

Investigações sobre uma citação dentro do terceiro movimento do Trio op. 80 de Schumann

CAROLINE CAREGNATO

■ 8

Possui graduação em Licenciatura em Música pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná e em Educação Artística pela Universidade Federal do Paraná. É mestranda do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Paraná, na linha de Educação Musical e Cognição. É professora colaboradora da Universidade Estadual de Ponta Grossa. Também é escritora de material didático de Artes da Editora Positivo.

■ RESUMO

O presente artigo investiga a inserção de uma citação na coda do terceiro movimento do Trio para piano nº 2 em fá maior, op. 80, de Robert Schumann. Nessa parte final do movimento encontramos uma referência ao *lied* *Seit ich ihn gesehen*, também de autoria desse compositor. Para que tal inserção na coda fosse compreendida em seu contexto, todo o terceiro movimento do Trio, denominado *In mässiger Bewegung*, foi analisado. Através dessa análise verificou-se que o movimento possui temas intimamente interligados e retomados seguidas vezes. A inserção de *Seit ich ihn gesehen* é feita apenas na coda de *In mässiger Bewegung* com o intuito de evitar o rompimento da interligação entre os temas do movimento. Entretanto, mesmo dentro da coda, que é caracterizada como uma seção formal livre, a inserção do tema do *lied* se apresenta como uma quebra no discurso musical. Tal interrupção, intencionalmente buscada por Schumann, se constituía em um apelo caracteristicamente romântico. A inserção da citação em *In mässiger Bewegung* também parece obedecer a um desejo pessoal do compositor de se referir à sua esposa, Clara Schumann.

■ PALAVRAS-CHAVE

Citação, Schumann, Trio para piano.

■ ABSTRACT

That paper investigates the insertion of a quotation inside the coda of the third movement of Piano Trio nº 2 in F major, op. 80, by Robert Schumann. In that final part of the movement we find a reference to the *lied* *Seit ich ihn gesehen*, also by the same composer. To comprehend the insertion inside the coda in its whole context, all the third movement of the Trio, called *In mässiger Bewegung*, was analyzed. Through that analysis we verified that the movement has themes closely linked and retaken many times. The insertion of *Seit ich ihn gesehen* is done only at the coda of *In mässiger Bewegung* aiming to don't broke the links between the themes of the movement. Meanwhile, still inside the coda, that is recognized as a looser formal section, the insertion of a theme of the *lied* is presented as an interruption of the musical discourse. That interruption, intentionally searched by Schumann, is an appeal typically romantic. The insertion of the quotation inside *In mässiger Bewegung* also seems to obey a personal desire of the composer to refer to his wife, Clara Schumann.

9 ■

■ KEYWORDS

Quotation, Schumann, Piano Trio.

Introdução

Robert Schumann foi um compositor fascinado pelas citações musicais. Ele usualmente incluía em suas obras motivos de peças suas já concluídas ou mesmo de peças de outros compositores. Muito já se especulou a respeito de tais citações, procurando-se identificar o que motivou Schumann a utilizá-las. Segundo o que se tem estudado, boa parte dessas re-apropriações retomam peças de significação pessoal para o compositor, e são utilizadas como referências à sua esposa Clara (MARSTON, 1993; RICHTER, 2003). O terceiro movimento do Trio para piano nº2 em fá maior, op. 80, denominado *In mässiger Bewegung* (com movimentos moderados) é uma dessas obras que contém citações. O movimento apresenta em sua coda um trecho da canção *Seit ich ihn gesehen*, do ciclo *Frauenliebe und Leben*, de autoria do próprio Schumann. Mas, qual o papel que essa citação, ainda pouco mencionada pelos principais

teóricos¹, desempenha dentro do Trio op. 80?

Procurando responder a essa pergunta, este artigo irá apresentar uma análise formal do terceiro movimento completo do trio, a fim de que possamos compreender a estrutura da peça e a relação que os temas da coda – incluindo-se *Seit ich ihn gesehen* entre eles - tem com o restante do movimento. Essa análise formal será baseada na abordagem de Caplin (1998) e irá explorar, portanto, também as funções que cada uma das seções de *In mässiger Bewegung* desempenha dentro da obra. Embora esse autor tenha construído sua teoria focando-se nas obras dos compositores da Primeira Escola de Viena, veremos que muitos dos preceitos formais adotados pelos clássicos são reapropriados e transformados por Schumann, em sua estética romântica.

Após a análise formal, o trabalho será acrescido de uma breve análise focada sobre os conceitos de *Arabesque* (DAVERIO, 1987) e *Witz* (NEWCOMB, 1987) já empregados por outros pesquisadores na análise de Schumann. Essa análise ampliará a análise formal realizada na primeira parte do artigo, e possibilitará uma compreensão mais ampliada do papel que *Seit ich ihn gesehen* desempenha dentro do movimento. Por fim, será apresentada uma breve análise histórica e biográfica do Trio op. 80, buscando-se verificar principalmente se existem ou não relações auto-biográficas na inserção da citação na coda de *In mässiger Bewegung*.

■ 10

Análise formal

O terceiro movimento do trio inicia com um tema apresentado pelo piano, repetido, antes mesmo da sua conclusão, pelo violoncelo e ainda uma vez retomado pelo violino. Este tema, construído na forma de sentença (CAPLIN, 1998), é perpassado entre os instrumentos, formando uma espécie de contraponto imitativo. Tal sentença de 8 compassos, que inicia a sessão A do grande ternário (CAPLIN, 1998) em que é escrito o movimento, se estende através de repetições por 16 compassos (Figura 1). Apesar de sua forma, essa sentença é diferente da empregada pelos compositores clássicos principalmente no que diz respeito à clareza de apresentação do material melódico. Enquanto os compositores do século XVIII prezavam pela objetividade na exposição das primeiras frases (CAPLIN, 1998), em *In mässiger Bewegung* antes mesmo que o tema seja claramente apresentado pelo piano, inicia-se a sua reapresentação pelo violoncelo, o que obscurece a identificação dos motivos formadores da frase. Como se verá adiante, a textura contrapontística desse primeiro tema será empregada em quase todo o movimento.

¹ Dentre as fontes utilizadas neste trabalho, nenhuma aborda a citação de *Seit Ich ihn gesehen* no terceiro movimento do Trio op. 80.

The image shows a musical score for measures 1 to 16. The score is in 3/8 time and B-flat major. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a red box highlighting a specific melodic fragment in the right hand across measures 6-9. The vocal line has a red box highlighting a phrase in measures 6-9. Dynamics include piano (p) and accents ($\langle \rangle$).

Figura 1 - Compassos 1 a 16.

A esse tema segue-se um segundo, apresentado e reapresentado entre a anacruse do compasso 17 e o compasso 32 (Figura 2). O motivo iniciado pelo piano na anacruse do compasso 17 e concluído no compasso 19 – bem como a sua repetição, que vai da anacruse do compasso 25 ao compasso 27 – é resultado de uma fragmentação do motivo já executado pelo piano da anacruse do compasso 6 ao primeiro tempo do compasso 9. O segundo tema do movimento é apresentado na forma – pouco característica, em função das suas dimensões – de um híbrido de ideia básica composta e consequente (CAPLIN, 1998), ou seja, a primeira parte do tema é formada por dois motivos (ou ideias básicas) contrastantes, que finalizam sem cadência, sendo em seguida reapresentados e finalizados com cadência autêntica. O segundo tema de *In mässiger Bewegung* também traz em sua textura aspectos de contraponto imitativo.

■ 12

Figura 2 - Compassos 17 a 32.

O tema inicial em forma de sentença e suas repetições, em contraponto imitativo, assim como o tema em forma de híbrido, que também é repetido com imitações, parecem poder ser reunidos em uma única seção graças às suas semelhanças motivico-melódicas. A seção resultante da união desses dois temas será denominada A¹, e representa a função de exposição (CAPLIN, 1998). O esquema a seguir resume essas idéias:



Figura 3 - Resumo da forma da pequena seção A¹.

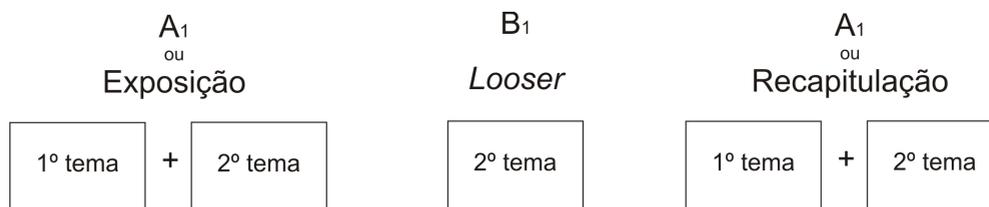
À seção de exposição segue-se outra de caráter mais livre, ou como descreveria Caplin (1998), em forma *looser*, localizada entre os compassos 32 e 48. Essa segunda seção é formada por um único tema, apresentado da anacruse do compasso 33 ao compasso 40, e então repetido entre os compassos 41 e 48 (Figura 3). Essa repetição é finalizada, a partir do compasso 45, com um motivo parecido com os motivos

apresentados no segundo tema da seção A¹. Os outros dois motivos desse trecho são ritmicamente diferentes dos motivos da seção anterior, mas possuem contornos melódicos que remetem às escalas descendentes do primeiro tema da seção A¹.

The musical score consists of four systems of staves. The first system (measures 32-36) shows a piano accompaniment with a descending melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The second system (measures 37-42) continues this pattern. The third system (measures 43-44) features a melodic motif in the right hand, highlighted with a blue box and labeled "Motivo de A". The fourth system (measures 45-48) continues the piano accompaniment. Dynamics include "fp" (fortissimo piano) at measures 42 and 43.

Figura 4 - Compassos 32 a 48.

Após essa segunda seção, que será denominada B¹ e que representa a função de meio contrastante (CAPLIN, 1998), a seção A¹ é retomada entre os compassos 48 e 64, desempenhando a função de recapitulação (CAPLIN, 1998). A sucessão das funções de exposição, de meio contrastante e de recapitulação sugere a formação de um pequeno ternário (CAPLIN, 1998) nesse princípio da peça. Cabe ressaltar, entretanto que no pequeno ternário dos compositores clássicos a seção de exposição era usualmente formada por apenas um tema, e não por dois, como ocorre no terceiro movimento do trio de Schumann. O pequeno ternário, localizado entre os compassos 1 e 64, dá origem a uma grande seção que será denominada simplesmente A e que recebe a função de tema principal (CAPLIN, 1998). Essa primeira grande seção do movimento pode ser resumida da seguinte forma:



■ 14

Figura 5 - Resumo da grande seção A ou tema principal.

A estrutura do tema principal de *In mässiger Bewegung* entretanto, difere da estrutura empregada pelos compositores clássicos graças ao fato de a apresentação dos temas da seção não se dar exclusivamente na tonalidade de tônica ou em *uma* tonalidade subordinada. Dentro do tema principal, Schumann utiliza modulações para os tons de fá menor (quinto grau de si bemol menor) no compasso 8, mi bemol menor (quarto grau de si bemol menor) no compasso 25 e ré bemol maior (terceiro grau de si bemol menor) no compasso 32.

The image displays a musical score for measures 65 to 72, arranged in four systems. The top system (measures 65-68) features a violin part with a melodic line starting on a half note G4, moving through A4, B4, and C5, with a dynamic marking of *p*. A red box highlights this melodic phrase. The bottom system (measures 69-72) features a cello part with a melodic line starting on a half note G2, moving through A2, B2, and C3, with a dynamic marking of *fp*. A red box highlights this melodic phrase. The middle two systems show the piano accompaniment, with the right hand playing chords and the left hand playing a rhythmic pattern. Dynamic markings *p* and *fp* are present in the piano parts.

Figura 6 - Compassos 65 a 72.

A segunda grande seção do movimento, ou o que será denominado B e que recebe a função de tema interior (CAPLIN, 1998), se inicia no compasso 65 com um tema de oito compassos sem uma forma específica, apresentado pelo violino (figura 4). O primeiro motivo desse tema, compreendido entre os compassos 65 e 68, é repetido dos compassos 69 a 72 pelo violoncelo, mantendo-se assim o contraponto imitativo que havia se estabelecido nos temas que formam o tema principal. A primeira frase da seção B é repetida, por uma indicação de ritornello, o que a torna um tema de 16 compassos, como todos os temas anteriores do movimento. Esse tema forma uma pequena seção, que será denominada A¹, com função de exposição (CAPLIN, 1998).

The image displays a musical score for measures 73 through 88. It is organized into three systems, each with a violin staff (top), piano accompaniment (middle), and cello/bass staff (bottom).
 - **System 1 (Measures 73-78):** The violin part features a melodic line with a red box highlighting measures 73-76. The piano accompaniment consists of rhythmic patterns with dynamic markings of *p* (piano).
 - **System 2 (Measures 79-83):** The violin part continues with a melodic line, with a red box highlighting measures 79-81. The piano accompaniment includes dynamic markings of *p*.
 - **System 3 (Measures 84-88):** The violin part concludes with a melodic line. The piano accompaniment continues with rhythmic patterns and dynamic markings of *p*.
 The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

Figura 7 - Compassos 73 a 88.

A essa seção segue-se uma sentença que é apresentada pelo violino e apenas acompanhada pelo piano e pelo violoncelo, que está localizada entre os compassos 73 e 80, e repetida com modulação dos compassos 81 a 88. Juntas, a nova sentença

e sua repetição formam o segundo tema da grande seção B, localizado, portanto entre os compassos 73 e 88 (Figura 5). Esse tema dá origem a uma nova pequena seção, ritmicamente e melodicamente contrastante com a anterior, e que será denominada B² ou meio contrastante graças a sua função formal (CAPLIN, 1998).

Na seção B² (compassos 73 a 88) o contraponto imitativo é abandonado pela primeira vez dentro do terceiro movimento do trio em favor de uma textura homofônica. O acompanhamento realizado pelo piano nessa segunda seção do tema interior retoma, com algumas modificações, aspectos rítmicos (as semicolcheias) e melódicos (as seguidas escalas descendentes de 4 notas) do primeiro motivo da seção A² (compassos 65 a 72).

As duas primeiras seções do tema interior (B) de *In mässiger Bewegung* também parecem apresentar derivações temáticas. O primeiro motivo de B² (compassos 73 a 76) é derivado do segundo motivo de A² (compassos 69 a 72), sendo aquele – constituído por intervalos ascendentes de sétima – uma liquidação e inversão deste – que é formado por escalas descendentes de sete graus.

The image displays a musical score for measures 89 to 98, arranged in three systems. Each system contains a violin part (top staff) and a piano accompaniment (bottom staff). The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor), and the time signature is 3/4. Measure 89 begins with a piano (*p*) dynamic in the violin and piano parts. The violin part features a melodic line with eighth notes and quarter notes, while the piano accompaniment consists of chords and eighth-note patterns. Dynamic markings include *p* and *fp* (fortissimo piano). The score includes first and second endings (1. and 2.) starting at measure 94. The piano part in the second ending features a *fp* dynamic. The overall texture is homophonic, with the piano accompaniment providing harmonic support for the violin melody.

Figura 8 - Compassos 89 a 98.

Após a conclusão da segunda seção do tema interior (B^2), ocorre o retorno de A^2 , dando-se início a uma seção com função de recapitulação entre os compassos 89 e 98 (Figura 6). A frase que constitui a seção de recapitulação é concluída inicialmente em meia cadência. Uma cadência autêntica é adicionada ao trecho apenas após a execução de um ritornello, que retoma as seções B^2 e A^2 .

O que se observa, entre os compassos 65 e 98 é, portanto, a ocorrência de um novo pequeno ternário ($A^2 - B^2 - A^2$) dentro de uma das seções do grande ternário, nesse caso a seção B, ou tema interior, que pode ser resumida do seguinte modo:

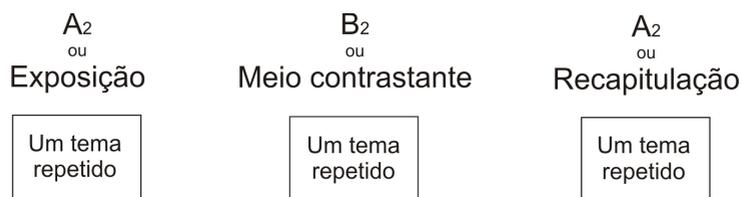


Figura 9 - Resumo da grande seção B ou tema interior.

O tema interior de *In mässiger Bewegung* apresenta também algumas diferenças com relação ao tema interior dos compositores clássicos. Os temas que constroem a seção B de *In mässiger Bewegung* contrariam a tradição por não serem efetivamente contrastantes com os da seção anterior. Se compararmos os motivos da seção A com os da seção B de *In mässiger Bewegung* encontraremos semelhanças que nos fazem supor, como afirmou Richter (2003), que “Schumann possuía um dom único para desenvolver um delicado sistema de inter-relações entre motivos e temas” (RICHTER, 2003, p. 306). O autor afirma que Schumann recorria a “*déjà vu techniques*” na construção de seus temas, ou seja, ele costumava construir frases com melodias, ritmos, tonalidades, orquestração e caráter semelhantes ao de outros temas já empregados no decorrer da obra – ou mesmo em outras peças (RICHTER, 2003). Tal relação de proximidade se verifica, por exemplo, entre a seção B^1 (anacruse do compasso 33 ao compasso 48) e a seção B^2 (compassos 73 a 88). O tema do primeiro trecho em questão se inicia com uma escala descendente que vai de sol bemol a lá bemol (há um espaço de sétima entre estas duas notas), enquanto o tema do segundo trecho inicia com saltos ascendentes de sétima. Nesse caso, o segundo tema pode ser considerado como uma liquidação das características do primeiro e inversão do intervalo resultante dessa liquidação. Se ampliarmos ainda mais as possíveis relações, a seção A^2 (compassos 65 a 72) também guarda semelhanças melódicas com o já discutido B^1 (anacruse do compasso 33 ao compasso 48). A primeira seção (A^2) tem seu tema concluído por uma escala descendente de nove graus, enquanto o tema da segunda seção (B^1) é iniciado com uma escala descendente de sete graus. Ainda, o primeiro tema da seção A^1 (compassos 1 a 16), iniciado com intervalos descendentes de quinta, também pode ter sido utilizado, com algumas transformações intervalares e rítmicas, mas mantendo-se o desenho melódico, na construção da seção B^2 (compassos 73 a 88), que inicia com intervalos de sétima ascendente.

O grande ternário, em que é construído *In mässiger Bewegung*, finaliza com um A^1 que possui função de retorno do tema principal (CAPLIN, 1998), apresentado entre os compassos 99 e 162. Essa grande seção apresenta todos os temas do tema

principal, havendo apenas uma mudança na construção do primeiro tema do grupo. Tal mudança não provoca alterações na estrutura temática da coda de *In mässiger Bewegung*, e por isso não será analisada em maiores detalhes.

Ao retorno do tema principal segue-se, finalmente, a coda de *In mässiger Bewegung*, estabelecida por indicação do próprio compositor a partir do compasso 163 (Figura 7). A figura a seguir resume a forma do terceiro movimento do Trio op. 80:

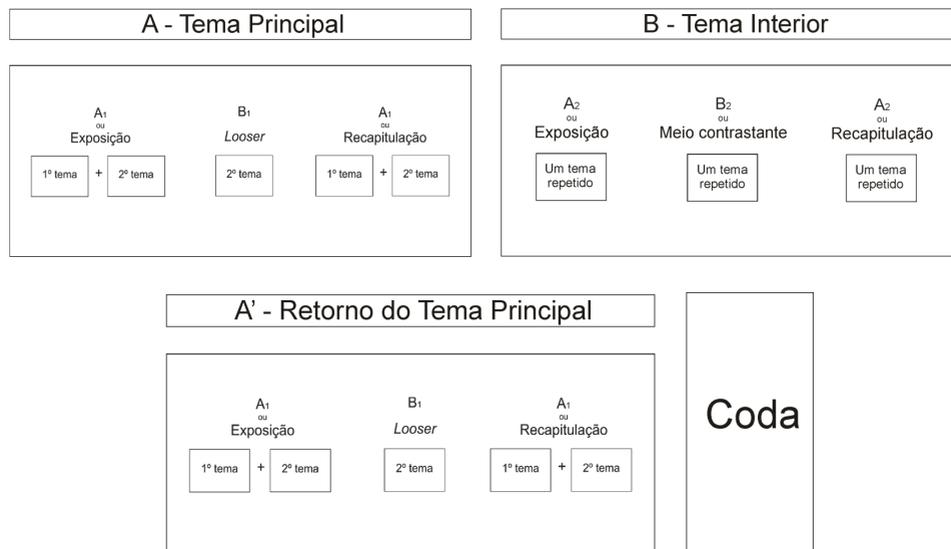


Figura 10 - Resumo da forma do terceiro movimento.

A coda do terceiro movimento, de 38 compassos, é marcada pela retomada de praticamente todos os temas das seções A e B do grande ternário.

Entre os compassos 163 e 170 da coda é apresentada uma frase formada por um motivo de quatro compassos, repetidos duas vezes. Dentro dessa frase encontram-se referências a temas das seções anteriores: a melodia tocada pelo violino dos compassos 163 a 165, e depois repetida pelo violoncelo dos compassos 167 a 169, é derivada do primeiro motivo de A² (compassos 65 a 68); as três notas apresentadas pelo violino no compasso 166, e repetidas pelo violoncelo no compasso 170, são uma liquidação do segundo motivo de A¹ (anacruse do compasso 6 ao compasso 8); o acompanhamento executado pelo piano é muito semelhante ao do início da seção A¹ (compassos 1 a 4).

Entre os compassos 171 e 186, o tema inicial da canção *Seit ich ihn gesehen* é apresentado pelo violino (figura 8). O trecho do *lied* utilizado na citação é o que abriga o texto “*Seit ich ihn gesehen, glaub'ich blind zu sein*” (desde que eu o vi, acreditei cega ter me tornado), de autoria de Adalbert Chamisso. A canção é citada na sua tonalidade original, Si bemol maior, estabelecendo-se assim uma quebra com a tonalidade de Si bemol menor em que é construído o movimento. Essa citação no interior da coda contrasta não apenas com a harmonia em que se desenvolve *In mässiger Bewegung*, mas também com o desenvolvimento rítmico da peça, já que pela primeira vez são utilizadas quiáleras, e com o desenvolvimento da textura, uma vez que a citação forma apenas o segundo tema dentro de toda a peça com caráter estritamente homofônico. Ao ser apresentado, *Seit ich ihn gesehen* é entrecortado três vezes pelo piano, que reinterpreta trechos do acompanhamento da seção B² (compassos 73 a 80).

Após a conclusão da citação de *Seit ich ihn gesehen*, a coda prossegue com a retomada, pelo piano, do primeiro motivo da peça (compassos 1 e 2) e o retorno à tonalidade de Si bemol menor, no compasso 186. Esse pequeno motivo é apresentado quatro vezes. Na anacruse do compasso 193, o violino incia a rerepresentação do primeiro motivo da seção B¹ (anacruse do compasso 33 e compasso 34), que passa a ser acompanhado pelo piano e também pelo violoncelo, até o compasso 196.

Larghetto

Seit ich ihn ge - se-hen, glaub' ich blind zu sein;

Figura 11 - 4 primeiros compassos de *Seit ich ihn gesehen*.

■ 20

Citação

The image displays a musical score for the Coda section, spanning measures 181 and 192. The score is written for violin and piano. Measure 181 shows a violin melody with a green box highlighting a specific phrase. Measure 192 includes performance instructions such as 'sul G', 'pp', 'etwas zurückhaltend', and 'pizz.'.

Figura 12 - Coda.

Os quatro últimos compassos de *In mässiger Bewegung* abrigam o retorno do motivo já apresentado pelo violino no início da coda. Ocorre nesse trecho uma nova alteração na harmonia, que passa de Si bemol menor para Si bemol maior. A expressão *Etwas zurückhaltend* (um pouco introvertido), que descreve o modo como esse trecho deve ser executado, ainda sugere uma outra alteração, dessa vez no caráter, que passa a ser mais intimista. Estas duas alterações propõem um retorno à tonalidade e às características originais de *Seit ich ihn gesehen*, sem que esse tema precise ser novamente anunciado.

A inserção de uma coda no final do grande ternário era usual, principalmente nas obras de Beethoven, compositor muito admirado por Schumann (BROWN, 2004; DAVERIO, 1987; MARSTON, 1993; NEWCOMB, 1987; ROESNER, 1991). A coda do grande ternário era para os compositores clássicos, assim como para Schumann no terceiro movimento do Trio op. 80, um momento de recapitulação das ideias musicais apresentadas ao longo do movimento (CAPLIN, 1998). Mas, como ressalta Caplin (1998), a coda também oferece aos compositores a possibilidade de inserção de novos temas dentro do contexto da peça, sem que estes precisem necessariamente ser desenvolvidos. Nesse sentido, a citação de *Seit ich ihn gesehen* encontra seu lugar mais apropriado justa-

mente nessa última seção do movimento, uma vez que ela é uma idéia musical estranha aos demais temas do pequeno ternário que, como se pôde ver, são fortemente inter-relacionados por serem derivados uns dos outros. A inserção de *Seit ich ihn gesehen* no interior do grande ternário quebraria com a unidade dos temas da peça.

Arabesque e Witz em *In Mässiger Bewegung*

Embora Schumann tenha se voltado para o emprego das formas clássicas em suas composições a partir da década de 1840 (BROWN, 2004), a análise de *In mässiger Bewegung*, composto em 1847, nos demonstrou diversos momentos de “subversão” dos padrões formais do classicismo. Como afirma Rosen (2000), “Schumann produziu suas obras mais surpreendentes não exatamente desenvolvendo e estendendo os procedimentos e formas do classicismo, mas subvertendo-os, às vezes menosprezando suas funções e até mesmo tornando-as momentaneamente ininteligíveis” (ROSEN, 2000, p. 859).

Alguns autores ofereceram interpretações para as escolhas formais de Schumann que negam, de certo modo, o que Rosen (2000) afirmou serem “limitações” do compositor para “lidar com as formas do classicismo” (ROSEN, 2000, p.915). Daverio (1987), Newcomb (1987) e Roesner (1991), por exemplo, procuraram interpretar a sonata em Schumann segundo os conceitos de *Arabesque*, *Witz* e forma paralela, respectivamente, demonstrando que os desvios impostos a essa forma musical eram deliberada e esteticamente direcionados, e não meros frutos de uma inabilidade ou incompreensão dos preceitos formais clássicos. Apenas os conceitos de *Arabesque* e *Witz* serão explorados neste artigo por se aplicarem também à forma grande ternário em que foi escrito *In mässiger Bewegung*.

Arabesque foi um termo concebido por Friedrich Schlegel para definir os princípios formais que governaram a estética Romântica. O conceito é utilizado em referência às interpolações digressivas ou variações ornamentais que interrompem o fluxo cronológico da narrativa convencional, seja essa uma narrativa do tipo literária, musical ou pictórica. O *Arabesque* dá origem a obras aparentemente caóticas e diversificadas, mas que tem como fundo uma construção ordenada e simétrica, uma forma que não é pobre nem monstruosa e um caos artisticamente planejado (DAVERIO, 1987). Daverio (1987) defende a idéia de que Schumann utilizou deliberadamente o *Arabesque* em suas narrativas musicais, em especial nas suas obras da década de 1830.

O trecho de *In mässiger Bewegung* que contém referências à canção *Seit ich ihn gesehen* pode ser considerado um *Arabesque* graças ao modo como ele quebra com a “narrativa tradicional” dentro da coda. Embora a coda, como proposta pelos compositores clássicos, seja uma seção formal relativamente livre, que aceita exposições temáticas desprovidas de desenvolvimento e a inserção de temas estranhos aos temas expostos durante a obra (CAPLIN, 1998), a citação de *Seit ich ihn gesehen* se vale notoriamente de todas “permissões”, o que a torna uma “interpolação digressiva”. Além de interromper a retomada dos temas inter-relacionados das seções A e B, impondo-se como um tema melodicamente estranho ao contexto, a citação da canção quebra com a estrutura harmônica através de uma modulação de Si bemol menor para Si bemol maior. Há quebra ainda da estrutura rítmica da peça pela inserção de quiálteras, e da textura através da substituição de uma espécie de contraponto imitativo pela homofonia. Mas, embora haja

interrupção na narrativa, pode-se dizer que tal interrupção foi ordenada e artisticamente planejada uma vez que é exposta apenas na coda, não interferindo no desenvolvimento dos temas dentro do movimento.

Newcomb (1987), fazendo uma análise da obra de Schumann bastante aproximada da de Daverio (1987), afirma que o compositor utilizou um modo de construção formal semelhante ao utilizado por Jean Paul – escritor romântico alemão, admirado pelo compositor (NEWCOMB, 1987; ROSEN, 2000) – em suas novelas. Ambos, o compositor e o escritor, optaram pelo abandono da narrativa clara e linear em favor da valorização da interrupção, da inserção, da digressão e da deliberada reinterpretação da função aparente de um evento (NEWCOMB, 1987). As formas construídas desse modo só podem, para esse autor, ser compreendidas se interpretadas de acordo com aquilo que os românticos alemães chamaram *Witz* (NEWCOMB, 1987). *Witz* é, segundo as palavras de Jean Paul (apud BROWN, 2004), a capacidade de descobrir relações de semelhança mesmo em um contexto de aparente diversidade. Graças a essa capacidade, a interconexão dos fragmentos supostamente desconexos da obra se torna possível, e em virtude disso também a compreensão da peça como um todo coerente. Logo, segundo esse conceito, as quebras na forma ou na sucessão dos temas, impostas por Schumann, não devem ser entendidas apenas como interseções que rompem com o fluxo da estética clássica, mas como unidades que, em uma análise mais profunda, se relacionam com o restante da composição.

23 ■

Se, como se afirmou, a presença do tema de *Seit ich ihn gesehen* no interior da coda de *In mässiger Bewegung* pode ser encarada como uma quebra na narrativa musical, ela deve ser interpretada segundo o conceito de *Witz*. Buscando-se compreender mais profundamente essa presença dentro da coda, parece possível afirmar que a citação faz as vezes de uma espécie de ponte, que anuncia a harmonia em que será concluído o movimento e que, ao mesmo tempo, prepara uma desaceleração rítmica para o fim da peça e para a última re-exposição do tranquilo primeiro motivo da seção A. Outra possível explicação para a presença de *Seit ich ihn gesehen* na coda do terceiro movimento do trio envolve aspectos biográficos do compositor e será realizada a seguir.

Aspectos históricos e biográficos

O Trio para piano nº 2 em fá maior, op. 80, foi composto em 1847 provavelmente entre os meses de junho e novembro, em conjunto com o Trio para piano nº 1 em ré menor, op. 63. O ano de 1847 não foi marcado na vida de Schumann pela criação de composições de grande destaque, mas sim por alguns eventos trágicos como a morte de seu filho primogênito Emil, e de seu estimado amigo e colega Felix Mendelssohn. Apesar dos fatos e possivelmente graças à presença constante de Clara ao lado de Schumann, durante esse ano o compositor se encontrava emocionalmente mais estável e já relativamente recuperado de suas crises de melancolia dos anos anteriores (DAVERIO, 1997).

A composição do Trio op. 80 foi realizada após a criação de outras obras que, desde o início da década de 1840, tinham por intuito retomar a tradição clássica, como a bem recebida Sinfonia nº 1 em si bemol maior, op. 38. Segundo Jensen (2005), os primeiros dois trios de Schumann estabelecem um contraponto com suas primeiras duas sinfonias, sendo que o Trio nº 2, op. 80 se assemelha com a Sinfonia nº 1, op. 38 em caráter e leveza. Schumann inclusive caracterizou o seu Trio nº 2

como mais amigável que o de número 1. O desejo de retomada das formas clássicas vislumbrados na primeira sinfonia (JENSEN, 2005) são também encontradas no terceiro movimento do Trio nº 2, como nos mostrou a análise formal desse trecho. Essa obediência aos padrões clássicos parece demonstrar, como já mencionado, que *Seit ich ihn gesehen* foi localizada na coda de *In mässiger Bewegung* com o intuito de não romper com o estabelecimento dos temas motivicamente relacionados durante o movimento, evitando assim uma quebra maior na estruturação formal do trecho.

O Trio op. 80 não conta apenas com a citação de *Seit ich ihn gesehen* no seu terceiro movimento, mas também com a presença da melodia de abertura do *lied Intermezzo*, também de Schumann, no primeiro movimento. O trecho citado no início do trio está associado, na canção, às palavras “*Dein Bildnis wunderselig*” (sua imagem abençoada) (JENSEN, 2005). As duas canções citadas no Trio op. 80 foram escritas respectivamente em julho e maio de 1840, ano do casamento de Robert com Clara, e fazem referências diretas à esposa do compositor. *Seit ich ihn gesehen*, em especial, faz parte de um ciclo que descreve a vida de uma mulher desde seu casamento até a morte do marido, e reflete os desejos de Schumann para com a sua futura esposa e a vida ao lado dela (SAMS, 1969). Jensen (2005) observou que a citação no primeiro movimento sugere uma espécie de declaração de agradecimento de Robert a Clara – “imagem abençoada” – na sua recuperação psicológica do ano de 1847. Do mesmo modo, a inserção de *Seit ich ihn gesehen* na coda do terceiro movimento se afirma como uma referência à Clara.

■ 24

Conclusões

O terceiro movimento do Trio op. 80, escrito em forma de grande ternário, guarda algumas semelhanças com o modo de construção clássico dessa forma, apesar de suas várias modulações, da sua textura em uma espécie de contraponto imitativo, entre outras características que o tornam, acima de tudo, uma peça romântica. Os temas que formam *In mässiger Bewegung* são fortemente derivados uns dos outros, conferindo assim grande unidade à peça. Buscando talvez não interromper essa estrutura formal e temática do movimento, Schumann optou por inserir a sua citação a *Seit ich ihn gesehen* – um tema completamente estranho aos demais apresentados na obra – na coda do terceiro movimento, região onde certas “descontinuidades” são tradicionalmente permitidas. Entretanto, mesmo dentro da coda, a citação se destaca, tornando-se uma quebra no discurso musical do trecho. Tal interrupção pode ser encarada como um recurso estético caracteristicamente romântico. Cabe salientar, entretanto, que nem mesmo com a utilização dessa digressão narrativa a citação se torna um fragmento desconexo dentro da obra. *Seit ich ihn gesehen* pode ser entendida como um espécie de ponte, que prepara a harmonia e também uma desaceleração rítmica no movimento, encaminhando a música para seu final. Deste modo, a citação passa a ser não apenas um corpo estranho dentro da obra, mas uma peça estruturante.

Além de configurar uma opção estética, que busca ao mesmo tempo preservar a forma de *In mässiger Bewegung* e interromper o fluxo temático do movimento, a inserção da citação na coda parece também refletir escolhas de caráter pessoal para o compositor. *Seit ich ihn gesehen* foi escrito no ano do casamento de Robert e Clara e reflete os desejos do compositor de ter a jovem Wieck como sua futura esposa.

Dessa forma, a citação do *lied* no terceiro movimento do Trio op. 80 pode ser interpretada como mais uma das citações de Schumann que fazem referências à Clara por retomar obras dedicadas a ela.

Referências

BROWN, Julie Hedges. Higher echoes of the past in the Finale of Schumann's 1842 Piano Quartet. **Journal of the American Musicological Society**, Berkeley, v. 57, n. 3, p. 511 -564, outono. 2004.

CAPLIN, William E. **Classical form: a theory of formal functions of the instrumental music of Haydn, Mozart and Beethoven**. Nova Iorque: Oxford University Press, 1998.

DAVERIO, John. **Robert Schumann: Herald of a "New Poetic Age"**. Nova Iorque: Oxford University Press, 1997.

_____. Schumann's "Im Legendenton" and Friedrich Schlegel's "Arabeske". **19th-Century Music**, Berkeley, v. 11, n. 2, p. 150-163, outono. 1987.

JENSEN, Eric Frederic. **Schumann**. Nova Iorque: Oxford University Press, 2005.

25 ■

MARSTON, Nicholas. "Im Legendenton": Schumann's "Unsung Voice". **19th-Century Music**, Berkeley, v. 16, n. 3, p. 227-241, primavera. 1993.

NEWCOMB, Anthony. Schumann and late eighteenth-century narrative strategies. **19th-Century Music**, Berkeley, v. 11, n. 2, p. 164-174, outono. 1987.

RICHTER, Pál. The Schumannian déjà vu: special strategies in Schumann's construction of large-scale forms and cycles. **Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae**, Budapeste, v. 44, n. 3, p. 305-320. 2003.

ROSEN, Charles. **A geração romântica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

ROESNER, Linda Correll. Schumann's "Parallel" Forms. **19th-Century Music**, Berkeley, v. 14, n. 3, p. 265-278, primavera. 1991.

SAMS, Eric. **The songs of Robert Schumann**. Londres: Methuen, 1969.