoa, na introdução do “Carnaval” op. 9 – o narrador está simultaneamente mais presente em cena nesta peça do que nas seguintes, uma vez que, por enquanto, ainda não está a assumir nenhum papel senão o dele próprio e ausente pela sua condição de figura exterior ao cortejo que apresenta.

Em relação à introdução/abertura do “Préambule”, poderemos considerar duas possibilidades interpretativas – tocá-la conferindo-lhe um carácter solene como se fosse a “abertura” de qualquer obra de carácter dito sério – tradicionalmente, este género estava ligado a formas grandiosas como a ópera ou o concerto (Hodeir, p. 82) – ou tocá-la de forma propositadamente mais ligeira e exuberante do que seria normal no contexto anteriormente referido, por já sabermos, à partida, que se trata da abertura de um desfile de carnaval.

Apesar de a primeira opção me ter parecido, de início, a mais lógica, já que o sentido da ironia podia residir precisamente nesse ato de enganar os ouvintes, surpreendendo-os com o contraste com o que se segue – ideia de expectativa defraudada (Reiman, p. 78) –, acabei por preferir a segunda. A ironia pode, quanto a mim, ser transmitida de forma muito mais eficaz e interessante se o intérprete não se colocar na primeira pessoa, encenando antes a personagem de um mestre de cerimónias que introduz os primeiros acordes com toda a pompa e solenidade, levando-se tão a sério – ou fingindo levar porque, na realidade, é um folião a ridicularizar o papel de um verdadeiro mestre de cerimónias – que se torna caricato por isso.

Findo o “Préambule”, começa o desfile das personagens que compõem esta narrativa. A primeira delas é “Pierrot”. Os pontos com ligaduras que tornam a articulação desta peça tão característica podem ser interpretados como uma alusão ao andar pé ante pé, titubeante, da tímida personagem da *commedia dell'arte*, que Storey descreve como “estática” e “indulgente” (Storey, 1978, p. 73).

Justifica-se aqui o uso, por parte do intérprete, de um tom mais histriónico do que o utilizado no início do “Carnaval” op. 9. Enquanto o “Préambule” nos dá a visão desapaixonada do mestre de cerimónias que, apesar de fazer parte de toda esta farsa, se mantém cinicamente neutro em relação ao que se vai passar, em “Pierrot” surge a primeira personagem que realmente intervém na ação, apresentando-se num exercício de exibição de todos os seus traços de personalidade. Pode assim afirmar-se que a ação do “Carnaval” op. 9 só começa realmente com “Pierrot”, ainda que esta ação se possa considerar uma espécie de “ação estática” que se define menos pelo fazer ou interagir

com o meio envolvente e mais pelo simplesmente estar presente em cena, por parte da personagem em questão.

Em “Arlequin”, também deve ser adotado este tom de estar presente na ação. Podemos encontrar, implícita nesta peça, uma intenção de parodiar a forma “valsa” – Erika Reiman refere o facto de ela vir encadeada numa série de valsas, utilizar uma métrica ternária, mas todos os outros parâmetros que definem a forma valsa estarem ausentes (Reiman, p. 85-86).

“Arlequin” é, na verdade, uma personagem radicalmente diferente de “Pierrot”.

Muito mais vivo e extrovertido, “a lively valet” (jovem vivo) (Smollett, 1932, p. 413), não se limita a aparecer em cena, desfila dançando (“valsando” da maneira caricata que resulta da sua peculiar gestualidade física). Importa, particularmente, chamar a atenção para os compassos 25 a 28. Erika Reiman estabelece um paralelismo entre estes compassos e algumas situações de êxtase momentâneo em que há como que uma paragem temporal, na obra de Jean-Paul (Reiman, p. 87).

O intérprete deverá, então, utilizar aqui um tom muito mais distanciado do que no resto da peça como se, por escassos momentos, a ação fosse suspensa e interrompida por um breve comentário do narrador que nos faz observar “Arlequin” de fora, através dos seus olhos, por oposição à observação direta que pudemos experimentar até aí.

Em “Valsa Noble”, regressamos a um tom neutro, impessoal. O intérprete já não tem de encarnar uma personagem específica. Na verdade, tem de encarnar um conjunto indiferenciado de personagens, dançando.

O pianista, aqui, já não tem de ser um ator. Ele já não é “Pierrot” ou “Arlequin”, ele deve ser como uma câmara que filma a cena em que, já ao longe, “Pierrot”, “Arlequin” e outros dançam esta “Valse Noble”.

Já não concordo inteiramente com a referência que Erika Reiman faz, também neste contexto, à paródia. A cena pode resultar como uma paródia a uma valsa de carácter sério mas as personagens, como agentes envolvidos neste desfile de carnaval, não podem ter essa visão crítica, distanciadada, uma vez que são elas próprias que a

dançam. Entre os compassos 25 e 32, acontece algo semelhante ao que se verificara nos compassos 17 a 20 de “Arlequin” – a introdução de uma secção que não pertence, na perspetiva da narrativa, ao mesmo plano que o resto da peça. Na verdade, o material musical aqui presente corresponde ao utilizado no início da peça, embora apareça com uma textura muito mais ligeira. Poderemos pensar que se trata do esperado retorno ao início, ou será uma espécie de “sonho”? Acabamos por só ter a certeza da resposta a essa pergunta oito compassos mais tarde. Em suma, os referidos compassos transmitem-nos uma sensação de indefinição pelo contraste inesperado entre um tema já conhecido e uma textura que nos retém no registo expressivo da secção (B) de onde vínhamos.

Tal como em “Arlequin”, Schumann chega, no final da secção B de “Valse Noble”, a um ponto na progressão harmónica (sol menor, relativa menor da tonalidade inicial da peça) em que falta um elo de ligação que possibilite um retorno natural a Si b Maior – aliás o que o ouvinte intuitivamente espera é que a tonalidade de Si b Maior, que apenas estava implícita, ou seja, até aqui nunca se ouvira claramente, se afirme pela primeira vez.

A manutenção da textura e da dinâmica da secção B nos compassos que se seguem sugere-nos a ideia de que qualquer tentativa de reexposição não o é verdadeiramente, sendo antes uma reminiscência do que já passou, uma deambulação do pensamento por essas memórias.

Assim sendo, a melhor opção para o intérprete será tocar esta secção utilizando um tom de improviso, sem uma direção muito definida, com pequenos *rubatos* e uma articulação tão leve quanto possível, que transmita uma certa sensação de “irrealidade” evocativa de uma segunda dimensão que transcenda o mundo do dia-a-dia (Reiman, p. 115).

Os compassos finais de “Valse Noble” proporcionam, finalmente, a definição e conclusão harmónica (chegada a Si b Maior) que nunca escutámos ao longo da peça, sempre que este material aparecia. Poderão ser interpretados como síntese e resolução do conflito entre duas secções distintas (A e B) ou entre os dois mundos presentes na obra de Schumann, referidos por Reiman (Reiman, p. 115). Estes compassos deverão, portanto, ser interpretados num tom muito mais resoluto do que os oito primeiros

compassos da peça, devendo ter-se em conta o contraste com estes e não só com os compassos 25 a 32. Estes compassos assumirão, pois, o caráter de conclusão de uma ideia passada que tinha sido deixada sem resolução – processo análogo ao que Schumann utiliza na peça “Réplique” para concluir a ideia que vinha de “Florestan” (Simonett, 1978, p. 112).

A harmonia do início de “Eusebius” causa uma imediata sensação de estranheza nos ouvintes. Como constatou Erika Reiman, na sua análise, o facto de ser utilizado o 4.º grau (mib M) da harmonia final de “Valse Noble” (sib M) gera uma sensação de ambiguidade, pela qual o fim de “Valse Noble” que parecia, à partida, conclusivo, acaba por se apresentar como cadência de preparação para o início de “Eusebius” – já que Si b Maior é o acorde de dominante de Mi b Maior (Reiman, p. 89). Reiman sugere que este recurso, tantas vezes utilizado no “Carnaval” op. 9, aponta para um início da nova peça *in media res*.

Apropriando-me da ideia de Reiman e associando-a à alegoria do desfile carnavalesco, podemos imaginar que cada nova personagem que aparece no desfile já aguardava há algum tempo a sua vez, escondida. Se o início de “Arlequin” pode, nesse sentido, sugerir-nos uma aparição em cena um tanto ou quanto atabalhoada da personagem que esperava impacientemente a sua entrada ou o início de “Valse Noble”, a entrada impetuosa dos pares dançantes que quase atropelam “Arlequin”, pode dizer-se que com “Eusebius” se passa algo diferente.

A nova peça não começa num contexto de instabilidade tonal. Pelo contrário, a tónica afirma-se logo no primeiro acorde, diferentemente do que acontecera em “Arlequin” ou “Valse Noble”. De alguma forma, é como se “Eusebius”, em vez de irromper em cena, se mantivesse no lugar em que sempre estivera. O final tranquilo de “Valse Noble” pode facilmente ser associado à imagem de pares que se retiram do palco de dança calmamente, uma vez terminada a sua atuação. Podemos, então, imaginar um “Eusebius” que simplesmente se esqueceu de entrar chegada a sua vez e que descobrimos acidentalmente, na sua posição estática de sempre, assim que os foliões que se interpunham entre ele e a nossa vista se retiram.

Apesar de começar na tónica, Mi b Maior, esta peça transporta-nos de certa forma, para outra dimensão desde o início, pela utilização da 1.^a inversão do acorde em vez do estado fundamental – ter-se-á esquecido “Eusebius” de entrar no desfile por estar imerso noutra “mundo”? Por tudo isto, penso que aqui o intérprete deve utilizar, para além do registo intimista a que é naturalmente convidado pela literatura existente do próprio compositor em relação à tímida e melancólica personagem, um timbre manifestamente diferente que nos leve até à dimensão onírica que ela habita – personagem que habita o popularmente chamado “mundo da lua”.

“Florestan”, a peça que se segue, apresenta-nos mais um exemplo de início *in media res*. São de assinalar as citações dos “Papillons” op. 2 ao longo desta peça. Estes momentos representam, acima de tudo, uma espécie de “assinatura autoral”. O facto de o material musical vir de outra obra de Schumann não terá, assim, tanta relevância a nível performativo como a nível compositivo. Não deixa de ser curioso constatar, no entanto, o facto de também esta impulsiva personagem, tão diferente de “Eusebius”, poder ter os seus momentos de nostalgia (estas reminiscências de algo que pertence a um tempo passado – material musical da obra “Papillons” op. 2).

Esta peça é, do ponto de vista da composição, uma colagem de fragmentos que resultam de impulsos muito curtos. É também uma peça marcada pela indecisão – quase nenhum destes fragmentos é conclusivo e, quando finalmente Schumann resolve para Si b Maior (secção B da peça), começa a repetir compulsivamente o fragmento que nos levou a esta tonalidade, concluindo-o ora em Si b Maior, ora em sol menor, até fugir definitivamente de qualquer resolução.

Esta constante indecisão em “Florestan” pode ser, mais uma vez, explicada com a conjuntural incompatibilidade entre dois mundos, de que falam alguns autores referindo-se à obra de Schumann – dois mundos que, tal como a água e o azeite, não são passíveis de se fundir e acabam por coexistir, sem que o autor opte por um ou outro (Reiman, p. 116; Barthes, 1979, p. 15). Este traço essencial da escrita de Schumann pode ser associado ao contexto histórico-cultural da época, nomeadamente à ideia de “ironia romântica”, segundo a qual o sublime e o ridículo podem caminhar lado a lado (Solaun, p. 31), mas também às características de personalidade que já observámos no

compositor – fuga/incapacidade de assumir uma posição firme, ou de permanecer durante uma quantidade de tempo razoável no mesmo lugar ou com o mesmo humor/estado de espírito.

Também em “Florestan”, o tom interpretativo mais apropriado para ser usado pelo pianista é um tom de improviso. Desta vez, porém, já não será no contexto de caracterização de uma personagem sonhadora (“Eusebius”), resultando, antes, de cada frase musical não provir, em “Florestan”, de um impulso pensado, estruturado – a imagem ou o retrato psicológico da personagem são-nos dados por uma amálgama de gestos mais ou menos instintivos e descoordenados entre si e não por uma ação coerente e direcionada.

A indicação *Passionato* associada a esta peça deve, assim, ser conotada menos com uma intenção apaixonada em relação a um qualquer objetivo e mais como uma forma de obedecer apaixonadamente ao impulso espontâneo de cada momento, mesmo que daí não surja nada de concreto. Mais uma vez, está aqui patente a diferença entre espírito romântico de exaltação do ego – o herói romântico personificado pela figura de Beethoven (Dalhaus, 1989, p. 75), que promove a unidade interna do seu ser através da superação dos conflitos, em direção a uma transcendência que o aproxime de Deus (Beaufils, p. 61) – e a estética ligada ao inconsciente (que aponta para a espontaneidade, em vez de construção e consequente fragmentação do ego), que se encontra em Schumann, Jean Paul, E.T.A. Hoffmann e, mais tarde, no pensamento de Freud, diretamente inspirado pelo romantismo alemão, e no Surrealismo, herdeiro da psicanálise (Rocha, 2008, p. 211).

“Coquette” remete-nos novamente para a questão da “ironia romântica”, encaixando-se perfeitamente na definição de “cômico romântico” (Solaun, p. 44) que opõe o pequeno e insignificante ao infinito – neste caso, presente através de uma irrelevante personagem, convicta de ter uma grandeza que na realidade não possui, o que torna os seus gestos exagerados e caricatos.

Esta imagem poderá explicar a utilização, por parte do compositor, dos repentinos *ff* (*fortíssimi*) que interrompem a graciosa linha musical, tão contraditórios

com o título da peça e ameaçadores para o equilíbrio da forma “valsa”, uma elegante dança social.

Ao refletir sobre a origem desta contradição, presente na base da peça, pode ser estabelecida a seguinte relação: a valsa representa uma forma musical tradicional, rígida do ponto de vista de não permitir fugas à sua objetividade ternária. A personagem “Coquette” apresenta-se sob uma máscara social, a máscara de alguém que cumpre escrupulosamente as regras de cortesia ou até de sedução, vigentes. Mas, periodicamente, deixa escapar algum gesto excessivamente expressivo da sua personalidade, que ultrapassa os limites socialmente aceitáveis. Esta imagem parece uma alegoria perfeita do conflito entre classicismo e romantismo; entre conservadorismo e inovação; entre forma e liberdade, tão presentes no “Carnaval” op. 9, através das constantes reinterpretações de modelos clássicos e da ambiguidade entre total liberdade formal e coerência da obra como um todo, que acaba por ser sugerida, pelo menos na aparência, com a peça final do ciclo.

A individualidade romântica tenta desesperadamente expressar-se dentro do espartilho de uma forma de gestos extremamente contidos. Não conseguindo manifestamente fazê-lo de forma eficaz, o resultado acaba por se revelar caricato e insipiente, no sentido de a expressão das emoções mais extremas (expressão do ego romântico) ficar muito limitada.

A melhor forma de interpretar esta peça será uma interiorização desta ideia de força reprimida e dilema entre elegância e uma auto-expressão exuberante. Talvez aqui o conflito entre tradição e subjetividade romântica tenha atingido um impasse. “Coquette” é uma peça conclusiva mas também fechada em si mesma, que não permite desenvolvimento (ao contrário de “Florestan”, que exige continuação por terminar num acorde de sétima da dominante). Recorrendo, novamente, a uma imagem literária, ter-se-á encerrado um importante capítulo da história/obra.

O que se segue, “Réplique” parece, de início, uma continuação mas é, na verdade, uma falsa continuação. Não é a dança de “Coquette” que continua. É o pensamento do autor que a continua, que se prolonga nela, que divaga sobre a cena a que acabou de assistir e a conclui. De alguma forma, representa o papel da consciência

crítica que define a personagem, que, por sua vez, não era passível de se definir a si mesma – não tinha consciência do ridículo do seu papel, ao continuar a seguir um código de comportamento social próprio de uma época ultrapassada no contexto presente. Não podemos deixar de encarar este quadro como uma metáfora da forma como os românticos encaravam os cânones musicais e sociais do século anterior – crítica da falta de independência da arte, em relação a interesses materiais particulares que dominavam a esfera da criação (Hohendahl, 1988, p. 102). Só com este breve comentário poderia, realmente, estar encerrado o capítulo. O intérprete deverá, portanto, mudar radicalmente o tom do seu discurso entre “Coquette” e “Réplique” – a primeira é pura ação, a segunda é pura reflexão.

Esta reflexão leva, por sua vez, a mais reflexão. Aparentemente, estamos perante uma crise criativa. O autor não continua, simplesmente, a partir de onde parou. Relembra-nos, em “Sphinxes”, dos fundamentos da obra. Entre o início e “Coquette”, o motivo A.S.C.H. foi-se diluindo na estrutura da música, foi-se escondendo, tornando cada vez mais difícil de identificar. Talvez Schumann tenha tido, mais do que uma necessidade de questionar a base sobre a qual estava a compor, a intenção de nos voltar a situar, envolver de novo no curso da ação.

Autores como Charles Rosen defendem que “Sphinxes” não deve ser tocada, comparando-a a fragmentos secretos do canto medieval (Rosen, p. 316). Mas se separássemos no “Carnaval” op. 9 tudo o que faz parte do desfile e tudo o que é reflexão do autor e decidíssemos tocar apenas as partes que integram a “ação” propriamente dita, “Sphinxes” não seria a única peça a ser omitida.

Se é, portanto, verdade que muitos autores desobrigam ou até desaconselham que esta peça seja tocada, também é certo que o fazem no âmbito de uma determinada tradição performativa – a tradição do pianista virtuoso, encarnada por Liszt, que estreou a obra em concerto (Reiman, p. 76). Neste contexto, a peça, como código secreto que era, não representava qualquer intenção performativa. No entanto, a estética schumaniana concebe a obra musical como objeto literário e na transmissão de uma narrativa literária não é concebível saltar ou omitir partes. O que importa é aceder à

mensagem que o autor nos quer transmitir, e não simplesmente conhecer os factos da ação que está a ser contada.

Em escritores românticos como Victor Hugo, por exemplo, a ação acaba, invariavelmente, por tomar um lugar secundário em relação à exposição de uma filosofia moral que representa a sublimação do pensamento e, logo, da individualidade do autor, através da manifestação de uma componente ética e social, característica da literatura do séc. XIX, a que Dalhaus chama “Romantismo político” (Dalhaus, 1980, p. 20). Também no “Carnaval” op. 9, enquanto obra puramente romântica, a expressão de personalidade do compositor deve ocupar um lugar central, equiparado ao da própria história que está a ser contada, não devendo ser ocultada dos ouvintes a peça “Sphinxes”.

“Papillons” representa, simultaneamente um salto em frente e um regresso às origens – regresso ao movimento, à ação, após “Sphinxes”, e regresso a uma apresentação clara e facilmente perceptível do motivo A.S.C.H. O termo “Papillons” refere-se a um baile de carnaval, pela relação programática da obra “Papillons” op. 2 com a novela *Flegeljahre* de Jean Paul (Reiman, p. 77). Torna-se, assim, mais fácil entender a razão pela qual esta peça surge sensivelmente no centro da obra e é a escolhida para nos reconduzir ao desfile carnavalesco ao qual alude a ação. “Papillons” é, em suma, a peça que simboliza de forma mais clara e inequívoca a temática sugerida, devendo, por isso, ser interpretada com bastante simplicidade, sem qualquer espécie de maneirismo ou ambiguidade.

“A.S.C.H. – S.C.H.A – lettres dansantes” é uma peça em que o processo de composição – a construção de uma estrutura musical a partir do motivo de quatro notas A.S.C.H. – ganha vida própria, se torna personagem. O material sobrepõe-se em importância ao objeto que está a ser criado.

“A.S.C.H. – S.C.H.A. – Letters dansantes” funciona como uma espécie de reflexão em movimento, totalmente diferente da reflexão estática de “Sphinxes”. Lembra um poema em que o autor brinca com as letras, com a sua própria matéria-prima. Faz sentido, neste contexto, citar a seguinte frase da personagem “Scaramouche”, da *commedia dell’arte*: “Que peça! Eu também sou uma peça e

também tenho o direito de falar nela” (Rosen, p. 126). Por isso, este momento deve ser interpretado com um certo humor e distanciamento, só se devendo voltar ao dramatismo de uma ação real com a peça seguinte, “Chiarina”.

Com “Chiarina” voltamos a ter, finalmente, uma personagem em cena. Talvez até uma personagem mais real do que todas as que tinham aparecido até ao momento – não uma personagem da *commedia dell’arte*, não um heterónimo, não um conjunto indiferenciado de personagens a dançar, não uma “personagem-tipo”, como “Coquette”.

Aqui temos uma referência a uma pessoa próxima do compositor, a jovem Clara Wieck.

Apesar de noivo de Ernestine von Fricken na altura, Schumann já revelava uma grande intimidade com Clara, chegando mesmo a escrever-lhe acerca das suas dúvidas em relação à viabilidade da relação com Ernestine (Daverio, p. 140).

É óbvio que esta “Chiarina” não é exatamente Clara Wieck, é uma caricatura, uma Clara dramatizada. Mas o envolvimento com factos autobiográficos é tão forte aqui que a peça ganha um cunho bastante diferente das que a antecedem. É como se o narrador não se limitasse a apresentar perante nós mais uma personagem a desfilar. Esta personagem não é alguém desconhecido e que oculta a sua identidade por detrás de um disfarce estandardizado (como os de Pierrot ou Arlequin), é uma amiga, cuja máscara apenas realça os seus próprios traços específicos e com quem o narrador tem um envolvimento emocional. Este é, pois, o momento em que o intérprete é chamado a expressar-se de forma mais pessoal, com maior abertura emocional, até aqui.

Regressamos, em seguida, ao território do sonho. Talvez o virtuosismo da jovem Clara Wieck tenha lembrado a Schumann a sua paixão pelo piano e as suas ambições musicais.

Schumann evoca Chopin – um ídolo, pianista e compositor cujo estilo o encantava, apesar das evidentes diferenças estéticas que os distinguiam. Passamos, com esta peça, para um novo patamar de admiração. Enquanto “Chiarina” podia ser a musa inspiradora, mulher/criança, ao mesmo tempo próxima e inacessível, “Chopin” era o génio possuidor de qualidades transcendentais que Schumann nunca poderia alcançar –

por isso, terá proferido a célebre frase “Tirem os chapéus, cavalheiros, um gentil e nobre génio!” (Ostwald, p. 343). Chopin não era um amigo, era alguém a quem Schumann só podia ter acesso através da sua obra, aliás Schumann só podia ter acesso à mente criadora, não à pessoa real.

Este Chopin é muito idealizado, e quem toma materialmente o seu lugar no desfile é um Schumann que mimetiza, em jeito de homenagem de brincadeira, os seus gestos. Este “Chopin” é, no fundo, um devaneio do Schumann que queria ser um grande pianista/compositor. Segundo Erika Reiman, esta personagem é, na verdade, o próprio Schumann, que se mascara de alguém que admira, anulando-se, em certa medida (Reiman, p. 105). O ideal será, pois, interpretar esta peça com a inocência com que uma criança ou um amador poderá interpretar um “noturno” de Chopin, por exemplo, recorrendo, mais uma vez, à ideia de que a música de Schumann é avessa à abordagem pianística profissional, por ser uma música da intimidade (Barthes, 1979, p. 12) – intimidade essa na qual se expressa a ingénuo admiração do compositor por Chopin (Ostwald, p. 343). É como se Schumann voltasse a ser criança ao anular o seu ego artístico, deixando que a personalidade de outro compositor se manifestasse através das suas características particulares.

Este devaneio é interrompido pela entrada espetacular de “Estrella” (Ernestine von Fricken) em cena.

“Chopin” representa um devaneio sobre a ideia de ambição pianística/musical que “Chiarina” desperta em Schumann (uma vez que Clara Wieck, para além de futura mulher do compositor, era uma grande pianista e filha do homem relativamente ao qual Schumann depositava toda a esperança de se tornar um grande pianista, também). “Chopin” é, na verdade uma peça que resulta de “Chiarina” e pode, neste sentido, representar a ligação do compositor a esta (o que explica a fúria de “Estrella” ao entrar em cena).

Schumann é, pois, tirado do devaneio em que se encontrava por influência de Clara e chamado à realidade em que teria, mais tarde ou mais cedo, de enfrentar o conflito inevitável com a noiva oficial.

Mas esta personagem (“Estrella”) nem sequer desfila propriamente. Ela irrompe por um desfile para o qual não foi convidada e desaparece de forma tão inesperada como entrou. Neste sentido, é interessante estabelecer uma analogia com o papel do “intruso feminino” na tragédia grega, referido por Storey e Allan (Storey & Allan, 2005, p. 238) – personagem que entra inesperadamente em cena para tomar parte na acção, com o objetivo de colmatar a falha de alguma personagem masculina – uma vez que as mulheres, na sociedade grega, estavam tradicionalmente confinadas à esfera doméstica, não tendo em circunstâncias vulgares, lugar na acção dramática.

A nível interpretativo, esta peça não requer apenas que se toque mais *forte* ou de uma forma mais intensa ou agitada. É necessário que o intérprete se reporte a um outro plano sonoro – que se deixe tomar pelas emoções do compositor aqui expressas, de quem este é *medium*, fundindo a sua própria identidade com elas (Hjort & Laver, 1997, p. 112). Esta é, sem dúvida, em todo o “Carnaval” op. 9, uma das peças que exige uma expressão mais subjetiva, pelo seu carácter impulsivo – as próprias regras do desfile quebraram-se.

Com “Reconnaissance”, voltamos ao âmbito do desfile de carnaval. Deixamos os conflitos da vida real e reencontramos o contexto de festejo frívolo que abandonámos algumas peças atrás, antes das intromissões do universo pessoal de Schumann.

Esta é uma das transições mais contrastantes de toda a obra e onde o intérprete é chamado a reagir mais rapidamente. Passamos, em menos de um segundo, do mais intenso envolvimento autobiográfico (ainda que sempre dissimulado pelas máscaras carnavalescas) para o total distanciamento narrativo.

O foco passa do triângulo amoroso da vida do compositor para a narração do encontro, também de cariz amoroso (mas desta vez uma paixão fugaz, completamente inconsequente), entre dois desconhecidos mascarados, num baile de carnaval (Reiman, p. 108).

Não é difícil imaginar o psicologicamente frágil Schumann a tentar resolver a tensão provocada pelo seu conflito interior desta maneira, com uma fuga para o

universo da imaginação, transferindo para terceiros o seu próprio desejo carnal e permitindo, na ficção, um encontro que talvez fosse proibido na realidade.

“Reconnaissance” torna-se assim, também, uma forma de inserir as deambulações anteriores (“Chiarina”, “Chopin” e “Estrella”) na principal linha de ação do “Carnaval” op. 9. Por isso, creio que o intérprete deverá regressar nesta peça a um tom mais objetivo, voltando a esconder o seu lado emocional sob os disfarces que garantem o anonimato de todos os que entram no desfile.

Se o encontro amoroso de “Reconnaissance” se dá numa espécie de secretismo socialmente consentido que não abala a ordem do cortejo, já em “Pantalon et Colombine” somos confrontados com uma aproximação bem mais espalhafatosa entre duas personagens, representada pelo contraponto da peça em que mão esquerda e mão direita caminham sempre em simetria, quase chocando no registo médio do piano.

Já não estamos perante dois mascarados anónimos, mas na presença de dois mascarados perfeitamente identificados, que não se encontram entre a multidão por acaso, antes se destacam voluntariamente dela para representar no desfile o seu eterno conflito – “Pantalon” e “Colombine” eram marido e mulher, mas “Colombine” traía “Pantalon” com “Pierrot” (Lucas, 1972, p. 167).

O ouvinte, em “Reconnaissance”, tem a oportunidade de espreitar uma cena a que não era suposto assistir. É quase como uma visão involuntária/acidental de um acontecimento clandestino (ou, na interpretação psicológica que fiz algumas linhas atrás, de um devaneio do desejo reprimido do compositor).

Já em “Pantalon et Colombine”, o espetador volta a encontrar-se na condição de observador de um ato de representação desempenhado propositadamente para si. Desta forma, com base na metáfora de John Daverio, que compara o “Carnaval” op. 9 a uma “sucessão descontínua de cenas de um filme” (Kok & Tunbridge, 2011, p. 332), a principal função do intérprete deverá ser introduzir um plano narrativo que permita ao ouvinte assistir a esta cena a partir de um ângulo mais próximo do que aquele a partir do qual assistiu à cena anterior.

Segue-se “Valsa Alemã”, peça de carácter bastante conservador, representativa do regresso à valsa convencional (Reiman, p. 111), atravessada pelo intermezzo “Paganini”. Aqui, pode verificar-se algo semelhante ao que já ocorrera antes, em “Coquette” – a contenção e formalismo são inesperadamente abalados pelos rasgos de excentricidade de uma personagem, “Paganini”. Neste caso, convencionalismo e excentricidade dividem-se, porém, em duas peças distintas. Para além disso, a diferença mais significativa reside no facto de a excentricidade não vir de uma pessoa comum que, inadvertidamente, quebra as regras sociais com o seu ego desproporcionado, mas de um artista cuja atitude arrojada é inteiramente assumida e intencional.

Assim, inverte-se mais um paradigma clássico – o “intermezzo” toma o protagonismo da peça principal (Barthes, 1979, p. 12-14). Mais uma vez, o intérprete deve munir-se do espírito provocador que poderá ter utilizado, de forma mais subtil, em “Coquette”.

“Paganini” representa o artista a identificar-se completamente com a máscara – artista que se identifica totalmente com a obra de arte, o que implica, necessariamente, uma certa encenação de si próprio –, símbolo perfeito do romantismo (Rosen, p. 119).

Assim, também o intérprete se deve encenar a si próprio, só interessando, neste contexto, a exaltação do seu próprio virtuosismo.

As quatro últimas peças do “Carnaval” op. 9, “Aveu”, “Promenade”, “Pause” e “Marche des Davidsbündler contre les Philistins”, só se compreendem dentro do contexto de uma grande narrativa/forma. Por um lado, a repetição de material musical do “Préambule” nas duas últimas peças mencionadas cria uma unidade até ao momento inexistente na obra. Por outro lado, “Aveu”, “Promenade” e “Pause” preparam o final, a “Marche des Davidsbündler contre les Philistins”, uma vez que encerram o desfile anterior, abrindo espaço para esta peça que proporciona uma releitura de todo o “Carnaval” op. 9, à luz de uma forma-sonata (Reiman, p. 118).

“Aveu” (confissão) põe fim aos excessos egocêntricos de “Paganini”, numa espécie de ato de expiação que nos coloca, de alguma forma, perante as personagens

sem máscara pela primeira e única vez em toda a obra. É, pois, sem dúvida, a peça de “Carnaval” op. 9 em que o intérprete é chamado a utilizar uma expressividade mais natural, despojada de toda a teatralidade das peças que a precederam.

“Promenade” partilha do mesmo caráter reflexivo mas é, ao contrário de “Aveu”, uma reflexão (do conjunto das personagens) em movimento.

Ambas as peças têm um carácter de síntese, mas não de conclusão. Funcionam como se a ação estagnasse por alguns momentos. Apesar de se poder associar a estas peças cenas como uma personagem a tirar o disfarce ou um passeio dos mascarados, tais acontecimentos servem apenas, no curso da narrativa, de intervalo para refletir sobre os episódios anteriores.

Faz assim sentido que o pianista confira à interpretação destas peças um tom estático e de total serenidade emocional. Se “Aveu” e “Promenade” podem representar uma pausa simbólica na acção, “Pause” é a pausa real – ou seja, aqui as personagens saem mesmo de cena por momentos.

Nesta peça, o narrador retoma o protagonismo substituindo-se às personagens mascaradas em palco. Usa as mesmas “palavras” (material musical) com que tinha sido inaugurado o ciclo. Mas se este material, presente no “Préambule” e na “Pause” é como o abrir e fechar da cortina do teatro em que se representa este desfile, é lícito questionar porque não dá Schumann a obra por encerrada aqui, uma vez que o primeiro acorde da peça final, a “Marche des Davidsbündler contre les Philistins” coincide com o acorde no “Préambule” que leva à *coda* (um acorde de conclusão e não de início).

Na “Marche des Davidsbündler contre les Philistins” revela-se o verdadeiro propósito de todo este grande baile de carnaval. Dá-se uma releitura/re-significação da brincadeira carnavalesca que, de repente, se transforma em epopeia, uma espécie de epopeia cómica, à semelhança das que retratam as caricatas aventuras dos heróis adolescentes de Jean-Paul (Reiman, p. 113). Afinal, como se tem estado a constatar, estas personagens sempre representaram a afirmação dos valores artísticos (da “Davidsbündler”) que Schumann professava.

A luta com os “Filisteus” não se dá, porém, no plano físico. Trata-se, antes de mais, de uma luta ideológica desencadeada na própria mente do compositor. Nesse sentido, apesar da evidente força expressiva deste epílogo, manifesta na concentração do material musical (Hodeir, p. 54), o envolvimento emocional do intérprete não deverá ser o mesmo que a presença em cena de personagens em ação na maioria das peças anteriores exige.

Assim concebida uma possível estrutura de interpretação do “Carnaval” op. 9, resta frisar que este modelo corresponde a um guião de técnicas representativas (aleatórias, ainda que bibliograficamente fundamentadas), encontradas para aceder à essência semântica da obra em estudo e não a um modelo nominativo que procure definir a semiótica da peça musical – uma vez que uma arte do tempo e do movimento, como a música, apenas poderá ser dotada de uma semântica e nunca de uma semiótica, voltando a citar E. Benveniste, através de Roland Barthes (Barthes, 1975, p. 227).

Mesmo na música programática, esta semântica da obra musical será sempre imanentemente abstrata – “a essência interior da música programática é a música absoluta” (Dalhaus, p. 138) –, pelo que será possível e lícito mais do que um modelo de programa, desde que conduza o intérprete à essência. Quanto ao grau de subjetividade do programa criado será, neste caso, uma expressão da exigência idiomática de “subjetividade romântica”.

O processo inverso também pode ser desencadeado. A música, como linguagem representacional na sua génese – ainda que seja “música absoluta” –, também beneficiará de uma projeção da imaginação do intérprete para aceder à sua essência puramente abstrata (Chua, 2004, p. 79).

Construídos estes dois modelos – um modelo de inspiração “barthesiana” de relação físico-emocional com a obra musical e de orientação do movimento corporal e um modelo de organização desse movimento através de uma adaptação de técnicas narrativas teatrais a partir das teorias de Erika Reiman sobre as relações entre a música de Schumann e a literatura –, resta-me fundir as duas dimensões da interpretação musical.

Através da fusão destes dois aspetos poderei, assim, obter o meu próprio modelo de interpretação do “Carnaval” op. 9, ao mesmo tempo subjetivo e objetivo, no respeito pela inevitável subjetividade do intérprete (Adorno, 1991, p. 7).

Tal modelo, aqui apresentado como paradigma de uma interpretação autêntica, no sentido, referido logo na introdução, de ser simultaneamente fiel à verdade musical objetiva da partitura e à subjetividade do impulso expressivo espontâneo que ela gera no intérprete – encontra a sua validade no carácter descritivo da conexão íntima do intérprete com a obra e no carácter indicativo de um caminho de construção dessa relação.

Capítulo 6

Conclusões Gerais

Após analisar em diversas perspectivas a obra a partir da qual escolhi refletir sobre a questão da “autenticidade” na performance musical – que me levou, numa primeira etapa, a uma busca da compreensão da essência psicológica do compositor Robert Schumann –, importa retornar à primeira interrogação colocada neste trabalho, como questão de investigação: partindo do princípio de que Schumann sofreria de algum tipo de transtorno mental e que tal transtorno terá sido fundamental para a formação da sua personalidade artística, influenciando a composição (Jaspers, 2001; Ostwald, 2010; Barthes, 1979), como poderemos aprofundar o estudo da obra “Carnaval” op. 9, para chegar à sua verdadeira essência?

Entre os escritos autobiográficos do compositor e os registros de estudos levados a cabo por diversos autores, sobretudo reputados psiquiatras desde a época de Schumann até aos nossos dias, podemos recolher provas suficientes da manifestação de sintomas passíveis de ser conotados com doença mental: distúrbios do sono, ansiedade, alucinações, crises depressivas, ataques de pânico, obsessões sexuais (Ostwald, p. 303). Estes sintomas também poderiam, simplesmente, estar associados a uma personalidade *borderline*, não chegando a ser suficientemente sérios para configurar um quadro de doença (Ostwald, p. 305). No entanto, ao longo da minha pesquisa, recolhi mais indícios que suportam a primeira destas alternativas – pela intensidade e frequência com que os referidos sintomas se manifestavam, pelo histórico familiar e pela degradação da condição mental que Schumann sofreu no fim da vida, penso ser legítimo concluir que o compositor sofreria de algum tipo de doença mental, sendo tal afirmação, aliás, coincidente com a sustentada desde o primeiro momento pelo médico da autópsia,

Dr. Richarz, e por psiquiatras contemporâneos do compositor, como Paul Möbius (Ostwald, p. 301).

Esta reflexão revela-se importante para a compreensão da obra de Schumann, a partir do momento em que podemos constatar que o efeito mais nefasto e destrutivo para o compositor desta doença mental era a fragmentação do ego e a consequente confusão de identidade – o *divided self* de que fala Peter Ostwald (Ostwald, p. 305).

Para autores como P. Ostwald e K. Jaspers, é precisamente através da Arte que personalidades deste tipo conseguem atingir a unidade possível, criando (se se tratar de génios) as mais incríveis obras como resultado de um processo terapêutico que lhes é essencial. Ostwald cita a psiquiatra Miriam Linder, que defende a teoria de que Schumann nunca abandonou uma certa dependência artificial das regras clássicas e polifónicas de composição, para se defender do perigo de desintegração da personalidade (Ostwald, p. 200, 201). Já Jaspers fala de um período inicial das doenças mentais, em que indivíduos dotados de um excepcional talento artístico se transcendem, criando obras sublimes num curto período de tempo, após o qual se dá a desintegração total da personalidade (Jaspers, p. 172).

O que pude constatar, analisando a partitura do “Carnaval” op. 9, é que Schumann reunia esses fragmentos do ego ligando pedaços de música aparentemente desconexos pela sua mera junção (Simonett, p. 210, p. 222-232).

Poder-se-á especular que um compositor com um ego mais sólido, como, por exemplo, Ludwig van Beethoven (1770-1827), expressaria a sua personalidade na composição através de um processo dialético que conduziria à unidade orgânica da obra musical – Marcel Beaufils defende que a música de Beethoven refletia o “homem Beethoven”, um homem que se realiza através do trabalho incessante da razão sobre as emoções e procura alcançar Deus, a partir da luta entre os dois pólos conflituantes do seu ser (Beaufils, p. 61).

Em Schumann, esta unidade orgânica não existe. Existem, sim, momentos “enxertados” uns nos outros – as novas harmonias não surgem como resultado natural dos acordes anteriores, são algo completamente novo que se segue a estes acordes, não

produzindo nenhum desenvolvimento ou conclusão da ideia anterior. No final, estes momentos acabam por produzir uma estranha sensação de unidade, produzida pela coexistência improvável dos opostos (Reiman, p. 115).

Este tipo de escrita pode ser facilmente associado à ideia de ego fragmentado, esteja esta fundamental característica de personalidade do compositor ligada a uma doença mental como a esquizofrenia – Ostwald fala num qualidade esquizofrénica que acompanhou alguns dos episódios maníacos de Schumann, que conduziram à hospitalização (Ostwald, p. 304) – à bipolaridade – “self severamente dividido, com conflitos permanentemente centrados à volta da dependência versus independência, apego versus separação e feminilidade versus masculinidade” (Ostwald, p. 305) – ou a um transtorno obsessivo-compulsivo – espelhado na qualidade “nervosa” dos episódios depressivos que marcaram a vida de Schumann (Ostwald, p. 304).

Mas será este estilo de composição tão raro ou mesmo único para ser globalmente considerado uma consequência da doença mental de Schumann?

De facto, Schumann foi, de entre os compositores românticos, aquele que cortou de forma mais radical com o tipo de composição de cariz dialético, presente, sobretudo, na forma-sonata, herdado do classicismo vienense – a forma em Schumann é, antes, uma construção em perigo de desarticulação, o “reino do intermezzo” (Barthes, 1979, p. 12).

F. Liszt (1811-1886), F. Chopin (1810-1849) ou J. Brahms (1833-1897) continuaram, cada um à sua maneira, a apostar nas grandes formas musicais – sendo Brahms o mais conservador dos três, o verdadeiro herdeiro de Beethoven, um dos três “bês” da música erudita (Jacobson II, 2005, p. 146). Para além das sonatas, sinfonias ou concertos (que o próprio Schumann também compôs) continuaram a imprimir um cariz épico às peças mais curtas – caso das peças que compõem os “Années de Pelegrinage” de Liszt ou as baladas, *scherzos* e *polonaises* de Chopin. Estas peças são relativamente curtas mas têm, na maior parte das vezes, uma estrutura de grande narrativa, podendo perfeitamente organizar-se segundo as partes que compõem o modelo básico da mesma – introdução, desenvolvimento e conclusão (Bianchetti, 2002, p. 107). Isso revela-se frequentemente impossível nas peças para piano de Schumann, cuja composição por

fragmentos impede a apreensão clara, por parte do ouvinte, de uma estrutura tripartida (mesmo quando se pode encontrar na génese da peça um modelo ABA).

É certo que esta espécie de exaltação do momento pelo momento já vinha de trás – caso das “Bagatelas” de Beethoven, embora se trate de peças em que há um desenvolvimento pleno da forma apesar da sua curta duração (Simonett, p. 210).

No entanto, nenhum outro como Schumann levou a um ponto tão extremo a ideia de “peça de carácter” (*Charakterstück*) – peça instrumental curta, geralmente parte de um ciclo, e de carácter poético, pela associação a um género literário ou pela função de evocação subjetiva de sentimentos ou emoções (Dalhaus, 1989, p. 396).

O ciclo sobre o qual me debrucei, ao longo deste trabalho, o “Carnaval” op. 9, bem como a maioria das obras para piano de Schumann, é um conjunto de “peças de carácter” – forma que espelha na perfeição a característica fragmentária do ego do compositor.

Todavia, subsiste a seguinte questão: como podemos distinguir o que há de conscientemente procurado como uma decisão estética nesta forma de compor e o que resulta desta fundamental característica psicológica de Schumann?

Schumann desejava ser o Jean Paul da música. Obviamente, havia um elevado grau de intencionalidade na sua forma de criar. Como constata o psiquiatra Peter Ostwald, a sua “exuberância emocional” e o seu “desespero suicida” eram atributos “da moda, se não mesmo atributos ativamente cultivados” de personalidade, no romantismo (Ostwald, p. 304). Mas este facto não invalida a premissa de a música de Schumann funcionar como escape e elo unificador para a multiplicidade dos impulsos dispersos do seu subconsciente. Talvez precisamente por necessitar desta espécie de terapia, Schumann tenha escolhido um modelo em que ela se podia inserir na perfeição, dando-lhe enquadramento estético (Jaspers, p. 256 a p. 261).

Se considerarmos a forma de compor de Schumann – sintetizada por Marcel Beaufils através da metáfora do “homem que tenta construir-se à medida que se desmantela” (Beaufils, p. 61) – um mecanismo de sobrevivência psicológica criado pelo seu próprio ego, no contexto da estética da época, poderemos voltar a debruçar-nos

sobre a questão da “autenticidade” na interpretação musical de modo mais esclarecido. Ao estar associado a um impulso tão visceral, o estilo de composição do autor só poderia revelar a sua personalidade de modo completamente despojado de qualquer máscara social – não é necessário, nesta perspectiva, que seja atribuído a Schumann um diagnóstico concreto de doença mental para a sua forma de se exprimir ser considerada mais sincera ou “autêntica”, no sentido de genuína; bastará assumir que o compositor tinha uma fragilidade na construção do ego suficientemente significativa para comandar os seus impulsos expressivos.

Assim, Schumann revela-se na música, em toda a sua humanidade, o que permite ao intérprete estabelecer uma conexão direta entre esta humanidade e a sua própria, que vá para além das regras estéticas que regem a prática da interpretação, variáveis de época para época (Laboissière, 2007, p. 21). Por outras palavras, o intérprete poderá, acedendo à essência psicológica do compositor em causa sem a barreira das regras formais (que, embora continuem, neste caso, a existir, entram constantemente em dissolução na urgência de expressar espontaneamente o impulso de cada momento), ter um acesso privilegiado à descoberta da sua própria essência. Pode, assim, entregar-se a uma expressão mais livre de si mesmo, através da “submersão do espírito na emergente torrente de sentimentos” de que fala Wackenroder a propósito do elemento que ameaça desintegrar a forma musical, no Romantismo (Dalhaus, 1989, p. 16) – elemento simultaneamente procurado por Schumann e análogo ao elemento da mente inconsciente que perturba a vivência do quotidiano, nos casos de esquizofrenia e outras doenças mentais das quais o compositor pode eventualmente ter padecido (Karon & VadenBos, 2004, p. 142).

Através da análise auditiva de 30 gravações do “Carnaval” op. 9, pude verificar, pela diversidade de opções de tempo, dinâmica e agógica presente nas interpretações dos vários pianistas que fizeram parte da amostra, até que ponto a obra se adequa ao estudo da autenticidade ou genuinidade da expressão na *performance* musical – enquanto obra cuja essência não se deturpa perante a multiplicidade das “autenticidades” que se podem manifestar através dela. Como assinala Luca Chiantore, “a verdade da música reside na sua capacidade de contemplar as opções mais diversas” como respostas às perguntas suscitadas pela partitura (Chiantore, 2001, p. 573).

De algum modo, o que encontrei na obra em estudo, pela audição das 30 interpretações, foi a expressão concreta da multiplicidade de facetas da personalidade do compositor – ou diversos ângulos do seu ego fragmentado –, que permite que cada pianista se aproprie daquela ou daquelas que mais se compatibilizem com a sua forma de expressão característica, procurando, na multiplicidade de caracteres que compõem a obra como objeto individual, aqueles que têm uma expressão mais forte dentro de si mesmo (Schopenhauer, 2005, p. 295).

Desta forma, através do método de *inventio* já referido neste trabalho (Dominik & Hall, 2010, p. 440), pude constatar que a procura da autenticidade interpretativa no “Carnaval” op. 9 passará, em grande medida, pela busca individual das partes do fragmentado ego schumaniano que correspondem a cada intérprete – possibilitando o exercício da máxima de Píndaro, recuperada por Nietzsche, de que cada um se deve tornar “aquilo que é”, convertendo em ação a sua verdadeira natureza e fundindo-se com o próprio destino (Feitosa, 2001, p. 236).

Esta teoria, que extraio como uma das importantes conclusões deste trabalho, é passível de gerar bastante controvérsia. Afinal, o intérprete é, sem dúvida, um ator, alguém que deveria, acima de tudo, dar voz e expressão a ideias e emoções que são, antes de mais, do compositor da obra que se propôs interpretar – como defendia Wagner, citado por Adorno (Adorno, 2001, p. 21). Schumann, por sua vez, afirmava que a partitura deveria falar por si, revelando, através da leitura rigorosa e objetiva do intérprete, a essência profunda da música (Adorno, 2001, p. 20). Tal afirmação parece bastante contraditória em relação à estética do séc. XIX, em que a tendência dominante consistia, nas palavras de Dalhaus, em “romantizar” obras do passado (Dalhaus, 1989, p. 30). Contudo, tais afirmações por parte de alguns dos maiores compositores do romantismo reforçam a ideia de que, na música romântica, a liberdade do intérprete não seria ilimitada no sentido de tomar um protagonismo superior ao do compositor na sua intenção criativa.

É indiscutível que o intérprete deve, igualmente, colocar na interpretação as suas próprias ideias e emoções, na medida em que estas estejam ao serviço de uma leitura própria da obra. Adorno faz, neste sentido, uma clara distinção entre reprodução e

interpretação dizendo que “a tarefa da verdadeira interpretação é limpar e restaurar o musical” (Spitzer, 2006, p. 68) e limitando a definição de “reprodução” a “raio-x da obra de arte” (Adorno, 1991, p. 1). No entanto, pode parecer abusivo dizer que o intérprete deve priorizar aspetos da obra com os quais ache uma espécie de identificação emocional.

Todavia, o “Carnaval”, op. 9 revela-se, pela ambiguidade das indicações presentes na partitura (tempos, dinâmicas e articulações de gradação indefinida), uma obra verdadeiramente camaleónica, pronta, à partida, para tomar a forma que cada intérprete lhe queira dar. Não será esta liberdade, também, a mais profunda expressão da estética romântica que Schumann procurava representar? Por outro lado, será esta forma de escrever um convite à expressão da própria subjetividade dos intérpretes ou uma forma mais profunda de objetividade, baseada numa intenção de os levar a exprimir a subjetividade do compositor? Acerca deste ponto, é importante voltar a frisar que Schumann defendia que a “medida interna” da peça musical deveria falar por si, justificando o seu desinteresse pela questão do tempo metronómico (Adorno, 1991, p. 20).

Para além deste carácter “camaleónico” e das evidentes ligações do “Carnaval” op. 9 à estética romântica, pude verificar, tanto pela análise das fontes bibliográficas relativas à biografia de Schumann, como pela própria reflexão sobre alguns aspetos característicos da sua maneira de compor, que a sua personalidade artística se caracterizava pela mais radical subjetividade – isto é, por uma total identificação emocional com os recursos técnicos utilizados (caso da apropriação subjetiva da forma, por exemplo). Deste modo, o tipo de abordagem interpretativa por mim defendido justifica-se também, e principalmente, pelo respeito à essência profundamente subjetiva, “privada” (*privée*) da música de Schumann (Barthes, 1979, p. 10), que constitui o seu pilar expressivo fundamental, não podendo ser retirada do contexto da *performance* e só podendo, portanto, ser transmitida por um intérprete completamente comprometido com a sua própria subjetividade, no sentido de a obra para piano de Schumann, longe do virtuosismo novecentista, representar, nas palavras de R. Barthes, um “piano individual”, só passível de ser plenamente entendido por quem o toca, sentindo-o na pele (Barthes, 1979, p. 10-11).

Face à necessidade imperativa de encontrar, como intérprete, parte de mim na obra em causa (ou de a própria música “encontrar” o seu lugar na relação com a minha identidade expressiva/artística) – expressão da “verdade do ser” na obra de arte (Heidegger, 2014, p. 58) –, surgiu o passo seguinte na investigação – a reflexão sobre o conceito de “corpo schumaniano” retirado da obra de Roland Barthes, “Rasch”.

A ideia “barthesiana” de “corpo schumaniano”, mais do que uma originalidade do autor ou do que um ensaio literário sobre a obra de Schumann, “Kreisleriana” op. 16, é uma teorização do mais essencial aspeto da vivência individual da performance musical – a identificação física / orgânica com a música que se está a tocar, no preciso momento da execução.

Para além de constituir, assim, um verdadeiro ensaio sobre a fisicalidade da performance musical e sobre a espontaneidade do gesto por oposição a uma organização/hierarquização pré-definida de gestos, coordenada com uma leitura da obra musical que lhe atribui uma espécie de sintaxe, “Rasch” revelou-se um guia alternativo de interpretação.

A questão seguinte que pode ser colocada em face do rumo que a minha investigação tomou será a da universalidade das conclusões que tirei com este exercício de autenticidade interpretativa, no sentido de fidelidade ao genuíno impulso criativo individual suscitado pela relação dialética com a obra de arte, uma vez que tal impulso variará de pessoa para pessoa e porá em causa uma visão idealista da essência da obra de arte – esta mesma visão é, a propósito, criticada por Adorno, que acusa autores como Platão e Heidegger de ignorarem o valor da relação entre intérprete e obra de arte para a própria construção da essência da última (Adorno, 2003, p. 102-104).

O objetivo deste exercício de exploração da minha própria criatividade nunca foi, no entanto, tirar conclusões abstratas sobre interpretação musical mas sim expandir o modelo “barthesiano” de abordagem da mesma à prática da performance, alargando a sua aplicação e tentando exprimir a minha busca pessoal e solitária enquanto intérprete, numa tentativa de induzir outros intérpretes ao mesmo de tipo de procura. A obra de Schumann no seu conjunto, através do exemplo particular do “Carnaval” op. 9, afirmou-

se, no presente contexto, como paradigma perfeito da subjetividade expressiva que está na base da performance musical, segundo este modelo de inspiração “barthesiana”.

No entanto, a questão da existência de uma partitura com indicações objetivas e de uma tradição ao nível da interpretação musical (adquirida, sobretudo, pela via da transmissão oral), inseridas num contexto estético particular – ligado à época histórica em que a obra estudada foi produzida e à especificidade do universo expressivo do seu criador – constituem um forte argumento contra a visão mais subjetiva da interpretação musical, subjacente ao modelo de interpretação do “Carnaval”, op. 9, por mim concebido.

Assim, a conceção de um modelo de interpretação da obra em causa não poderia estar completa sem encontrar uma espécie de “maestro” para a dança do “corpo schumaniano”, isto é, sem achar linhas de orientação gerais e completamente objetivas que dirigissem a subjetividade expressiva do intérprete.

Para Barthes, a descoberta do “corpo schumaniano” significou, acima de tudo, a descoberta de um caminho para uma interpretação mais genuína ou verdadeira da “Kreisleriana” op. 16. A análise musical tradicional, de tipo sintático, é bastante criticada por Barthes no artigo, pois ignora a dimensão mais essencial da música (e de outras artes como a dança ou o cinema, por oposição à literatura, de que provém este tipo de análise) – a dimensão do movimento.

No entanto, paradoxalmente, Schumann estava profundamente ligado, a nível artístico, à literatura, nomeadamente à poesia de Jean Paul, como pude constatar no curso desta investigação. Só que poetas românticos como Jean Paul procuravam, acima de tudo, libertar-se das regras rígidas que espartilhavam a criação artística no seu domínio. A autora Erika Reiman salienta que tanto Jean Paul como Schumann tinham definições de necessidade formal diferentes dos seus contemporâneos, tendo influenciado as gerações seguintes pela desconstrução e redefinição das próprias convenções que regem a obra de arte (Reiman, p. 190). Uma divisão da obra em secções que pressuponha qualquer tipo de antagonismo dialético entre materiais musicais opõe-se, de forma contundente, à estética de Schumann, alicerçada na expressão espontânea do impulso do momento ou, utilizando a ideia de Marcel Beaufils, na “boutade” (ironia)

instantânea (Beaufils, p. 43). Este tipo de espontaneidade da expressão emocional é indissociável de uma espécie de falta de julgamento objetivo das ideias musicais que permita colocá-las, no contexto global da obra, em relação/diálogo umas com as outras – para Beaufils, falta “luta” na música de Schumann, a luta que move a busca da transcendência através da obra de arte em compositores como Mozart ou Beethoven (Beaufils, p. 61).

Assim, também a obra de Jean-Paul está mais próxima da ideia de “corpo schumaniano” de Roland Barthes do que de ser analisável à luz da semiótica, ciência que o autor, com base no texto “Problèmes de linguistique générale” de E. Benveniste (1974), faz questão de distinguir da semântica – a primeira define-se como uma simples ordem de “signos articulados com sentido” e a segunda como a ordem de um discurso repleto de sentido, não nas unidades isoladas em si, mas no seu todo (Barthes, 1975, p. 227).

Neste sentido, o estudo da teoria de Erika Reiman, que analisa a obra de Schumann estabelecendo analogias bastante criativas e fundamentadas entre os processos narrativos utilizados nas novelas de Jean-Paul e os processos de composição utilizados por Schumann, revelou-se uma peça fundamental na construção de um modelo de interpretação do “Carnaval”, op. 9.

A compreensão da estrutura da peça, numa perspetiva mais ampla que conduzisse os impulsos do “corpo schumaniano” por mim encarnado enquanto intérprete, sem recorrer à divisão do todo em secções com valor funcional pré-definido, compatibiliza-se perfeitamente com o modelo de analogia com processos narrativos criado por Erika Reiman. De resto, a ideia de autenticidade que tenho vindo a explorar baseia-se num conceito em que um dos vetores é a fidelidade às intenções expressivas do compositor. Em relação a estas, Schumann sempre foi claro ao referir-se a Jean-Paul como seu mestre de contraponto – substituição consciente, por parte do compositor, das estruturas musicais pelas formas literárias como modelo de composição.

Partindo destas reflexões, baseadas na relação entre as conclusões tiradas a partir das várias linhas da investigação, cheguei à conclusão de que para construir um modelo de interpretação musical “autêntica”, utilizando a obra de Schumann, “Carnaval” op. 9,

teria, também eu como intérprete, de trocar os modelos tradicionais de interpretação musical, de base sintática, por modelos de interpretação do movimento, completados por técnicas oratórias ou de representação. Como afirmam Deleuze e Guattari, “a sensação não se realiza no material do objeto sem que este material entre inteiramente na sensação” (Deleuze & Guattari, 1997, 217). Resta-me, assim, comunicar esta expressão musical pelo movimento através de técnicas viradas para a comunicação, mais do que para a interpretação do texto literário.

Desta forma, a proposta de leitura do “Carnaval” op. 9, de Robert Schumann, que apresento como produto da minha investigação sobre o conceito de “autenticidade” na interpretação musical e modelo universal para a busca de uma interpretação “autêntica”, no sentido por mim definido ao longo deste trabalho, divide-se em dois aspetos fundamentais – o estudo da forma como os impulsos expressos na partitura, através da escrita e das indicações expressivas, se podem materializar por intermédio do meu corpo e da minha personalidade e a análise abstrata da obra numa perspetiva orientada para a *performance* (não apenas para uma compreensão passiva da mesma), respeitando o seu teor poético intrínseco.

Tendo, através da conceção de um modelo de interpretação da obra, semanticamente/narrativamente orientado, promovido a ligação entre estes dois aspetos e a sua realização prática (anexo 3), creio ter conseguido atingir o objetivo de interpretar “sem memória”, uma “música sem memória”, expressando os meus impulsos criativos mais profundos, promovendo a sua conexão com os impulsos mais profundos do compositor - expressos na obra musical, através do caso paradigmático do “Carnaval” op. 9 de Robert Schumann - e fornecendo as linhas de orientação para outros intérpretes em busca da “autenticidade”.

Para uma procura da autenticidade na interpretação pianística:
o estudo de caso do “Carnaval” op. 9 de Robert Schumann

Bibliografia

- Adorno, T. (1997). *Aesthetic Theory*. Minnesota: Regents of the University of Minnesota
- Adorno, T. (2001). *Towards a Theory of Musical Reproduction*. (trans. Wieland Hoban). Cambridge: Polity Press
- Adorno, T. (2003). *The Jargon of Authenticity*. Routledge, U. K.
- Alonso, P. V. (2010). *Música e Arquétipo, Ouvir Música é Arquétipo? Tema livre apresentado no XVIII Congresso da Associação Junguiana do Brasil*. Criação: Curitiba
- Alves, L. (2005). *Teoria Musical*. São Paulo: Irmãos Vitale
- Antovic, M. (2004). Linguistic semantics as vehicle for a semantic of music. *Conference on Interdisciplinary Musicology*. Graz: R. Parncutt, A. Kessler & F. Zimmer (Eds.)
- Aristóteles (2004). *Poética*. (trans. Ana Maria Valente). Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian
- Arnold, B. (2002). *The Liszt Companion*. ISBN 0-313-30689-3
- Avzaradel, J. R. (2006). *Linguagem e Construção do Pensamento*. (2ª ed.). São Paulo: Casa do Psicólogo

- Balla, B. (2012). *Symbolism, Synesthesia, and Semiotics, Multidisciplinary Approach*. ISBN: 978-1-4771-5544-8
- Barthes, R. (1975). Rasch. *Langue, discours, société: pour Emile Benveniste / sous la direction de Julia Kristeva, Jean-Claude Milner, Nicolas Ruwet*. Paris: Éditions de Seuil
- Barthes, R. (1979). Aimer Schumann, in Marcel Beaufils (1979)
- Beach, D. (2012). *Advanced Schenkerian Analysis: Perspectives on Phrase Rhythm, Motive, and Form*. Routledge: New York
- Beach, D. & McClelland, R. (2012). *Analysis of 18th- and 19th-Century Musical Works in the Classical Tradition*. Routledge: New York
- Beaufils, M. (1979). *La musique pour piano de Schumann*. Paris: Éditions Phébus
- Bergson, H. (1922). *Durée et Simultanéité. À propos de la théorie d'Einstein*. Acedido em Janeiro, 8, 2015, em http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/.pdf,22/12/2014
- Bianchetti, L. (2002). *Trama e Texto: leitura crítica: escrita criativa*. São Paulo: summus editorial
- Blatter, A. (2007). *Revisiting music theory: a guide to the practice*. New York: Routledge
- Brisson, E. (2005). *Guide de La Musique de Beethoven*. Paris: Fayard

- Boucourechliev, A. (1963). *Schumann*. Paris: Éditions de Seuil
- Cachopo, João Pedro (2011). *Verdade e Enigma no Pensamento Estético de Adorno*. (dissertação de doutoramento). Acedido em Julho 4, 2015, em <http://run.unl.pt/bitstream/10362/6307/1/Verdade%20e%20Enigma%20no%20Pensamento%20Est%C3%A9tico%20de%20Adorno.pdf>
- Caplin, W. E. (1998). *Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: Oxford University Press
- Carafoli, E., Danieli, G. A. & Longo, G. O. (2009). *The Two Cultures: Shared Problems*. Milano: Springer-Verlag
- Carvalho, M. V. (2009). *Expression, Truth and Authenticity and Musical Performance*. Lisboa: Edições Colibri
- Chiantore, L. (2001). *Historia de la Técnica Pianística. Un Estudio sobre los Grandes Compositores y el Arte de la Interpretación en Busca de la Ur-Technik*. Madrid: Alianza Editorial
- Chua, D. (2005). *Absolute Music and the Construction of Meaning*. Cambridge: Cambridge University Press
- Cook, N. (2007). *The Schenker Project: Culture, Race, and Music Theory in Fin-de-siecle Vienna*. New York: Oxford University Press
- Dalhaus, C. (1989). *Nineteenth – Century Music*. (trans. J. Bradford Robinson). Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press
- Dalhaus, C. (1991). *The Idea of Absolute Music*. (Paperback edition). United States of America: University of Chicago Press

- Damásio, A. (1999). *O Sentimento de Si. O Corpo, a Emoção e a Neurobiologia da Consciência*. Mem-Martins: Publicações Europa-América
- Daverio, J. (1997). *Robert Schumann. Herald of a new poetic age*. New York: Oxford University Press
- Dominik, W. & Hall, J. (2010). *A Companion to Roman Rhetoric*. West Sussex: Blackwell Publishing Ltd
- Eckerty, C. D. (2008). *Narrative Strategies in Robert Schumann's “Davidsbündlerzeitung” and “Dichterliebe”* (PHD dissertation). Kansas City, Missouri: ed. Autor
- Feitosa, C., Casanova, M. A. & Barrenechea, M. A. & Dias, R. (2001). *Assim Falou Nietzsche III*. Rio de Janeiro: 7Letras
- Fernandes, C. (2007). *Pina Bausch E O Wuppertal Dança-Teatro*. São Paulo: Annablume (2ª ed.)
- Fernandes, R. C. (1996). *O Narrador do Romance e Outras Considerações Sobre o Romance*. Rio de Janeiro: Sette Letras
- Figueira, L. (2006) Bipolarity in Schumann Musical Work. *XI National Congress of the Italian Society of Psychopathology*. Roma
- Floros, C. (1981). Schumann's musikalische Poetik. *Robert Schumann I, MusikKonzepte*. Munich: Johannesdruck Hans Pribil KG
- Frayze-Pereira, J. A. (1994). A Alteridade da Arte: estética e psicologia. *Psicologia-USP*. vol. 5. USP: São Paulo

- Freud, S. (1905). *Der Witz und Seine Beziehung zum Ubenwussten*. Leipzig und Wien: Franz Deuticke
- Gadamer, H. G. (1998). *O Problema da Consciência Histórica*. (trans. Pierre Fruchon). Rio de Janeiro: Editora FGV
- Gannon, T. C. (1979). *Romanticism and the Unconscious Psyche*. Dissertação de Mestrado, The University of South Dakota, U.S.A
- Geck, M. (2010). *Robert Schumann: The Life and Work of a Romantic Composer*. (trans. Stewart Spencer). Chicago: The University of Chicago Press
- Gertler, W. (1931). *Robert Schumann in Seinen Frühen Klavierwerken*. Wolfenbüttel: G. Kallmeyer
- Gülke, P. (2010). *Robert Schumann, Glück und Elend der Romantik*. Viena: Paul Zsolnay Verlag
- Heidegger, M. (2014). A Origem da Obra de arte. *Caminhos de Floresta*. Lisboa: Ed. Gunbenkian
- Herman, L. & Vervaeck B. (2005). *Handbook of Narrative Analysis*. Nebraska: University of Nebraska Press
- Hjort, M. & Laver, S. (1997). *Emotion and the Arts*. New York: Oxford University Press
- Hodeir, A. (2008). *Les Formes De La Musique*. (15^a ed.). Paris: Presses Universitaires de France.

- Hohendahl, P. U. & Berghahn, K. L. (1988). *A History of German Literary Criticism: 1730-1980*. United States of America: University of Nebraska Press
- Irvine, W. B. (2015). *Aha!: The Moments of Insight that Shape Our World*. New York: Oxford University Press
- Ishiguro, M. A. (2010). *The affective properties of keys in instrumental music from the late nineteenth and early twentieth centuries*. Dissertação de Mestrado, University of Massachusetts Amherst, U.S.A.
- Jackson, R. (2005). *Performance Practice: Dictionary-Guide for Musicians*. New York: Routledge Taylor & Francis Group
- Jacobson II, J. H. (2005). *The Classical Music Experience*. Illinois: Sourcebooks MediaFusion
- Jaspers, K. (2001). *Genio artístico y locura*. (trans. Adan Kovacsics). Madrid: Acantilado
- Jones, J. L. (2008). *Compositions with analytical commentary*. (master dissertation in University of Alabama). Alabama: UMI number: 14588481
- Jonson, A. (2013). *A Handbook to Chopin's Works*. Bremen: Dogma
- Jung C. G. (1999). *Sobre el Fenómeno del espíritu en la Arte y en la Ciencia*. (trans. Cristina García Ohlrich). Trotta: Madrid
- Jung. C. G. (2014). *Archetypes and the Collective Unconscious*. New York: Routledge
- Karon, B. P. & VadenBos G. R. (2004). *Psychotherapy of Schizophrenia. The Treatment of Choice*. Maryland: Rowman & Littlefield Publishing Group, Inc

- Keller, H. & Wintle, C. (2006). *Film music & beyond: writing on music and the screen*. London: Plumbago
- Kennedy, M. (1994). *Dicionário Oxford de Música*. (trans. Gabriela Gomes da Cruz and Rui Vieira Nery). Lisboa: Publicações Dom Quixote
- Kok, R. M. & Tunbridge, L. (2011). *Rethinking Schumann*. New York: Oxford University Press
- Kramer, L. (1984). Music and Poetry: The Nineteenth Century and After. *Studies in 19th Century Music* 3. (ed. Joseph Kerman). Berkeley: University of California Press
- Krebs, H. (1999). *Fantasy Pieces, Metrical Dissonance in the Music of Robert Schumann*. New York: Oxford University Press
- Kristeva, J. (1974). *La Révolution du Langage Poétique, L'avant garde à la fin du XIX siècle, Lautréaumont et Mallarmé*. Paris: Éditions du Seuil
- Laboissière, M. (2007). *Interpretação Musical. A dimensão recriadora da "comunicação" poética*. São Paulo: ANNABLUME editora
- Leblond, K. (1997). Schizophrenic Visions as Manifestations of the Collective Unconscious. *Paper submitted as part of the course requirements for Psy 473 (Sleep and Dreams)*, Augustana University College, U.S.A.
- Lourenço, S. (2011). *As Escolas de Piano Europeias. Tendências Nacionais da Interpretação Pianística do séc. XX*. Porto: Universidade Católica Editora
- Lucas, T. E. (1972). *Edgar Olsen*. United States of America: Twayne Publishers, Inc.

- Mahoney, F. (2004). The Literature of German Romanticism. *History of German Literature*, vol. 8. New York: Camden House
- Marques, J. O. de A. (2004). Rousseau e a Forma Moderna da Autobiografia. *IX Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada*. Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brazil
- Mendoza, A. G. (2015). *Enciclopedia Musical*. Bloomington: Palibrio
- Murphy, C. J. (2004). *Encyclopedia of the Romantic Era, 1760–1850*. vol. 1. New York: Routledge
- Murphy, P. & Roberts, D. (2004). *Dialectic of Romanticism*. New York: Continuum
- Nietzsche, F. (1953). *Origem da Tragédia*. (trans. Álvaro Ribeiro). Lisboa: Guimarães Editores
- Ostwald, P. (with Ostwald, L. D.). (1985/2010). *Schumann. The inner voices of a genius*. Hanover/London: Northeastern University Press
- Platão (1949). *A República*. (trans. Maria Helena da Rocha Pereira). (8ª ed.). Lisboa: ed. Fundação Calouste Gulbenkian
- Popper, F. (1968). *Origins and development of kinetic art*. New York: New York Graphic Society
- Prodanov, C. C. & Freitas, E. C. (2013). *Metodologia do Trabalho Científico: Métodos e Técnicas da Pesquisa e do Trabalho Acadêmico*. Rio Grande do Sul: Feevale
- Queiroz, G. J. P. (2000). *A Música Compõe O Homem E O Homem Compõe a Música*. São Paulo: Cultrix

Bibliografia

- Reiman, E. (2004). *Schumann's Piano Cycles and The Novels of Jean Paul*. Rochester: University of Rochester Press
- Riemann, H. (1903). *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*. Leipzig: ?
- Rocha, Z. (2008). *Freud: Novas Aproximações*. Recife: Editora Universitária da UFPE
- Rosen, C. (2000). *A Geração Romântica*. (trans. Eduardo Seineman). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo
- Schäffer, M., Flores, V. N. & Barbisan, L. B. (2002). *Aventuras do sentido: psicanálise e linguística*. Porto Alegre: Edipucrs
- Schenker, H. (1906). *Neue musikalische Theorien und Phantasien*. (vol. 1). Tübingen: J.G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger
- Schmidt-Beste, T. (2011). *The Sonata*. New York: Cambridge University Press
- Schnebel, D. (1981). Rückung-Verückungen- Psychoanalytische und musikalanalytische Betrachtungen zu Schumann Leben und Werk. *Robert Schumann I, Musik Konzepte*. Munich: Johannesdruck Hans Pribil KG
- Schönberg, A. (1996). *Fundamentos da Composição Musical*. (3ª ed.). São Paulo: EDUSP
- Schopenhauer, A. (2005). *O mundo como vontade e representação*. Vol. I. São Paulo: UNESP

- Schumann, R. (1971). *Tagebücher I: 1827-1838*. (ed. Georg Eisman). Leipzig: VEB deutscher Verlag für Musik
- Schumann, R. (1904). *Briefe. Neue Folge*. 2ª ed. ed. Friedrich Gustav Jansen: Leipzig
- Schumann, R. (1922). *Briefe in Auswahl*. Acedido em Junho, 14, 2015 em <https://archive.org/stream/SchumannsBriefeInAuswahl/SchumannsBriefeInAuswahlHgKarlStorck1922#page/n1/mode/2up>
- Scott, D. B. (2008). *Sounds of the Metropolis. The 19th century Popular Music Revolution in London, New York, Paris, and Vienna*. New York: Oxford University Press
- Siegel, H. (1990). *Schenker Studies*. Cambridge: Cambridge University Press
- Siegel, L. (1979). *Casper David Friedrich and the Age of German Romanticism*. Branden Books, U.K.
- Simonett, H. P. (1978). *Taktgruppengliederung und Form in Schumanns “Carnaval”* (PHD dissertation). Berlin: ed. Hans Peter Simonett
- Smollett, T. G. (1932). *The British Magazine, Or, Monthly Repository for Gentlemen & Ladies*. Vol. 5. London: Printed for J. Fletcher. At the Oxford Theater in St. Paul’s Church Yard
- Solaun, J. (2011). *Schumann’s Davidsbündlertänze opus 6 and the Logic of Discontinuity* (PHD dissertation). New York: Manhattan School of Music
- Spitzer, M. (2006). *Music as Philosophy: Adorno and Beethoven's Late Style*. Indiana University Press: Indiana

Bibliografia

- Steblin, R. (2002). *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. Rochester: University of Rochester Press
- Storey, R. F. (1978). *Pierrot: A Critical History of a Mask*. New Jersey: Princeton University Press
- Storey, R. F. & Allan, A. (2005). *A Guide to Ancient Greek Drama*. UK: Blackwell Publishing
- Surmani, A., Surmani, K. F. & Manus, M. (1998). *Alfred's Essentials of Music Theory. Book 1*. Los Angeles: Alfred Publishing Co.
- Tachovsky, T. (2007). *Hugo Riemann's Concept of Tonality*. (Master dissertation). University of North Carolina: UMI Number 1447335
- Taruskin, R. (2005). *Music in the seventeenth and eighteenth centuries*. New York: Oxford University Press
- Toscano, M. (2002). Caminhos para um estética da inquietude na música de Gesualdo. *Revista Portuguesa de Musicologia*, vol. 12. pp. 265-291
- Walker, A. (1989) *Franz Liszt: The Weimar Years, 1848-186*. Ithaca: Cornell University Press
- Wasielewski, W. J. von & Alger, A. L. (2012). *Life of Robert Schumann*. Memphis: General Books
- Wittgenstein, L. (1977). *Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft

Para uma procura da autenticidade na interpretação pianística:
o estudo de caso do “Carnaval” op. 9 de Robert Schumann

Discografia

- Anda, G. (2001). *Carnaval, op. 9 Etc/Geza Anda by Robert Schumann*. Testament (0100)
- Arrau, C. (2003). *Schumann: Piano Concerto in A minor, Carnaval Op. 9 & Beethoven Piano Sonata No. 32 in C minor / Arrau*. EMI Classics
- Ashkenazy, V. (2003). *Schumann: Works for Solo Piano*. Decca
- Badura-Skoda, P. (1994). *Robert Schumann: Kinderszenen (Childhood Scenes), Op. 15 / Waldszenen (Forest Scenes), Op. 82 / Carnaval, Op. 9*. Valois
- Barenboim, D. (1991). *Kinderszenen / Carnival*. Polygram Records
- Cherkassky, S. (2011). *Cherkassky – Mendelssohn, Schubert, Schumann, Tchaikovsky*. BBC Legends
- Cortot, A. (1999). *Alfred Cortot Plays Chopin, Liszt, Ravel, Schumann – Great Pianists of the 20th Century*. Philips
- Cziffra, G. (2010). *Carnaval, Op. 9: A.S.C.H. – S.C.H.A. lettres dansantes*. Archipel Records
- Engerer, B. (2008). *Schumann: Carnaval, Kinderszenen*. harmonia mundi
- Freire, N. (2003). *Piano Works*. Decca

Para uma procura da autenticidade na interpretação pianística:
o estudo de caso do “Carnaval” op. 9 de Robert Schumann

- Gavrilov, A. (2005). *Schumann: Carnaval Op.9; Papillons Op.2; Faschingsschwank Aus Wien Op.26*. EMI
- Giesecking, W. (2001). *Giesecking Plays Schumann*. Classica D'oro
- Gilels, E. (2013). *Carnaval, Op. 9*. Entertainment Group International Inc.
- Godowsky, L. (1999). *Leopold Godowsky (Great Pianists of the 20th Century, Vol. 38)*. Philips
- Hess, M. (1938). *Robert Schumann Carnaval -- Myra Hess 1938, complete*. Acedido em Outubro, 23, 2013, em https://www.youtube.com/watch?v=X5sM_aeQQF8
- Jandó, J. (1993). *Schumann: Carnaval / Kinderszenen / Papillons*. Alliance
- Kempff, W. (1992). *Piano Works*. Deutsche Grammophon
- Kissin, E. (2002). *Schumann: Carnaval & Sonata No. 1*. RCA
- Larrocha, A. (1989). *Schumann: Carnaval, op. 9 / Faschingsschwank aus Wien, op. 26 / Allegro, op. 8*. Polygram Records
- Luisada, J. M. (2001). *Schumann: Carnaval, Op. 9*. Sony Music
- Lutz, B. (1994). *Robert Schumann: Carnaval op. 9, Arabeske C-dur op. 18, Kinderszenen op. 15, Papillons op. 2*. DSB
- Michelangeli, A. B. (1987). *Schumann: Carnaval Op. 9 & Carnival Jest from Vienna Op. 26 (Faschingsschwank aus Wien)*. Dg Imports
- Rachmaninoff, S. (1998). *Sergei Rachmaninoff – Great Pianists of the 20th Century*. Philips

- Rosen, C. (1995). *Schumann: Davidsbundlertanze / Carnaval / Papillons (Essential Classics)*. Sony Classical
- Rubinstein, A. (1989). *The Rubinstein Collection: Schumann: Fantasiestücke, Op. 12 / Prophet Bird / Romance, Op. 28, No. 2 / Carnaval, Op. 9*. Rca Records/Sbme
- Schmitt-Leonardy, W. (2008). *Schumann: Piano Works, Vol. 3*. Brilliant Classics
- Slenczynska, R. (2000). *Carnaval / Kinderszenen / Sonata 2*. Ivory Classics
- Sofronitsky, V. (1995). *Volume26*. Classical Records
- Tagliaferro, M. (2009). *Magda Tagliaferro: Grande Dame Du Piano Francais – The Early Years*. Philips
- Vásáry, T. (2014). *Schumann: Carnaval – Romanze – Fantasie – Kinderszenen*. Hungaroton

Para uma procura da autenticidade na interpretação pianística:
o estudo de caso do “Carnaval” op. 9 de Robert Schumann

Anexo 1
Tabelas de análise auditiva de 30 gravações do “Carnaval” op. 9

“Florestan”

	Sempre que o material musical dos compassos 1 e 2 (em que está inserido o motivo A.S.C.H.) aparece, <i>acelerando</i> no primeiro compasso do par		
Agógica	Vladimir Sofronitsky		
	Brigitta Lutz		
	Brigitte Engerer		
	Ligeiro <i>diminuendo</i> no compasso 36 (modulação para sol menor)		
Dinâmica/ articulação	Ruth Slencsinska		
	Figuração da mão direita nos compassos 49, 50, 51 e 52 alterada para <i>duinas</i> que ocupam as primeiras metades de cada compasso, em vez de duas colcheias, como está escrito		
Interpretação das figuras rítmicas	Wilhelm Kempf		

	Ligeira respiração antes do <i>sf</i> do segundo compasso	<i>Accelerando</i> em direcção ao final da primeira frase
Agógica	Daniel Barenboim	Andrei Gavrilov
	Vladimir Sofronitsky	Brigitte Engerer
	Brigitte Engerer	
Dinâmica/ articulação		
Interpretação das figuras rítmicas		

	Notas longas que conduzem às reminiscências de “Papillons” op.2 ligeiramente prolongadas em relação ao valor escrito na partitura	Ligeiras paragens de dois em dois compassos entre os compassos 29 e 37
Agógica	Mira Hess	György Cziffra Arturo Benedetti Michelangeli
Dinâmica/ articulação		
Interpretação das figuras rítmicas		

	<i>Accelerando</i> a partir do início da secção B	<i>Rubato</i> no início da passagem modulatória que começa no compasso 37	Arpejos dos compassos 42 e 44 em <i>acelerando</i>
Agógica	Walter Gieseking	Andrei Gavrilov Tamás Vásáry	György Cziffra Andrei Gavrilov
Dinâmica/ articulação			
Interpretação das figuras rítmicas			

Para uma procura da autenticidade na interpretação pianística:
o estudo de caso do “Carnaval” op. 9 de Robert Schumann

	Grande respiração entre o compasso 44 e o compasso 45 A partir do compasso 45, ligeiras paragens de dois em dois compassos até ao final da peça						Ligeiro <i>ritardando</i> no final	
<u>Agógica</u>	Ruth Slencsinska			Arthur Rubinstein				Vladimir Sofronitsky
	Arturo Benedetti Michelangeli			Arturo Benedetti Michelangeli				
	Claudio Arrau							
<u>Dinâmica/</u>								
<u>articulação</u>								
<u>Interpre-</u>								
<u>tação das</u>								
<u>figuras</u>								
<u>ritmicas</u>								

Anexo 1
Tabelas de análise auditiva de 30 gravações do “Carnaval” op. 9

“Coquette”

	Ligeiros <i>acelerandos</i> em direcção aos pares de oitavas em <i>fortíssimo</i>	Ligeiras paragens após cada par de oitavas em <i>fortíssimo</i>
Agógica	Walter Gieseking Vladimir Sofronitsky	Arthur Rubinstein
	Primeira frase em <i>crescendo</i>	
Dinâmica/ articulação	Andrei Gavrilov	
	Semicolcheias tocadas praticamente como fusas	
Interpretação das figuras ritmicas	Mitsuko Uchida Vladimir Horowitz Géza Anda Emil Gilels Jean – Marc Luisada Sergei Rachmaninov	
	Introdução mais lenta do que o resto da peça	
Escolha de tempos na relação entre secções	Vladimir Horowitz Claudio Arrau	

	Primeira frase em <i>acelerando</i>	Arpejos de transição entre frases, em <i>acelerando</i>	Início da secção B em <i>rubato</i>
Agógica	Jeno Jando Ashkenazy Leopold Godowsky Magda Tagliaferro Brigitta Lutz	Arturo Benedetti Michelangeli Brigitte Engerer Jean-Marc Luisada Sergei Rachmaninov	Mitsuko Uchida Jeno Jando Vladimir Ashkenazy
Dinâmica/ articulação	Início da secção B mais <i>piano</i> do que a secção anterior	Última nota <i>staccatissimo</i>	
	Mitsuko Uchida Vladimir Ashkenazy	Walter Gieseking Magda Tagliaferro Mira Hess Tamás Vásáry	
Interpretação das figuras ritmicas			
Escolha de tempos na relação entre secções			

Para uma procura da autenticidade na interpretação pianística:
o estudo de caso do “Carnaval” op. 9 de Robert Schumann

“Papillons”

	Rubato a acompanhar a indicação de dinâmica, <i>piano</i>, na secção B da peça	Final em <i>acelerando</i>	
Agógica	Leopold Godowsky	Walter Gieseking	
	Jean-Marc Luisada		
	Efeito de “eco” sempre que o material musical de uma frase se repete	<i>Forte</i> súbito na repetição da secção A	
Dinâmica/	Nelson Freire	Daniel Barenboim	
articulação	Ruth Slencsinska	Jean-Marc Luisada	
	Vladimir Ashkenazy		

Dinâmica/	Final em <i>crescendo</i>	Final em <i>diminuendo</i>	Mão direita muito mais <i>forte</i> do que a mão esquerda, na secção A
articulação	Magda Tagliaferro	Andrei Gavrilov	Evgueny Kissin
		Vladimir Sofronitsky	
		Andrei Gavrilov	

Dinâmica/	Mão esquerda mais <i>forte</i> do que a mão direita, na secção A	Última nota <i>staccatissimo</i>
articulação	Magda Tagliaferro	Walter Gieseking
	Brigitta Lutz	Vladimir Sofronitsky
		Magda Tagliaferro
		Andrei Gavrilov
		Claudio Arrau

Para uma procura da autenticidade na interpretação pianística:
o estudo de caso do “Carnaval” op. 9 de Robert Schumann

“Chiarina”

	Cada frase em <i>acelerando</i>	Fins de frase em <i>ritardando</i>							
Agógica	Walter Gieseking	Brigitta Lutz							
	Andrei Gavrilov	Sergei Rachmaninov							
	Tamás Vásáry								
	Brigitte Engerer								
	Início da secção B tocado numa dinâmica igual ou mais <i>forte</i> do que a secção A								
Dinâmica/	Wilhelm Kempf							Leopold Godowsky	
articulação	Tamás Vásáry							Brigitte Engerer	
	Semicolcheias da mão direita tocadas praticamente como fusas								
Interpre-	Géza Anda								
tação das	Vladimir Ashkenazy								
figuras	Magda Tagliaferro								
rítmicas									

	Respirações de dois em dois compassos, entre os compassos 17 e 20, na secção B da peça								
Agógica	Arturo Benedetti Michelangeli								
	Segunda semínima de cada compasso, na mão esquerda, especialmente curta e seca (como se fosse <i>staccato</i>)								
Dinâmica/	Evgueny Kissin								
articulação	Charles Rosen								
	Vladimir Horowitz								
	Vladimir Sofronitsky								
	Arthur Rubinstein								
	Emil Gilels								
	Semicolcheias da mão direita tocadas praticamente como tercinas								
Interpre-	Alicia de Larrocha								
tação das	Brigitte Engerer								
figuras	Tamás Vásáry								
rítmicas	Wolfram Schmitt-Leonardy								

Para uma procura da autenticidade na interpretação pianística:
o estudo de caso do “Carnaval” op. 9 de Robert Schumann

Início da coda rapidíssimo (mais rápido do que a indicação <i>a tempo</i> colocada)	
Agógica	Arturo Benedetti Michelangeli Vladimir Ashkenazy Wolfram Schmitt-Leonardy Sergei Rachmaninov
Dinâmica/ articulação	Efeito de “eco” em algumas das repetições Shura Cherkassky
	Repetição da secção A mais forte do que a sua primeira apresentação Shura Cherkassky

Acordes finais completamente a tempo (sem o <i>ritenuto</i> indicado na partitura)	
Agógica	Ruth Slencsinska Daniel Barenboim Emil Gilels Magda Tagliaferro Mira Hess Tamás Vásáry Claudio Arrau
Dinâmica/ articulação	Diminuindo imediatamente antes da coda Tamás Vásáry
	Articulação <i>non legato</i> em vez de <i>staccato</i>, como indicado na partitura Walter Gieseking Arturo Benedetti Michelangeli Leopold Godowsky Sergei Rachmaninov

Para uma procura da autenticidade na interpretação pianística:
o estudo de caso do “Carnaval” op. 9 de Robert Schumann

Anexo 2

Partitura do “Carnaval” op. 9

Para uma procura da autenticidade na interpretação pianística:
o estudo de caso do "Carnaval" op. 9 de Robert Schumann

2

CARNAVAL

Scènes mignonnes sur quatre notes

Dédiées à Monsieur Charles Lipiński

Komponiert 1834–1835

Préambule

Opus 9

Quasi maestoso

ff

Pedale

7

sf

sf

sf

ff

sf

sf

13

ff

sf

sf

sempre ff

19

Più moto brillante

ff

26

sf

sf

sf*)

sempre ff

sf

3 1 2

3 1 2

4

3

3 5 4

3

3 5 4

3

3

*) sf an analoger Stelle T. 32 in französischer Erstausgabe erst auf zwei.

*) The French first edition postpones sf to beat 2 in the analogous M. 32.

*) sf au passage analogue M. 32 dans la 1^{ère} édition française sur le 2^{ème} temps seulement.

Anexo 2
Partitura do "Carnaval" op. 9

32 *sf* 1. *sf* 2. *sf* 3

37 *rfz* *p.* *ff* *sf*

43 *rfz* *p.* *mf* sempre col Pedale

49 132 *w* 2 1 *b* *w* 4

56 *sf* *sf*

63 *mf* *accelerando*

Detailed description: This is a piano score for the piece "Carnaval" from Op. 9. The score is written in G minor (three flats) and 3/4 time. It consists of six systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 32-36) features a melody in the treble with triplets and a bass accompaniment with chords and eighth notes. Dynamics include *sf* and *sf*. The second system (measures 37-42) has a more complex texture with chords in the treble and a bass line with triplets and accents. Dynamics range from *rfz* to *ff*. The third system (measures 43-48) continues with chords and a bass line, including a *mf* dynamic and the instruction "sempre col Pedale". The fourth system (measures 49-55) shows a melody in the treble with grace notes and a bass line with chords. The fifth system (measures 56-62) is characterized by a dense texture of chords and sixteenth notes in both hands, with *sf* dynamics. The sixth system (measures 63-66) features a melody in the treble with grace notes and a bass line with chords, ending with an *accelerando* instruction.

Para uma procura da autenticidade na interpretação pianística:
o estudo de caso do “Carnaval” op. 9 de Robert Schumann

4

Animato

71

pp sempre più e più

* 5 2 5 3

77

p dolce

Pedale 5 4 5

83

pp Vivo

5 5

89

sf

3 2 2 3 2 2

95

sf

3 2 2 3 2 2

Anexo 2
Partitura do "Carnaval" op. 9

Musical score for measures 101-106. The system begins with a measure rest followed by a dotted line and the number 8, indicating an 8-measure phrase. The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with slurs and accents. Dynamic markings include *ff*, *sf**, *sf*, and *sf*. Fingering numbers 4, 3, and 4 are present at the end of the system.

Musical score for measures 107-113. The right hand continues with a melodic line, marked with *sf* and *sf con forza*. The left hand has a more active accompaniment, marked with *sf con forza* and *Pedale*. The system concludes with a *ritenuto* marking. Fingering numbers 2, 4, 2, 1, 3, and 1 are indicated.

Musical score for measures 114-121. The tempo is marked *Presto* and the dynamic is *rinforzando*. The right hand has a melodic line with slurs and accents, marked with *sf*. The left hand has a rhythmic accompaniment with slurs and accents, marked with *Pedale*. Fingering numbers 2, 1, and 3 are present.

Musical score for measures 122-129. The tempo is *stringendo* and the dynamic is *ff*. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a rhythmic accompaniment with slurs and accents. Fingering numbers 4 and 5 are present.

Musical score for measures 130-133. The dynamic is *ff*. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a rhythmic accompaniment with slurs and accents. The system ends with a double bar line and a *sf* marking. Fingering numbers 2 and 3 are present.

*) T. 103-109 *sf* in der französischen Erstausgabe erst auf zwei.

*) The French first edition postpones the *sf* to beat 2 in M. 103-109.

*) M. 103-109 *sf* dans la première édition française sur le deuxième temps seulement.

Para uma procura da autenticidade na interpretação pianística:
o estudo de caso do “Carnaval” op. 9 de Robert Schumann

6

Moderato **A** Pierrot

The musical score for 'Pierrot' (Op. 9, No. 6) by Robert Schumann is presented in two systems. The first system (measures 6-15) begins with a *p* dynamic and includes a *Pedale* section. The second system (measures 16-43) continues with various dynamics including *pp*, *f*, and *ff*, and features a *sempre cresc.* instruction. The score concludes with first and second endings, with the second ending marked *(pp)* and *Pedale*. Measure numbers 6, 8, 16, 25, 34, and 43 are indicated at the start of their respective systems.

*) *p* nur in französischer Erstausgabe. Siehe allerdings < ab T. 29.

*) *p* is found only in the French first edition. However, note the < from M. 29.

*) *p* seulement dans la première édition française. Cf. cependant < à partir de la M. 29.

Anexo 2
Partitura do "Carnaval" op. 9

Arlequin

7

Vivo **A**

p sf sf ff sf

Pedale

8

p sf sf sf

B

15

sf ff sf sf

22

sf pp sf sf ritard.

A tempo

29

sf sf sf sf

37

f sf sf sf sf

8

Valse noble

Un poco maestoso

The image shows a page of a musical score for 'Valse noble' by Robert Schumann. The score is written for piano and consists of six systems of music. The first system (measures 1-6) is marked 'Un poco maestoso' and 'f'. It features a treble clef with a 3/4 time signature and a bass clef with a 3/4 time signature. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first system includes a large 'A' marking above the treble staff and a 'Pedale' instruction below the bass staff. The second system (measures 7-12) includes a large 'B' marking above the treble staff and a 'p' dynamic marking. The third system (measures 13-19) is marked 'molto teneramente'. The fourth system (measures 20-26) is also marked 'molto teneramente' and includes a large 'A' marking above the treble staff. The fifth system (measures 27-33) is marked 'ff'. The sixth system (measures 34-38) is marked 'sf'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

f

Pedale

p

molto teneramente

molto teneramente

ff

sf

Anexo 2
Partitura do "Carnaval" op. 9

9

A
Adagio

sotto voce
senza Pedale

B

12 *rit.* **A**

B
Più lento
mf molto teneramente
Pedale

22 **B**
p
**pp*

27 *rit.* **A**

Para uma procura da autenticidade na interpretação pianística:
o estudo de caso do "Carnaval" op. 9 de Robert Schumann

10 **A** **Florestan** *sf*

Passionato

Pedale sf p

7 *ritenuto sf* *Adagio* *a tempo sf*

leggiere sf

13 *sf* *ritenuto (sf)*

19 *Adagio (Papillon?)* *a tempo sf*

sf p

26 **B**

32 *p* *1.* *2.*

Para uma procura da autenticidade na interpretação pianística:
o estudo de caso do “Carnaval” op. 9 de Robert Schumann

12

16

22

27

33

39

45

The musical score is presented in six systems, each with a two-staff system (treble and bass clef). Measure numbers 12, 16, 22, 27, 33, 39, and 45 are placed at the beginning of their respective systems. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Performance instructions like 'ritenuto' and 'p' are included. The key signature is G minor (two flats) and the time signature is 3/4.

*) Zur Bogensetzung siehe Bemerkungen.

*) See Comments regarding the slurring.

*) Au sujet du signe de liaison, cf. Bemerkungen ou Comments.

Anexo 2
Partitura do "Carnaval" op. 9

13

Musical score for measures 51-56. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats. The right hand features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes, while the left hand provides a steady accompaniment. Dynamics include *sf*, *f*, and *p*.

Musical score for measures 57-60. This section includes first and second endings. The right hand continues with intricate rhythmic patterns, and the left hand has a more active role. Dynamics include *sf* and *mf*.

L'istesso tempo
un poco con grazia Réplique

Musical score for measures 61-65, titled "Réplique". The tempo is *L'istesso tempo un poco con grazia*. The right hand has a melodic line with grace notes, and the left hand has a simple accompaniment. Dynamics include *p* and *pp*. A *ritenuto* marking is present at the end of the section. A *Pedale* instruction is at the bottom left.

Musical score for measures 66-71. The right hand features a series of sixteenth-note patterns, and the left hand has a steady accompaniment. Dynamics include *p* and *pp*.

Musical score for measures 72-76. This section includes first and second endings. The right hand has a melodic line with grace notes, and the left hand has a steady accompaniment. Dynamics include *poco ritenuto*.

Sphinxes

No. 1

Musical notation for Sphinxes No. 1, showing a bass clef, a key signature of two flats, and a simple rhythmic pattern.

No. 2

Musical notation for Sphinxes No. 2, showing a bass clef, a key signature of two flats, and a simple rhythmic pattern.

No. 3

Musical notation for Sphinxes No. 3, showing a bass clef, a key signature of two flats, and a simple rhythmic pattern.

14

Papillons

A Prestissimo

sf quasi Corni
Pedale
sf

sf *(sf)*

p *f*

p *sf* *Fine*

sf

B

sf *p*

Anexo 2
Partitura do "Carnaval" op. 9

15

Musical score for measures 27-32. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The dynamic marking *sf* is present at the end of the system. The instruction *D.C. ad libitum* is written below the staff.

A.S.C.H.-S.C.H.A.
(Lettres dansantes)

Musical score for measures 33-40, marked *Presto leggierissimo*. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The dynamic marking *p* is present at the beginning, and *sf* is used throughout. The instruction *Pedale* is written below the staff.

Musical score for measures 41-50. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The dynamic marking *sf* is present throughout the system.

Musical score for measures 51-60. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The dynamic marking *p* is present at the beginning, and *sf* and *pp* are used throughout. The instruction *A* is written above the staff.

Musical score for measures 61-70. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The dynamic marking *sf* is present throughout the system. The instruction *Fine* is written below the staff.

Musical score for measures 71-76. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The dynamic marking *pp* is present throughout the system. The instruction *ritardando* is written above the staff. The instruction *D.C. sin' al Fine senza replica* is written below the staff.

16

A **Passionato** **Chiarina**

Pedale

6

12

B 17

23

29

*) Zur Oktave siehe Bemerkungen.

*) See Comments regarding the octave.

*) Au sujet de l'octave, cf. Bemerkungen ou Comments.

Anexo 2
Partitura do "Carnaval" op. 9

17

Chopin

18

Estrella

A Con affetto
ff
Pedal

7

B Più presto
p molto espressivo

13

21

A Tempo I
ff

29

Anexo 2
Partitura do "Carnaval" op. 9

Reconnaissance

19

A Animato

pp
sempre staccato
Pedale

Anexo 2
Partitura do "Carnaval" op. 9

21

41 *ritardando*

A *a tempo vivo*
45 *pp staccato*

49

53

57

22

Pantolon et Colombine

A Presto

(f)

Pedale *sf* *sf* *sf* *sf*

B Meno presto

p *Pedale*

ff *(ff)*

A (Tempo I)

f staccato

*) In der französischen Erstausgabe Wiederholung erst ab T. 13.

*) The French first edition only repeats from M. 13.

*) Dans la première édition française reprise à la M. 13 seulement.

Anexo 2
Partitura do "Carnaval" op. 9

25 23

Pedale

s
f

Pedale

rilasciando *a tempo* *ritenuto*

dolce *p*

34

A

Molto vivace

Valse allemande

semplice *pp*

Pedale

s
f

B

s
f *(sf)* *s*
f

ritard. *pp* *ff*

16

24 **Intermezzo**
Presto

Paganini

p
molto staccato
ff
Pedale

5

9 **B**

*) *p*

13

17

21 **A**

*) Zur Platzierung des *p* siehe Bemerkungen.

*) See Comments regarding the placement of the *p*

*) Au sujet de l'emplacement du signe *p*, cf. Remarques ou Comments.

Aveu
Passionato

Promenade
Commodo

26

Anexo 2
Partitura do "Carnaval" op. 9

The image displays a piano score for the piece "Carnaval" op. 9. The score is written in a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. It is divided into several systems of music, each with a starting measure number in the top left corner.

- System 1 (Measures 15-27):** Starts at measure 15. The right hand has a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords. Dynamics include *sf*, *mf*, *p*, and *ff*. A fermata is placed over measure 27.
- System 2 (Measures 22-29):** Starts at measure 22. The right hand features a more active melodic line with slurs and accents. Dynamics include *sf*, *sfz*, and *p*. A fermata is placed over measure 29.
- System 3 (Measures 34-41):** Starts at measure 34. The right hand has a melodic line with slurs and accents. Dynamics include *ff*, *sf*, *mf*, and *p*. A first ending bracket labeled "1." spans measures 39-40, followed by a second ending labeled "2." in measure 41. A section marked "B" begins at measure 41.
- System 4 (Measures 41-48):** Starts at measure 41. The right hand has a melodic line with slurs and accents. Dynamics include *p*, *m.g.*, and *dim.*. A section marked "A" begins at measure 48.

The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The page number 333 is located at the bottom center.

Para uma procura da autenticidade na interpretação pianística:
o estudo de caso do “Carnaval” op. 9 de Robert Schumann

28

56

f

62

ff

68

p

pp

75

82

dim.

88

ritardando

nuendo

pp

Anexo 2
Partitura do "Carnaval" op. 9

29

Pause

The musical score is written for piano in 3/4 time, key of B-flat major. It begins with the tempo marking *Vivo*. The first system (measures 1-5) features a bass line with a *Pedale* marking and a treble line with *f precipitandosi*. The second system (measures 6-10) continues with *sf* dynamics. The third system (measures 11-15) includes an 8-measure slur and *sf* dynamics. The fourth system (measures 16-21) also features an 8-measure slur and *sf* dynamics. The fifth system (measures 22) concludes with *sfz con forza* and a *ritenuto* marking.

30 Marche des „Davidsbündler“ contre les Philistins

Non Allegro

The musical score is presented in grand staff notation (treble and bass clefs) with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 3/4 time signature. The piece is marked 'Non Allegro'. The score consists of six systems of music, each with a measure number at the beginning of the first staff. The first system (measures 30-35) begins with a fortissimo (*ff*) dynamic and includes the instruction 'Pedale grande' below the bass staff. The second system (measures 36-39) continues with fortissimo dynamics. The third system (measures 40-45) features fortissimo dynamics and includes accents (>) over the right-hand notes. The fourth system (measures 46-51) also features fortissimo dynamics and includes first and second endings. The fifth system (measures 52-57) is marked 'Molto più vivo' and 'sempre e sempre accelerando', with dynamics ranging from fortissimo (*sf*) to mezzo-forte (*mf*). The sixth system (measures 58-63) continues with fortissimo dynamics and includes accents (>) over the right-hand notes.

Anexo 2
Partitura do "Carnaval" op. 9

31

*) Akkord in der französischen Erstausgabe:
l. H. Hlg, r. H. f/d'ff.

**) Siehe Bemerkungen

*) French first edition gives chord as *Big* in
l.h. and *f/d'ff* in r.h.

**) See Comments

*) Accord dans la première édition française:
m. g. *Sisol*, m. d. *fa'ré'fja'*.

**) Cf. Remarques en Commentaires

Para uma procura da autenticidade na interpretação pianística:
o estudo de caso do “Carnaval” op. 9 de Robert Schumann

32 Animato

83 *pp stringendo sempre più e più*

89 *p dolce* Pedale

95 Vivo

101 *sf*

107 *sf sempre brillante*

113 *sf*

Anexo 2
Partitura do "Carnaval" op. 9

33

*) Klein gestochene Noten nur in französischer Erstausgabe.

*) Notes in small type occur only in the French first edition.

*) Notes gravées en petit dans la première édition française seulement.

Para uma procura da autenticidade na interpretação pianística:
o estudo de caso do “Carnaval” op. 9 de Robert Schumann

34

164 *8*

171 *8*

179 *Animato molto*

pp stringendo sempre più e più

185

p *dolce*

Pedale

190

Anexo 2
Partitura do "Carnaval" op. 9

35

195 *Vivo*

200

205

211

218

*) Zu Notenabweichungen in der französischen
Erstausgabe siehe *Bemerkungen*.

*) See *Comments* regarding alternative readings
in the French first edition.

*) Au sujet des notes différentes dans la 1^{ère} éd.
française, cf. *Bemerkungen* ou *Comments*.

Para uma procura da autenticidade na interpretação pianística:
o estudo de caso do “Carnaval” op. 9 de Robert Schumann

36

225 *Più stretto rinforzando*

234 *stringendo* *sempre ff*

243 *sempre stringendo* *Pedale*

252 *ff pos.*

262 *sibile* *ff*

272 *sf* *Fine*