

CONSIDERAÇÕES SOBRE A “VOZ INTERIOR” NA *HUMORESKE* DE ROBERT SCHUMANN

Guilherme A. Sauerbronn de Barros

“Ayez le sentiment, la passion, le feu!
C’est tout... et la folie! il en faut bien un peu.”

(Goethe, J.W., *Faust*. Trad. de Gérard de Nerval. Paris: Librarie
Gallimard – Bibliothèque de la Pléiade, 1951, p. 956)

“Deux âmes, hélas, se partagent mon sein.”
(Ibid, p. 981)

A obra *Humoreske*, op.20, para piano solo, de Robert Schumann (1810-1856), traz uma das páginas mais inusitadas da literatura pianística do período romântico: na segunda seção aparece um pentagrama suplementar, com a indicação *Innere Stimme* ou “voz interior” (ver Exemplo 1). Não haveria nada demais nisso, não fosse o fato de que a melodia escrita nesse pentagrama não deve ser tocada. Qual seria então o sentido dessa voz? Qual sua função dentro da estrutura da obra? Haveria alguma relação entre essa solução original e o espírito romântico?

Exemplo 1: Schumann, *Humoreske*, op. 20, cc. 252-259.

Hastig $\bullet = 126$

p

p (Innere Stimme)

p

X

Y

Z

Tea

Tea

Tea

Tea

*

*

The image shows a musical score for the piece 'Humoreske' by Robert Schumann. It consists of two staves: a treble clef staff (piano) and a bass clef staff (bass). The music is in 3/4 time and features a variety of rhythmic patterns and melodic lines. A 'ritard.' marking is present above the final measure of the piano part. In the bass staff, there are several measures marked with 'x', 'y', and 'z' below the notes, indicating specific rhythmic or melodic elements. The score is written in a standard musical notation style with various ornaments and phrasing slurs.

x = motivo principal

y = gruppetto

z = célula rítmica

Ao tomar contato com a Semiologia Musical, percebi que, seguindo esse método, seria possível abordar o objeto a partir de diferentes ângulos. A análise do nível neutro (partitura), com base no modelo de análise paradigmática elaborado por Nicolas Ruwet, ajudou a compreender a estrutura da obra e a relação da “voz interior” com os outros temas. A análise do nível poiético, representada pelo estudo dos documentos (cartas, artigos) escritos pelo próprio Schumann, e também dos trabalhos de estudiosos sobre este autor e suas obras (poiética externa) permitiu conhecer, entre outras coisas, as condições que cercam a composição da *Humoreske*. Finalmente, o nível estésico, representado principalmente pela minha própria audição da obra, foi fundamental para a tomada de decisões a respeito da segmentação. Também referentes ao nível estésico estão incluídas as impressões, informalmente relatadas, por outras pessoas a respeito dessa obra. Através desse esforço pretendo, ainda que parcialmente, iluminar o mistério que cobre a “voz interior”.

(I)

O termo *Humoreske* foi usado pela primeira vez na Alemanha, no início do séc. XIX, para designar esquetes literários. O “humor” aludido não deve ser entendido no sentido moderno, pejorativo, mas sim na acepção medieval, como

algo relativo às “disposições humanas”.¹ Schumann foi quem primeiro deu a uma peça musical este título. A “Grande *Humoreske*”, como se referiu em carta a Clara Wieck,² foi composta no início de 1839, durante o chamado “período vienense”. Antes de concentrarmos nossa atenção nos acontecimentos desse período, é preciso conhecer os anos de formação que o precedem.

Schumann, sendo filho de um livreiro e editor, conheceu desde muito cedo os clássicos da literatura, cultivando uma especial admiração por Byron e Walter Scott (autores que seu pai traduzira para o alemão) e pelos poetas românticos em geral. Suas inclinações literárias logo se manifestaram, e Schumann chegou a escrever dramas e romances, os quais se perderam. Conheceu então a obra de Jean Paul Richter, cuja influência seria decisiva na sua arte. Já no seu op.2, *Papillons*, a ligação entre literatura e música viria a desempenhar um papel primordial: esta obra foi, segundo o próprio Schumann, inspirada nas *Flageljahre* (A Idade Ingrata) de Richter.³ Aliás, se nos reportarmos ao op.1, as *Variações Abegg*, já encontraremos essa tendência em mesclar o universo das palavras com o da música, o que viria a ter conseqüências ainda mais profundas no *Carnaval*, op.9.⁴ A transposição da fantasia literária para o real, isto é, a percepção da realidade a partir da lógica do romance, é um traço característico de Schumann, que transparece nas suas próprias palavras: “vivemos, neste momento, um romance.”⁵ A partir do que diz Charles Rosen a respeito de outros autores românticos, podemos concluir que a proximidade entre ética e estética é um traço do próprio Romantismo:

¹ Brown Jr, M., verbete “Humoreske”, in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 3.ed. (internet), 2001.

² Stricker, R., *Robert Schumann - Le musicien et la folie*, Éditions Gallimard, 1984, p. 47: “Durante toda a semana estive sentado ao piano; ora compunha, ora escrevia, ria e chorava. A marca de tudo isso encontrarás na ‘Grande Humoreske’” (Carta de 24/01/1839).

³ *Ibid.*, p. 23: “Leiam, o quanto antes, a cena final das *Flageljahre*, pois, de fato, os *Papillons* são uma tradução sonora desse baile de máscaras” (carta a sua mãe, de 17/04/1832).

⁴ Schumann introduziu “Sphinxes”, melodias formadas a partir da palavra A.S.C.H, cidade natal de Ernestine von Fricken, por quem ele se enamorara. Também os temas foram identificados com personagens que ele criou para si e seus amigos (Stricker, op. cit., p. 48; Rosen, C., *A geração romântica*. São Paulo: Edusp, 2000, p. 317).

⁵ Anton Töpken, pianista e amigo de Schumann, teria escutado essas palavras do compositor, por ocasião da criação da sua revista de crítica musical, a *Neue Zeitschrift für Musik*, onde assinava Eusebius e Florestan e todos os seus colaboradores tinham pseudônimos (Wasielowski, apud Stricker, op. cit., p. 42).

O anseio de o artista romântico expressar sua personalidade através da obra não é mais forte que o esforço de fazer com que sua vida privada se conforme visivelmente à personalidade estilística da própria obra. O ideal romântico da unidade entre vida e obra não é [sic] aquele que tornava a obra subsidiária e dependente dos assuntos particulares do artista. Os compositores mais interessantes ajustaram suas vidas e até suas personalidades de modo a tornar seus projetos e suas concepções mais eficazes e convincentes.⁶

Embora demonstrasse talento musical desde a infância, a carreira musical de Schumann não foi decidida logo de início, como ocorreria, por exemplo, com Mozart. De 1828 a 1830 ele cursou Direito em Leipzig, cidade onde conheceu o pianista Friederich Wieck e sua filha Clara, então com nove anos de idade. Ele viria a se tornar seu mestre e ela, a figura central do seu afeto. Ao renunciar à carreira jurídica, Schumann decidira tornar-se virtuose, embora estivesse dividido entre o estudo do instrumento e a composição. Esse dilema foi resolvido com a paralisia que ele sofreu em um dedo da mão direita, após exercitar-se com um aparelho que, segundo consta, ele próprio desenvolvera.⁷ Esse fato foi interpretado por Rémy Stricker como sendo uma castração simbólica,⁸ vinculada a um sentimento de culpa em relação a sua mãe. Stricker estabelece uma ligação entre a paralisia da mão direita e a doença mental que Schumann desenvolveu e que interrompeu tanto sua produção musical como sua própria vida. Portanto, se por um lado é preciso tomar cuidado para não superdimensionar a loucura de Schumann, por outro ela não pode ser ignorada.

Em 1833, Schumann perdeu seu irmão Julius e sua cunhada. Logo em seguida surgiram os primeiros sintomas da sua doença, que foi diagnosticada por uns como neurastenia patológica,⁹ por outros como esquizofrenia,¹⁰ ou ainda psicose maníaco-depressiva¹¹. De qualquer modo, interessa

⁶ Rosen, op. cit., p. 850.

⁷ Esse aparelho também foi identificado como sendo o *chiroplaste*, aparelho de cobre ou madeira que visava ao bom posicionamento da mão no piano.

⁸ Stricker, op. cit., p. 189.

⁹ Mauclair, C., *Schumann (sua vida e sua obra)*, Coleção Cultura Musical n° 7, São Paulo: Edições Cultura Brasileira, s.d., p. 17.

¹⁰ Rosen, op. cit., p. 850.

¹¹ Stricker, op. cit., p. 136.

menos saber qual a natureza desse distúrbio do que entender de que forma a noção de insanidade influenciou na obra de Schumann e dos românticos em geral. Segundo Rosen, “a loucura foi uma forma imprevisível de inspiração. Possuía seu próprio ritual de demonstração e seus próprios métodos de persuasão, uma lógica da noite e dos sonhos, de certo modo tão poderosa e convincente quanto a lógica diurna”¹². Muitos artistas sucumbiram diante dela: Hölderlin, Kleist e Nerval, entre outros, tiveram na loucura tanto um ideal quanto um antiideal. Rosen faz questão de assinalar a primazia do aspecto estético e artístico que a loucura adquire na obra de Schumann, relegando a um segundo plano toda especulação de cunho psicológico:

Em seus anos mais criativos, dos vinte aos trinta, ele brincou com a idéia de insanidade, incorporando elementos da loucura em sua obra – tanto na crítica quanto na música –, inventando maravilhosos efeitos de incoerência lógica e esquizofrenia. Quaisquer que sejam suas predisposições pessoais, esses elementos são claramente estilísticos e não autobiográficos.¹³

A avaliação da obra de Schumann tem sido prejudicada pelo excessivo interesse que gira em torno da sua loucura. Muitas das geniais soluções musicais que ele encontrou, cuja origem está acima de tudo numa necessidade estética, são vistas como excentricidades, como, por exemplo, a própria “voz interior” da *Humoreske*. Outra solução original se encontra no Finale das *Variações Abegg*, onde uma nota é como que “filtrada” pela sucessiva retirada das outras notas. Efeitos semelhantes são encontrados na *Humoreske* (ver Exemplos 2a, 2b, 2c). Gostaria, portanto, de descartar a hipótese, um tanto simplista e sensacionalista, de que a “voz interior” seria a voz da loucura, uma alucinação auditiva de Schumann.¹⁴ Inclusive as crises mais graves, com alucinações auditivas, só vieram a ocorrer a partir de 1844.

¹² Rosen, op. cit., p. 849.

¹³ Ibid, p. 850.

¹⁴ Stricker, op. cit., p. 13.

Exemplo 2a: Schumann, *Variações Abegg*, cc. 196-198.

ad libitum

Lea. *

Exemplo 2b: Schumann, *Humoreske*, cc. 249-251.

pp

Lea. Lea. *

Exemplo 2c: Schumann, *Humoreske*, c. 585-586.

pp

Lea. Lea. Lea. Lea.

Ainda em 1833, Schumann torna-se amigo do pianista Luis Schunke e funda a *Neue Zeitschrift für Musik*, revista de crítica musical que se opunha à tradicional *Allgemeine Musikalische Zeitung*, onde o próprio Schumann estreara dois anos antes como crítico, em artigo sobre o op.2 de Chopin. Foi nesse artigo que surgiram suas “personas” Eusebius, feminino, melancólico e doce; Florestan, masculino, fogaoso, apaixonado; e seu mediador, Meister Raro. Schumann, em carta a Clara, traduziu em linguagem poética a personalidade de cada um dos seus duplos:

Florestan le fougueux,
Eusebius le doux,
Larmes et flammes
Prends-les ensemble
Tous deux en moi,
La douleur et la joie!¹⁵

Eles são a personificação dos “humores”, das disposições psicológicas de Schumann. Também seus amigos e colaboradores na revista ganharam pseudônimos,¹⁶ e o grupo passou a ser designado pelo nome de *Davidsbündler*, os companheiros de David, amigos do progresso e inimigos da arte caduca dos Filisteus (pequeno-burgueses com seu academicismo musical). A existência de Eusebius e Florestan ultrapassou os limites da crítica musical e eles se tornaram as principais personagens da música de Schumann, ganhando, inclusive, determinados motivos e características musicais que os identificam.¹⁷ Stricker define Eusebius como “o gruppetto repetido indefinidamente, verdadeira assinatura da ternura schumanniana que encontramos um pouco por toda parte.”¹⁸ O mesmo autor define Florestan como “uma dança continuamente correndo o risco de romper-se”,¹⁹ com seus ritmos desloca-

¹⁵ Florestan o fogaoso/ Eusebius o doce/ Lágrimas e chamas/ Tomai-as juntas/ Ambas em mim/ A dor e a alegria! (Carta a Clara, 1838, in Stricker, op. cit., p. 126).

¹⁶ F. Wieck – Meister Raro; Schunke – Jonathan; Clara – Chiara ou Zelia; Mendelssohn – Felix Meritis (Mauclair, op. cit., p. 19).

¹⁷ Ver, por exemplo, *Davidbündlertänze*, op.6, e *Carnaval*, op. 9.

¹⁸ Jean Jacques Eigeldinger também chama o gruppetto de assinatura (signature), “(...) símbolo que ele usa nos momentos mais íntimos de sua produção” (Eigeldinger, J.J., “Kinderszenen op. 15 de Schumann: entre variations et cycle”, in *Musurgia*, s.d., p. 58).

¹⁹ Stricker, op. cit., p. 127.

dos, movimentos cambiantes e harmonias não resolvidas. Quando ouvimos Schumann, somos capazes de perceber claramente quando é Eusebius ou Florestan que está cantando; entretanto, a sua caracterização não é a partir de algo como um *leitmotiv* wagneriano. A solução criada por Schumann é diferente: é na atmosfera, no “humor” que ele cria, mais do que no desenho melódico ou na progressão harmônica, que estão presentes ora um personagem, ora outro, ou até ambos ao mesmo tempo, dialogando. Aliás, nos seus artigos de crítica musical é recorrente a discussão entre seus duplos, cujas opiniões nem sempre são convergentes.²⁰

No final de 1835 ocorreria então um fato decisivo na vida de Schumann: ele e Clara, cujo convívio remontava à sua chegada em Leipzig, confessaram o afeto recíproco. É deste ano o artigo “*Letters from a (Music-) Lover*”,²¹ onde Eusebius e Chiara trocam cartas a respeito dos concertos a que ambos teriam assistido, ela em Milão, ele em Leipzig. Embora o título seja bastante sugestivo, as cartas são discretas e o artigo trata, basicamente, da estréia de Mendelssohn (Felix Meritis) como regente dos concertos do Gewandhaus em Leipzig. Ao descobrir o envolvimento de Clara e Schumann, a reação do velho Wieck foi a pior possível, proibindo os encontros dos dois jovens e enviando, no início do ano seguinte, Clara a Dresden. Em 1836 morria a mãe de Schumann. Diante de tantas dificuldades, é compreensível que Schumann se referisse a este como um ano triste. Em 1837, após um afastamento de 18 meses, Clara e Schumann voltam a se comunicar e dão início a uma intensa correspondência. Daí em diante, durante os anos seguintes até o casamento de ambos, tudo que Schumann compõe dirige-se a Clara²². Em 1838, entre janeiro e maio, compõe três importantes obras para piano: *Novelletten* op.21, cujas texturas imitativas revelam a influência de Bach, um dos compositores referenciais na sua formação musical; *Kinderszenen*, op.15, às quais ele se referiu como sendo “o olhar retrospectivo de um adulto”²³, e *Kreisleriana*, inspirada no romance homônimo de E.T.A. Hoffmann. Assim como Richter, Hoffman foi uma importante fonte de inspiração para Schumann. O estilo de Hoffman, fantástico, imprevisível, encantou Schumann, e a dupla narrativa do Kater Murr e do Kapelmeister Kreisler tem seu paralelo na forma como Schumann passa, bruscamente, de Eusebius a Florestan, num jogo

²⁰ Ver, por exemplo, “An op.2”, “A Monument to Beethoven”, “The Editor’s Ball”, entre outros artigos, onde existe a presença de ambos.

²¹ Schumann, R., *Schumann on music – a selection from the writings*. Nova York: Dover, 1988, p. 64.

²² Stricker, op. cit., p. 20.

²³ Eigeldinger, op. cit., p. 58.

permanente de contrastes. A *Kreisleriana* é especialmente interessante para o presente estudo, pois existem, entre ela e a *Humoreske*, importantes semelhanças. Além da proximidade da época em que foram escritas, em ambas as tonalidades principais são Si bemol maior e Sol menor. Embora sejam obras de grandes dimensões, a primeira teria sido escrita em apenas quatro dias²⁴ e a segunda, segundo o próprio Schumann, em uma semana. Um outro aspecto importante está relacionado à fonte de inspiração que Schumann encontrou na ausência de sua amada. Em carta a Clara, referente à composição da *Kreisleriana* e das *Kinderszenen*, ele revela sua descoberta: “Compreendi que a minha inspiração (Phantasie) nunca voa tão alto quanto durante a tensão e o desejo, como ocorreu, nos últimos dias, enquanto esperava uma carta sua, durante os quais compus volumes completos: maravilhas, loucuras, ternura.”²⁵ Também a *Humoreske* nasceu durante um período de longo afastamento entre ambos, no qual Schumann experimentou fortes alterações de humor.

A fantasia schumanniana transita com facilidade do real ao imaginário e vice-versa. A mistura que ele realiza entre elementos literários, sentimentos e acontecimentos da sua vida transparece no modo como ele relata suas impressões, seja nos diários, nas cartas, na crítica ou através da música. Mauclair, em busca de uma definição para a música de Schumann, afirma:

O termo “fantasia” é o mais conveniente para caracterizar essa música, entendendo-se, pois, por “fantasias” a fixação de uma série de imagens que podem revestir todos os aspectos do mundo sensível.

O romantismo subjetivo de Schumann tem a grande especialidade de oscilar constantemente do mundo exterior para o das idéias e procurar no piano seu estilo na mais direta e na mais interna das sensações recebidas ou das idéias afloradas.²⁶

Ora, se é assim, a “voz interior” da *Humoreske* pode ser tanto de Schumann como de Florestan ou Eusebius; ou ainda de Clara, e por que não de Hoffman ou

²⁴ Stricker, op. cit., p. 147.

²⁵ Ibid, p. 148.

²⁶ Mauclair, op. cit., p. 49.

Richter? Sigamos, pois, com a análise desses anos que cercam a composição da *Humoreske* para que possamos então construir hipóteses mais consistentes.

Em setembro de 1838, após uma breve crise nervosa, Schumann parte para Viena, a fim de negociar a edição da sua revista nessa capital. Seus planos incluíam o projeto de lá estabelecer-se com Clara, que havia recebido recentemente uma condecoração da Coroa Austríaca e gozava da admiração da imperatriz. Suas negociações falharam, mas seu abatimento moral foi compensado pela rica vida cultural da cidade. Aproveitou para assistir a óperas e peças de teatro e conheceu Sigismund Thalberg, a quem teceu grandes elogios pela modéstia e decoro. A maior recompensa veio, no entanto, do encontro que Schumann teve com o irmão de Schubert, Ferdinand, que lhe confiou o manuscrito da *Sinfonia em Dó maior* (D.944) do compositor austríaco, inédita até então. Schumann relata, no artigo intitulado *Schubert's Symphony in C*²⁷, de 1840, sua visita aos túmulos de Beethoven e Schubert e à casa onde vivia o irmão deste último. As impressões deixadas em Schumann por esta sinfonia nos fornecem uma outra pista para o mistério da “voz interior”:

Não posso deixar passar em branco o segundo movimento, que nos fala de forma tão tocante, especialmente naquela passagem onde se escuta uma trompa, como que à distância. Parece vir de outra esfera. Nessa hora todas as coisas param para ouvir, como se um espírito divino estivesse pairando através da orquestra²⁸ (grifo do autor).

A partir da análise dessa passagem da sinfonia foi possível listar uma série de elementos comuns ao trecho da “voz interior” na *Humoreske* (ver Exemplo 3). Existem semelhanças no material melódico (progressão descendente de três notas – sol, fá, mi), harmônico (seqüência de acordes de sétima da dominante) e rítmico (defasagem entre as cordas e a trompa, num efeito de eco). A esta altura, acredito ter reunido elementos suficientes para levantar a primeira hipótese: seria então de Schubert a “voz interior”, uma reminiscência do solo de trompa que tanto impressionou Schumann? Esta é, certamente, uma possibilidade a considerar.

²⁷ Schumann, op. cit., p. 163.

²⁸ Ibid, p. 166.

Mas se a voz é interior, ela está próxima do coração. E ninguém estava, naquele momento, mais próximo do coração de Schumann do que Clara. Como já foi dito, tudo que ele compunha naqueles anos, ainda que as dedicatórias desmintam,²⁹ dirigia-se a ela. Já em 1837, as *Davidsbündlertänze*, por exemplo, eram designadas por Schumann como “pensamentos de um casamento”.³⁰ Além disso, existia entre Schumann e Clara um verdadeiro diálogo em forma de música, não apenas por ser ela a intérprete de suas obras, mas também no plano da criação musical. Clara era uma compositora talentosa, cujo desenvolvimento foi interrompido com a proximidade do marido compositor e com a responsabilidade de ser uma intérprete internacional,³¹ contemporânea de ninguém menos do que Liszt. O uso de temas de Clara por Schumann aparece nos *Improvisos sobre um Tema de Clara Wieck*, op.5, onde Schumann aproveita um tema dela, bastante original, para compor as variações. Também na última das *Novelletten* ocorre a incorporação de uma melodia de Clara, que “aparece como uma memória, assinalada ‘uma voz à distância’.”³² Aqui encontramos novamente a idéia de uma voz “à distância”, exatamente como ele se referiu ao solo de trompa da Sinfonia de Schubert! Joan Chissel, num estudo sobre a música para piano de Schumann, comenta:

Diversos de seus temas eram mesmo idéias compartilhadas nos dias mais felizes da adolescência dela [Clara], quando, trabalhando lado a lado eles se haviam entregue a um íntimo processo de mútua fertilização musical. Determinada melodia de cinco notas descendentes em graus conjuntos destaca-se como *leitmotiv* de amor e saudade, mas Schumann nunca a reconheceu publicamente como tal.³³

Talvez seja imprudente reconhecer na “voz interior” o suposto *leitmotiv* de amor e saudade, mas é sem dúvida interessante pensar que a voz interior pode ser uma espécie de recado subliminar para Clara, ou até mesmo um tema criado por ela e aproveitado por Schumann. Esta seria então uma segunda hipótese, a de que a “voz interior” é também a voz de Clara, ou, pelo menos, a ela dirige-se.

²⁹ Dedicar uma música é, antes de mais nada, prestar homenagem, e muitas vezes era conveniente dedicar uma obra a alguém por questões sociais. Assim, encontraremos dedicatórias a outras pessoas que não Clara; no entanto, as cartas que Schumann lhe escrevia confirmam a posição dominante que ela ocupava em sua vida.

³⁰ Mauclair, op. cit., p. 61.

³¹ Ela foi, aliás, a primeira mulher a ter uma carreira internacional como pianista.

³² Rosen, op. cit., p. 866.

³³ Chissel, J. *Schumann – Música para piano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1986, p. 13 e 14.

A *Humoreske*, composta em 1839, foi “a última das grandes obras para piano que Schumann escreveu entre os vinte e os vinte e nove anos de idade; é uma de suas criações mais sofisticadas, talvez a mais sutil e pessoal”.³⁴ Pouco depois de terminada, Schumann recebeu a notícia de que seu irmão Edward estava gravemente doente. Em abril, ao chegar em Zwickau, após uma rápida passagem por Leipzig, ficou sabendo que ele morreria poucos dias antes. Apesar da dor, Schumann continuou firme no intento de casar-se com Clara e iniciou um processo judicial que iria arrastar-se ainda por um ano, mas cujo parecer lhes seria favorável. Em 1840, após quatro anos de espera, Schumann e Clara puderam finalmente casar-se. Foi o chamado *Liederjahr*,³⁵ em que Schumann chegou a compor cerca de 125 *lieder*. Foram diversas as razões para Schumann ter escolhido trabalhar esse gênero. Primeiro, a perspectiva de casar-se era cada vez mais concreta, e Schumann buscava a segurança financeira. O *lied* era um gênero popular, comercial, que teria saída no mercado da época. Além disso, Schumann era não apenas músico, mas um crítico musical com qualidades de escritor. Ele sempre vira a si próprio como um poeta-músico, que expressava suas fantasias através da música.³⁶ No *lied*, Schumann teve a possibilidade de dialogar com seus autores preferidos,³⁷ eles através das palavras, ele da música. Foi a concretização da síntese entre as duas artes. Uma terceira hipótese a se considerar seria, portanto, a de que a “voz interior” é o canto, que irá se exteriorizar com toda a força nos ciclos de *lieder* que estão por chegar. No início de 1841, nascia a primeira filha do casal Clara e Robert Schumann. Curiosamente, desapareciam de sua obra os nomes de Eusebius e Florestan.

(II)

Restam ainda outras hipóteses a respeito da “voz interior”, motivadas pela análise estrutural da *Humoreske*. Uma das maiores dificuldades que Schumann enfrentava como compositor era dominar as grandes estruturas do período clássico, principalmente a forma sonata. Sua escrita polifônica, com ritmos obsessivos, o aproxima da música Barroca, com suas texturas homogêneas e seu *perpetuum mobile*. A presença de Bach pode ser percebida não apenas nas *Seis Fugas sobre*

³⁴ Rosen, op. cit., p. 863.

³⁵ Ano do *lied*.

³⁶ Nas *Kinderszenen*, Schumann deu à última peça o título de *Der Dichter spricht* (O Poeta fala) (Eigeldinger, p. 57).

³⁷ Shakespeare, Heine, Goethe, Byron, Eichendorff, entre outros (Stricker, op. cit., p. 95).

o nome de *B.A.C.H* (1845), mas em toda a sua obra. Nas palavras de Schumann: “Bach é meu pão de cada dia; ao seu contato eu me refresco e renovo minhas idéias – ‘Diante dele somos todos crianças’, disse, creio eu, Beethoven.”³⁸ Segundo Eigeldinger, a escrita coral tem para Schumann uma conotação eminentemente espiritual.³⁹ Como exemplo significativo de escrita coral na *Humoreske*, assinalo o retorno da “voz interior” ao final da segunda seção (ver Exemplo 4). A atmosfera espiritual do trecho confirma a afirmação de Eigeldinger e evidencia a importância da “voz interior” na obra.

Exemplo 4: Schumann: *Humoreske*, cc. 448-483.

The image displays a musical score for Robert Schumann's *Humoreske*, specifically measures 448-483. The score is written for piano and is in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It is organized into three systems of music. The first system contains three measures, the second system contains four measures, and the third system contains four measures. The first two systems are marked with the tempo instruction "And." (Andante). The third system is marked with "ritard." (ritardando), indicated by a dashed line above the notes. The final measure of the third system is marked with an asterisk (*). The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two flats, and various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

³⁸ Carta a Clara de 19/03/1838 in Eigeldinger, op. cit., p. 64.

³⁹ Ibid, p. 59.

Já em relação a Beethoven, Schumann misturava à admiração um sentimento de humilhação. “Ao contemplar as realizações de Beethoven, Schumann se sentiu claramente envergonhado. Comparadas à monumental produção beethoveniana, suas obras e as de seus colegas pareciam-lhe triviais.”⁴⁰ Naquele momento, Schumann não podia ainda perceber que a grande realização dos românticos era justamente a “criação do sublime a partir do trivial”⁴¹. As grandes obras de Schumann, como a *Humoreske* e a *Kreislariana*, nada têm a ver com a estrutura das grandes formas clássicas. Possuem “trios dentro de trios”,⁴² formando ciclos que, após levarem o ouvinte por caminhos imprevisíveis, tirando toda a possibilidade de orientação, retornam a algum motivo inicial, ou produzem algum tipo de identidade, permitindo que o ouvinte perceba nesse processo um desenvolvimento e não uma simples seqüência de idéias díspares. A unidade dessas obras é garantida por uma “narratividade” implícita, muitas vezes personificada nas figuras de Eusebius e Florestan.

O processo motívico de Schumann, embora muito deva a Beethoven, não obedece ao processo lógico e gradual de desenvolvimento das possibilidades latentes do tema.⁴³ Em Schumann, o tema assume “diferentes caracteres [*sic*] sentimentais e pitorescos, através da rearmonização, da distorção rítmica e, por vezes, da simples reiteração insistente.”⁴⁴ Obras como *Kinderszenen* e *Humoreske* encontram-se na fronteira do que seria tema com variações ou ciclo. Esses conceitos não são nada ortodoxos na acepção schumanniana, e ele próprio diz que “a partir do momento em se procura formar, a partir de variações, um todo centrado no tema, poderíamos colocá-lo tanto no meio da peça como no final”⁴⁵. Schumann chegou a compor uma peça, que infelizmente se perdeu, intitulada *Guirlande*, cujo subtítulo era “variações, mas não sobre um tema”.⁴⁶

O mal-estar que a geração de compositores nascida ao redor de 1810 sentiu com relação às grandes e unificadas formas do classicismo testemunha a perda de fé e, inclusive, de interesse pelos equilíbrios calculados e pelas claras

⁴⁰ Rosen, op. cit., p. 915.

⁴¹ Ibid, p. 915.

⁴² Ibid., p. 923.

⁴³ Ibid., p. 918.

⁴⁴ Ibid, p. 919.

⁴⁵ Eigeldinger, op. cit., p. 54.

⁴⁶ Grove (internet), 2001.

articulações que essas velhas estruturas pressupunham. Corresponde a uma perda de fé generalizada nos sistemas puramente racionais, um descrédito do iluminismo do século XVIII e das certezas kantianas. Talvez também seja responsável pelo fascínio da insanidade e do irracional.⁴⁷

A *Humoreske* tem essa característica desconcertante de apresentar um discurso longo, cheio de contrastes e, ainda assim, preservar uma indiscutível unidade. Uma unidade garantida pelo estabelecimento de pares contrastantes, dos retornos temáticos, das relações tonais, centradas em Si bemol e Sol menor, do processo motivico, enfim, da própria narrativa schumanniana, que “tanto fala como canta”.⁴⁸ Segundo Mauclair, “ela pede ao diálogo humano suas rudezas, suas pausas, seus caprichos rítmicos”.⁴⁹

Se existe processo motivico na *Humoreske*, qual é então o tema, ou quais são os temas principais? A partir da análise realizada, tenho razões para supor que o tema original da obra seja a “voz interior”, e o motivo principal a descida por graus conjuntos do primeiro membro (ré, dó, si bemol). Basicamente, todo o material desenvolvido ao longo da obra está concentrado neste trecho, distribuído em três planos, correspondentes aos três pentagramas (ver Exemplo 1). Esse material, apresentado simultaneamente na textura polifônica do trecho, será combinado de diversas formas para a construção dos outros temas da peça (ver Exemplos 5a, 5b, 5c). Temos então uma quarta hipótese, segundo a qual a “voz interior” seria um tema oculto, fornecendo material para os outros temas.

Exemplo 5a: Schumann, *Humoreske*, cc. 1-4.

⁴⁷ Rosen, op. cit., p. 919.

⁴⁸ Mauclair, op. cit., p. 55.

⁴⁹ Ibid, p. 55.

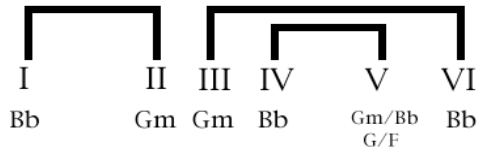
Exemplo 5b: Schumann, *Humoreske*, cc. 763-764.

Musical score for Exemplo 5b, Schumann's *Humoreske*, measures 763-764. The score is in G major, common time, and mezzo-forte (*mf*). The right hand features a melodic line with a slur and a fermata over the final measure, marked with a 'y' above it. The left hand has a simple accompaniment with a 'Ped.' marking at the end.

Exemplo 5c: Schumann, *Humoreske*, cc. 82-83.

Musical score for Exemplo 5c, Schumann's *Humoreske*, measures 82-83. The score is in G major, 2/4 time, and pianissimo (*pp*). The tempo marking "Noch rascher" is present. The right hand has a melodic line with slurs and a 'z' marking below the first measure. The left hand has a simple accompaniment with a 'z' marking below the first measure.

A análise também possibilitou o estabelecimento de uma concepção da forma geral da obra, fundamentada na relação entre material temático, forma das seções e áreas tonais (ver Gráfico 1). Assim, as duas primeiras seções apresentam estruturas cíclicas bem definidas, material temático aproximado e tonalidades relativas entre si (Si bemol maior e Sol menor). A terceira e a sexta seções possuem material temático semelhante e suas tonalidades também são relativas (Sol menor e Si bemol maior). Já a quarta e a quinta seções formam um par contrastante, ao mesmo tempo que cada uma delas é uma unidade independente.

Gráfico 1: *Humoreske*, Organização harmônica.

- I – Einfach
- II – Hastig
- III – Einfach und zart
- IV – Innig
- V – Sehr lebhaft
- VI – Zum Beschluß

Outro aspecto da personalidade de Schumann que merece menção é a sua insistência em deixar claras as suas intenções musicais, não economizando recursos para fazê-lo:

O acréscimo de sinais de repetição a muitas frases e passagens de suas obras de juventude é, acima de tudo, um testemunho de sua obsessão em sublinhar qualquer detalhe que pudesse não parecer óbvio (...) como se não pudesse confiar na compreensão do ouvinte.⁵⁰

Assim, a indicação da voz interior parece querer sublinhar algo que, na prática, já havia sido indicado: a parte da mão direita já traz as notas do canto com suas hastes voltadas para cima, destacando-as das notas ornamentais. Schumann parece não ter achado suficiente tal indicação e, assim, escreveu a “voz interior”, fornecendo ao intérprete uma orientação adicional. Como quinta e última hipótese, consideramos a “voz interior” como uma indicação interpretativa.

⁵⁰ Rosen, op. cit., p. 922.

Concluindo, acredito que esse tipo de exercício analítico seja extremamente enriquecedor para o intérprete, assim como para o ouvinte e o músico em geral. Tentei, a partir dele, construir um quadro que nos fala, entre outras coisas, do processo composicional de Schumann, das suas fontes de inspiração e da sua elaboração musical. Assim, teríamos hipóteses ligadas à psicologia e à biografia do autor, informadas principalmente pela análise dos níveis poético e estético, como a que diz respeito à sua relação com Clara Wieck, ou a que relaciona a “voz interior” com o solo de trompa da *Sinfonia em Dó maior* de Schubert, e ainda a suposição de que a “voz interior” prenuncia o ciclo de lieder do ano seguinte. Ligadas ao plano técnico-composicional, temos a hipótese da “voz interior” como “tema oculto”, justificada através da análise da obra (nível neutro), e a hipótese de que a “voz interior” seria uma indicação interpretativa dirigida ao executante.