



INSTITUTO POLITÉCNICO DO PORTO
ESCOLA SUPERIOR DE MÚSICA, ARTES E ESPECTÁCULO
MESTRADO EM INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA - CANTO

LUCIANA TAVARES DE OLIVEIRA MARTINS

**Construindo uma proposta interpretativa para o ciclo
Frauenliebe und –leben de Robert Schumann**

Orientador: Prof. Dr. António Gabriel Castro Correia Salgado

Porto, Portugal

Setembro de 2015

LUCIANA TAVARES DE OLIVEIRA MARTINS

**Construindo uma proposta interpretativa para o ciclo
Frauenliebe und –leben de Robert Schumann**

Trabalho apresentado ao curso de Mestrado em Interpretação Artística – Canto, da Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música – Interpretação Artística, Área de Especialização em Canto.

Orientador: Prof. Dr. António Gabriel Castro
Correia Salgado

Porto, Portugal

Setembro de 2015

Dedico este trabalho aos meus pais.

Agradecimentos

Agradeço a Deus por ter chegado até aqui. Este trabalho não seria possível se não fosse a ajuda de algumas pessoas essenciais. Agradeço ao Professor António Salgado por me guiar na direção correta, de forma clara, objetiva repleto de motivações positivas. Agradeço à professora Jo Ella Todd que foi a responsável por eu me apaixonar pelo ciclo Frauenliebe und – leben e pelas sensíveis composições de Robert Schumann. Serei eternamente grata ao Dr. Michael J. Budds que me ensinou a escrever e a buscar lá no fundo de minha essência a melhor expressão. Agradeço aos meus pais Helena Tavares e João Alves por sempre me incentivarem a ir adiante. Um agradecimento especial ao meu marido David Martins por acreditar em mim, pela inspiração, por tantas horas dedicadas a me ouvir e a discutir comigo a textura da música, a beleza do som, as impressões e intenções musicais e o encorajamento de terminar essa pesquisa.

Palavras-chave: canção, análise performativa, interpretação musical, *Frauenliebe und leben*.

Resumo: Este trabalho será caracterizado como uma análise performativa de todas as canções do ciclo *Frauenliebe und-leben*, buscando estabelecer uma proposta interpretativa através da observação do que diz a partitura de Robert Schumann e a poesia de Adelbert Chamisso. A intenção nesta pesquisa é trazer uma visão pessoal de intérprete desta obra. Utilizando a bibliografia existente, pretendo fornecer argumentos interpretativos a futuros executantes deste ciclo.

Keywords:

song, performative analysis, musical interpretation, Frauenliebe und leben.

Abstract:

This research is presented as a performative analysis of all songs of the song cycle *Frauenliebe und-leben*, seeking to establish an interpretative proposal by observing what the score by Robert Schumann and the poetry of Adelbert Chamisso tells. The intention in this research is to bring a personal vision from an interpreter of this work. Using the existing literature, I intend to provide interpretative arguments to future performers of this cycle.

Índice

1	1. Introdução
1	1.1. Considerações gerais sobre o ciclo <i>Frauenliebe und-leben</i>
2	1.2. A opção de Robert Schumann pela poesia de Adelbert von Chamisso
4	1.3. Possíveis relações entre o ciclo e a vida do casal Schumann
6	2. Análise performativa do ciclo
6	2.1. Seit ich ihn gesehen
9	2.2. Er der Herrlicher von Allen
13	2.3. Ich kann nicht fassen, nicht glauben
17	2.4. Du Ring an meinem Finger
21	2.5. Helft mir, ihr Schwestern
24	2.6. Süsßer Freund
29	2.7. An meinem Herzen, an meiner Brust
32	2.8. Nun hast du mir den ersten Schmerz getan
36	2.9. A omissão intencional do último poema de Chamisso
37	3. Impressões pessoais sobre a experimentação da obra enquanto <i>performer</i>
41	Bibliografia
43	Anexo (tradução dos poemas)

Construindo uma proposta interpretativa para o ciclo

***Frauenliebe und –leben* de Robert Schumann**

1. Introdução

1.1. Considerações gerais sobre o ciclo *Frauenliebe und-leben*

O ano de 1840 talvez tenha sido o mais importante da vida de Robert Schumann (1810-1856). O período conhecido como “o ano da canção” (*Liederjahr*) foi marcado por uma avalanche de inspiração criativa que resultou na composição de nada menos que 168 canções. Dentre elas estão os seus mais célebres ciclos: *Frauenliebe und -leben*, *Dichterliebe* e *Liederkreis*. O ano do auge das inspirações composicionais e artísticas de Schumann foi também especial no campo afetivo. Nesse mesmo ano Robert se casou com sua amada musa inspiradora, Clara Schumann (1819-1896), exímia pianista, a quem compôs e dedicou muitas de suas peças.

A história de amor vivida pelo casal Schumann em pleno auge do período romântico na música é, talvez, uma das mais discutidas pelos estudiosos e amantes desta arte. Composto por dois pianistas e compositores talentosos, o jovem casal alemão se conheceu em 1827 na cidade de Leipzig, vindo a se casar treze anos depois. O romance teve início quando Clara Wieck era ainda adolescente e inicialmente não teve a aprovação de seu pai, Friedrich Wieck. Para se casar com Clara, Robert precisou enfrentar uma longa batalha judicial com seu futuro sogro até conseguir sua devida permissão justamente no ano em que compôs o ciclo *Frauenliebe und -leben*. Desde o início conturbado do romance até os últimos dias de Robert, que morreu prematuramente, a vida cotidiana e musical do casal Schumann esteve sempre entrelaçada de forma indissociável.

Uma das características mais marcantes das canções de Schumann é a importância dada a parte do piano. Diferentemente de outros compositores do período romântico, voz e piano dialogam no mesmo nível. Isso implica em dizer que intérprete e piano terão sempre um elevado grau de responsabilidade durante a execução musical. Por outro lado, as canções de Schumann demandam do intérprete menos virtuosismo e mais musicalidade. Ao mesmo tempo em que não são encontrados grandes intervalos

ou exigências de rebuscados efeitos sonoros, as canções exigem uma execução que preze pela manutenção do legato e pelo equilíbrio sonoro entre intervalos nas mudanças de intenção musical. De acordo com James Husst Hall, “Schumann concebeu a canção não para voz com acompanhamento mas para voz e acompanhamento. Ambos são imaginados ao mesmo tempo. O diálogo entre piano e voz é uma característica das canções de Schumann.”¹ (*apud* Turner, 1963, p. 49).

1.2. A opção de Robert Schumann pela poesia de Adelbert von Chamisso

O ciclo *Frauenliebe und -leben*, composto de oito canções para voz feminina e piano, tem em seus versos a poesia de Adelbert von Chamisso, escrita na década anterior (1830). Estudiosos deste ciclo parecem concordar que a poesia de Chamisso não está à altura da música de Schumann. O desnível entre os poemas e a música é um ponto amplamente discutido em grande parte da bibliografia sobre esta obra.

Vivendo dias de paixão intensa e prestes a se casar com Clara, Schumann parecia ter enxergado na simplicidade dos poemas de Chamisso uma oportunidade imperdível de retratar musicalmente sua amada, mesmo que através de um texto de qualidade duvidosa. Naquele momento o que parecia incitar o gênio alemão era a possibilidade de narrar através de sua imaginação musical a sequência de sentimentos de uma menina ingênua que gradativamente ganha confiança e maturidade até se tornar uma mulher dedicada aos filhos e devota ao marido.

Paralelamente, a avalanche de canções derramada por Schumann em seu ano mais produtor neste gênero pode tê-lo influenciado em sua opção por Chamisso. Segundo Kimball (2006):

¹ “Schumann conceived the song not as for voice with accompaniment, as for voice and accompaniment. Both are imagined at the same moment”. A dialogue between piano and voice is a characteristic of Schumann’s songs.”

“É possível que ao compor este ciclo, Schumann estava à procura de uma contrapartida simbólica ao seu trabalho anterior *Dichterliebe*, e o poema de Chamisso ofereceu-lhe uma visão do amor que proporcionou um contraste marcante com a amarga ironia dos versos de Heine”² (p. 81).

Sobre a opção de Robert Schumann pelos poemas de Chamisso, Boucourechliev (1959) estabeleceu a seguinte reflexão:

“O que é a atmosfera castamente amorosa ou a extrema simplicidade das formas ou ritmos destes poemas curtos que o fizeram (Schumann) entregar o seu encanto poucos meses antes de seu casamento com Clara? Em qualquer caso, o que ele fez fora delas forneceu uma disposição impressionante da antiga crença de que a canção seria apenas um comentário musical e a tradução dos sentimentos expressos no poema. Neste caso, a beleza do *lied* dependeria da beleza do texto poético. No entanto, todos os músicos, por vezes, definiram textos deficientes para a música, e *Frauenliebe und -leben*, uma das obras mais memoráveis de Schumann, não tem um nível em comum com o texto, apesar de tê-lo absorvido completamente. Com apenas um tema, estes poemas tolos fornecem ao compositor um ambiente emocional que serve como ponto de partida para o vôo livre de sua imaginação musical; a música revela o seu próprio poema e substitui o sentimento presente no texto por sentimento próprio, único e inefável.”³ (*apud* Turner, 1963, p. 55).

Independentemente da escolha do texto como fator decisivo para a qualidade de uma canção, Schumann soube não apenas absorver o texto, como também estabelecer uma substância emocional intensa e feminina. J.A. Fuller-Maitland (*apud* Turner, id.) afirma que “em algumas canções o casamento entre a música perfeita e as palavras nobres foi trazido à tona; os poemas parecem ter esperado incompletos até a criação da música a qual inspirou os poemas.”⁴ (p. 55). Por fim, não há mais dúvida

² *It is possible that in composing this cycle, Schumann was searching for a symbolic counterpart to his previous work Dichterliebe, and Chamisso’s poems offered him a view of love that provided a striking contrast with the bitter irony of Heine’s verse”.*

³ *“What is the chastely amorous atmosphere of these short poems or the extreme simplicity of their forms or rhythms which made him (Schumann) surrender their charm a few months before his marriage to Clara? In any case, what he made out of them provided a striking disposal of the old belief according to which a song was only a musical commentary and translation of the sentiments expressed in the poem. In this case, the beauty of the lied would depend upon that of the poetic text. Now all musicians have sometimes set deficient texts to music, and Frauenliebe und Leben, one of Schumann’s most immortal works, had no common measure with the text but absorbed it completely. These rather foolish poems provided the musician only with a theme an emotional atmosphere to serve as a starting point for the free flight of his musical imagination; the music revealed its own poem, and substitutes its unique and ineffable feeling for that of the text.”* (fonte original: André Boucourechliev, trad. Arthur Boyars, New York: Grove Press; London: John Colder Publisher Ltd., 1959, p. 16).

⁴ *In some of the songs the marriage of ‘perfect music unto noble words’ has been brought about; the poems seem to have waited incomplete until the creation of the music which itself inspired.”*

que a associação entre a música de Schumann e a poesia de Chamisso fez surgir um dos ciclos mais importantes e celebrados da história da canção alemã.

1.3. Possíveis relações entre o ciclo e a vida do casal Schumann

Embora Robert Schumann tenha composto e dedicado este ciclo como um presente de casamento à sua futura esposa, músicos e *experts* no assunto têm discutido se estas canções devam servir como uma importante janela para a relação pessoal do casal, visto que as semelhanças entre a história real do casal e o ciclo são inúmeras.

Durante o trabalho de construção de minha interpretação, através das relações entre o texto musical e o texto literário, especulei não apenas sobre a presença de um sentimento pré-nupcial entre Robert e Clara nesta obra, mas também sobre a existência de significados interpessoais suficientes para esboçar a forma com que o casal enxergava a sua própria relação amorosa. Fato esse que, do ponto de vista interpretativo, quanto mais se descobre sobre particularidades que relacionam o amor do casal Schumann e a obra em questão, maior se torna o elo entre o intérprete e a obra.

De acordo com Turner (1963):

“Schumann disse a respeito de suas canções em uma carta a Kahlert ‘elas predizem meu futuro’. Indubitavelmente, Schumann se referia a seu futuro como compositor. É importante notar a incrível semelhança entre os eventos do ciclo *Frauenliebe und Leben* e a própria vida do compositor. Alguém pode considerar um absurdo imaginar que Schumann teve qualquer previsão de que ele iria sucumbir antes de sua esposa e que tal fator psicológico pode ter sido uma das razões pelas quais ele foi atraído para estes poemas em particular. A idéia não parece ser uma impossibilidade, contudo, para alguém que tenha lido a grande maioria das cartas de Schumann. Nas cartas muito de seu conteúdo está relacionado a fatos que ele relatou a pessoas acerca de seu receio de uma prematura morte por insanidade.”⁵ (p. 55).

⁵ *Schumann himself said of his songs, in a letter to Kahlert, “They foretell my future”. Undoubtedly Schumann was speaking of his future as a composer. It is interesting to note, however, the incredible similarity between the events of the song cycle, “Frauenliebe und Leben”, and the composer’s own life.*

Um facto importante a ser considerado em um trabalho de análise do ciclo *Frauenliebe und –leben* talvez seja a personalidade extremamente organizada de Robert Schumann, algo relatado por muitos biógrafos que escreveram a seu respeito. Kimball (2006, p. 77) lembra que Schumann costumava associar sua música à obra de um único poeta antes de se dedicar a outro. Para a autora, este facto seria, por si só, “uma indicação de sua compulsão por organização” (id., id.). Sobre a personalidade de Schumann, Kimball também acrescenta que:

“sua acuidade verbal e necessidade de ordem manifestou-se de tal forma em sua vida, que ele organizou em uma série de livros: um livro de projetos, um diário, um livro de canções, um livro de correspondências, um livro de pagamentos, etc. Ele e Clara mantiveram uma série de diários de casamento que revelam não só uma miríade de detalhes diários, mas também relatam sua relação em suas muitas facetas.”⁶ (id., id.).

O registo deixado em um diário pelo casal Schumann sobre sua própria vida talvez seja um facto inédito na História da Música. Este diário é uma prova definitiva do elevado grau de ligação entre a vida e a obra de Robert e Clara Schumann. Turner (1963) ainda acrescenta que:

“a música e a vida de Robert Schumann eram tão bem integradas que suas composições podem ser compreendidas e julgadas apenas após um profundo estudo acerca de sua vida e suas condições. Ele mesmo afirmou que não dava importância a um homem cuja vida não está em harmonia com seu trabalho.”⁷ (p. 23).

One might consider it an absurdity to imagine that Schumann had any intimation that he would succumber before his wife and that such a psychological factor may have been one of the reasons he was attracted to these particular poems. The idea does not seem to be an impossibility, however, when one has read a great many of Schumann's letters. In them, many instances are related in which he told others of his fears of an early death by insanity.”

⁶ *Many of Schumann's songs are cycles or collections devoted to poems of a single poet, an indication of his compulsion for organization. His verbal acuity and need for order manifested itself in his life, which he recorded in a series of books: a project-book, a day-book, a songbook, a correspondence-book, a cash-book, etc. He and Clara kept a series of marriage diaries that reveal not only a myriad of daily details but also chronicle their relationship in its many facets.*

⁷ *Robert Schumann's music and his life were so well integrated that his compositions can be understood and judged only by a thorough knowledge of his life and its conditions. He himself stated that he did not care for a man whose life is not in harmony with his work.*

2. Análise interpretativa do ciclo

2.1. Seit ich ihn gesehen

Talvez a característica mais marcante deste primeiro *lied* seja a surpresa da mulher que vê pela primeira vez o homem que iria amar, seu ideal masculino de perfeição. Os versos deixam evidentes um caso típico de amor à primeira vista, com toda a incerteza que este último é capaz de gerar. Nessa canção a jovem personagem narra o que acabou de acontecer e tenta compreender o que está a sentir. Há um diálogo quase que estático entre voz e piano, como se fosse uma conversa entre a personagem e sua consciência. O texto e a melodia simples sugerem traços da personalidade ingênua e introspectiva da jovem apaixonada, se partirmos do princípio que Clara conheceu Robert ainda criança (na altura ela estava com 11 anos de idade e Robert 20 anos) fica mais fácil compreender a ingenuidade impressa na música além do fascínio dessa pré adolescente pelo ideal masculino do príncipe encantado. O desafio do intérprete reside em construir um *legato* em todas as frases da canção sem deixar de articular muito bem todo o texto.

Denham (2012, p. 35) atenta para o caráter reflexivo da primeira canção através da escolha do andamento (*largo*) combinada com a textura básica do acompanhamento. Schumann realmente oferece aos intérpretes o desafio de permanecerem estáticos no palco para que pequenas nuances da música possam ser evidenciadas. Algumas dessas nuances vêm de pequenas interrupções no fluxo sonoro, como ocorre através da pausa de colcheia na parte do piano durante o terceiro tempo do primeiro compasso (Fig. 1.1). De certa forma, mesmo que o piano esteja a *solo*, é justificável que o intérprete represente durante a pausa de colcheia uma sensação de surpresa, visto que o fluxo normal das semínimas foi interrompido.

The image shows a musical score for the first two measures of a piece. The tempo is marked 'Larghetto.' and the dynamics are 'p'. The score is in 3/4 time. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staves. The lyrics are 'Seit ich ihn ge -'. Red annotations highlight specific performance aspects: 'Pausas respeitadas pelo pianista' (Respected pauses by the pianist) with arrows pointing to rests in the piano part, and 'Articulação em portato' (Articulation in portato) with arrows pointing to notes in the piano part.

Figura 1.1, compassos 1-2.

Denham também ressalta que o “uso de *staccato* nos acordes em quase todos os começos de frase reflete a incerteza e a hesitação da mulher durante a canção”⁸ (id., p. 35). Entretanto, esta autora toca em um ponto que, na prática, é polêmico aos pianistas: o uso do pedal geralmente adotado, mesmo que exista, melhor dizendo, um *portato*. A maioria dos pianistas não resiste a utilizar este recurso, mesmo que minimamente, apenas para dar maior suporte à fluidez da linha do canto. Isso leva a crer que, na prática, visto que os pianistas costumam obedecer criteriosamente a pausa de colcheia do terceiro tempo do primeiro compasso (Fig. 1.1), a sensação de surpresa pode ser melhor evidenciada pelo cantor neste momento, e não através do *portato* dos acordes.

Além disso, Denham (id., id.) ainda ressalta o uso de figuras pontuadas como recurso para realçar palavras importantes do texto, como “ihn” e “blind” (Fig 1.2). Outrossim, o uso de outros recursos, como a harmonia, também são importantes para realçar tais palavras. No caso da palavra “ihn”, Schumann aproveita a subida para a subdominante (Fig. 1.2, compasso 2) dentro de uma progressão harmônica tradicional (I-IV-V-I). Já na palavra “blind”, além da figura pontuada, se observa uma tripla

⁸ use of *staccato* chords at the beginning of almost every phrase reflects the girl's uncertainty and hesitation throughout the song.

apojatura sugerindo um acorde diminuto antes da chegada completa no acorde de segundo grau. Este recurso oferece uma tensão emocional ainda maior à palavra realçada.

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

Tripla apoijatura

I IV V I VI - II -

Pausa geralmente respeitada pelos pianistas

Fig. 1.2, compassos 2-4.

Outro ponto importante a ser observado ocorre no segundo tempo do terceiro compasso (Fig. 1.2), onde a personagem acaba de afirmar que viu o seu futuro amante pela primeira vez. Neste momento Schumann interrompe a linha do canto com uma pausa e lança um acorde de sexto grau, criando um efeito de suspensão que permanecerá até o fim do compasso. É válido lembrar que o acorde de sexto grau é comumente utilizado no lugar da tônica em cadências interrompidas, também chamadas de cadências de engano, onde a intenção principal é criar uma sensação inesperada pelo ouvinte.

Denham também observa que Schumann optou por estabelecer uma maior fluidez do texto, sem grandes interrupções do piano. Na verdade, os momentos em que ocorre piano a *solo* são justamente os limites da forma deste primeiro *lied*. Por exemplo, no compasso 15 a palavra “empor” finaliza a primeira estrofe com uma

cadência interrompida para que o piano conclua sozinho a primeira seção nos dois compassos seguintes (Fig. 1.3). Denham sugere que nos dois últimos compassos da primeira seção a pausa na linha do canto “é útil, dando aos ouvintes tempo para digerir o que eles acabaram de ouvir na primeira estrofe”⁹ (id., p. 36).

The image displays a musical score for measures 12 through 17. The top staff is the vocal line, and the bottom two staves are the piano accompaniment. The lyrics are: "tief - stem Dun - kel hel - ler, hel - ler nur em - por,". The piano part features a complex arpeggiated texture. Two red boxes are drawn around the piano accompaniment in measures 15 and 17. The box in measure 15 is labeled "Cadência interrompida" and the box in measure 17 is labeled "Cadência conclusiva". The piano part includes dynamic markings "pp" in measures 15 and 16.

Figura 1.3, compassos 12-17.

Analogamente, a cadência interrompida que surge ao final (compasso 15) sugere uma incerteza relacionada com o facto de a personagem não saber o que esperar dessa paixão repentina. A canção encerra, então, da mesma forma que começou dando uma idéia cíclica, sem começo nem fim. Esta ideia cíclica ainda aparecerá várias vezes no decorrer do ciclo.

2.2. Er, der Herrlichste von Allen

Considerando-se apenas as indicações de andamento deste *lied*, Schumann parece criar um senso de ambiguidade. O termo “innig” simboliza algo íntimo, que não deve ser compartilhado tão facilmente. Por outro lado, “lebhaft” (animado) se associa ao estado de taquicardia que parece existir na protagonista por querer assumir um

⁹ ...is useful, giving the listeners time to digest what they have just heard in verse one.

sentimento de idolatria por seu amado. Este sentimento parece ser também evidenciado através do *ostinato* de acordes sucessivos na mão direita do piano (Fig. 2.1) em compasso de estrutura binária.

Innig, lebhaft.

Ostinato de colcheias em compasso quaternário

Er, der Herrlichste von Al - len, wie so mil

p

p

Cromatismo no baixo

Fig. 2.1, compassos 1-4.

Denham (2012) reforça esta interpretação ao afirmar que:


“Um sentido de inquietação é sugerido nesta canção pelo uso que Schumann faz da repetição de acordes em colcheias no acompanhamento do piano, bem como das retumbantes oitavas cromáticas no baixo. Isso demonstra que, ao mesmo tempo em que a mulher está triste pelo sentido percebido de sua inadequação, ela também está cheia de determinação¹⁰.” (p. 37)

Esta determinação aparece, por exemplo, quando ela o elogia nos compassos de 5 a 8 (*Holde Lippen, klares Auge, heller Sinn...*¹¹) e é também simbolizada por uma célula rítmica tipicamente usada em marchas: a colcheia pontuada seguida de semicolcheia como preparação para o tempo forte seguinte (Fig. 2.2). Considerando-se que esta célula rítmica é uma das mais utilizadas por Schumann nesta canção, a

¹⁰ *A sense of restlessness is suggested throughout this song by Schumann's use of repeated eighth-note chords in the piano accompaniment as well as the resounding chromatic octaves in the low bass. This demonstrates that while the girl is sorrowful over her perceived sense of inadequacy, she is also filled with resolve.*

¹¹ Lábios adoráveis, olhos claros, mente brilhante...

compreensão de seu caráter decidido e forte é uma das peças-chave para a construção de uma interpretação coerente.



The image shows a musical score snippet with two staves. The top staff contains a vocal line with lyrics: "Holt-de Lip-pen, kla-res Au-ge, h". The bottom staff contains a piano accompaniment. Four specific musical phrases are circled in red. Two of these circles are labeled with red arrows and the text "Estrutura de marcha" (March structure). One label is positioned above the second circle, and the other is positioned below the two circles in the lower staff.

Fig. 2.2.

No compasso 21 inicia-se uma nova seção onde a mulher busca assumir um amor platônico, talvez pelo medo de ser rejeitada. Turner (1963) lembra que esta seção é preparada por um interlúdio feito pelo piano onde “a dominante do sexto grau no compasso 21 dá um falso sentido de modulação para outra tonalidade”¹² (p. 70). Ao mesmo tempo em que ela prefere não interferir na vida de seu amado, ao final desta seção surge um sentimento confuso de felicidade e tristeza (“*selig nur und traurig sein*”¹³). No compasso 28 Schumann traduz em sons essa confusão quando opta por não resolver a última frase em Sol menor e utiliza um acorde cromático e modulante para preparar a reexposição da primeira seção (Fig. 2.3). Isso provoca no ouvinte a ideia de um sentimento não resolvido. Talvez seja importante ao intérprete reforçar esta dúvida, sem esquecer que, na transição para a reexposição a determinação do início ressurgirá mesmo que a ideia de amor platônico permaneça.

¹² *The dominant of the submediant harmony at measure 21 gives a false sense of modulation to another key.*

¹³ “Sentir-me feliz e triste.”

The image shows a musical score with a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is on a single staff with lyrics "se_lig nur und trau_rig sein." and a "ritard." marking. The piano accompaniment is on two staves. A red oval highlights a chromatic chord in the piano part, with an arrow pointing to it and the text "Acorde cromático modulante". Another red oval highlights a chord in the piano part, with an arrow pointing to it and the text "Transição para a próxima seção".

Fig. 2.3.

A reverência e submissão da mulher apaixonada se mostram verdadeiramente exageradas nesta canção, ao ponto de a personagem afirmar que, se não for ela a escolhida e seu coração se despedaçar, “o que importa?”¹⁴. Mesmo que seu amado escolha outra para amar, ainda assim ela a abençoará. Tudo isso mostra um desprendimento e uma não-possessividade demasiados, talvez característicos da submissão feminina do século XIX.

Turner (1963) afirma que “embora esta seja uma canção alegre, ela não deve ser cantada com tanto júbilo. Um sentido de meditação pessoal, calor e humildade devem brilhar através do humor geralmente alegre desta canção.”¹⁵ Apesar do caráter empolgante do início ao fim, em um nível mais profundo há um senso de reflexão e melancolia que deve ser explorado. O intérprete deve tomar cuidado com a eloquência e a ansiedade desta peça. Se o cantor e o pianista desconsiderarem o caráter íntimo (“innig”), toda a empolgação pode acabar prejudicando a *performance* e traduzindo a

¹⁴ “Was liegt daran?” Esta pergunta é feita no compasso 53.

¹⁵ *Though this is a happy song, it should not be sung too jubilantly. A sense of personal meditation, warmth and humility should shine through the generally gay mood of this song.*

canção pela metade. O pianista, ao ter em mãos o *ostinato* de colcheias ao longo de toda a obra, parece representar os batimentos cardíacos da mulher. Por isso, ele deve, por sua vez, manter o controlo rítmico para equilibrar a ansiedade do cantor.

2.3. Ich kann´s nicht fassen, nicht glauben

A terceira canção do ciclo tem um considerável apelo teatral. A indicação de andamento proposta por Schumann (“Mit Leidenschaft”¹⁶) foge dos padrões tradicionais e permite que o tempo na música seja mais influenciado por um sentimento de empolgação do que pelo rigor do andamento. Ela está apaixonada e percebe que ele correspondeu ao seu amor; não há, assim, como ela ter qualquer controlo sobre si mesma.

Considerando-se que Schumann adota o compasso 3/8, que em muitos casos é conduzido pela regência em unidade de compasso, Denham (2012) ainda pontua que “ao encaixar a linha vocal em colcheias, as palavras podem se mover através da linha vocal rapidamente, dando a impressão de excitação sem fôlego”¹⁷ (p. 40). Para reforçar a teatralidade desta canção Schumann estabelece uma textura parecida com a de um recitativo *secco*, onde o acompanhamento está reduzido ao mínimo e o intérprete tem a liberdade de ser mais obediente ao tempo da fala do que ao tempo da própria música.

Nos compassos iniciais o piano faz a vez da melhor amiga que escuta atentamente as novidades narradas pela apaixonada personagem. Turner (1963) ainda observa que “as mudanças no tempo e nos níveis de dinâmica devem ser observadas, a fim de evitar que a canção se torne monótona”(p. 79). A autora ainda considera que a chave para a interpretação apropriada dessa canção está na consciência das significantes pausas e das variadas repetições do tema inicial”¹⁸ (id.).

¹⁶ Com paixão.

¹⁷ *By imbedding the vocal line with eighth notes, the words can move through the vocal line quickly, thus giving the impression of breathless excitement.*

¹⁸ *The key to the appropriate interpretation of this song lies in an awareness of the significant pauses and the varied repetitions of the A theme.*

Não apenas as pausas, mas também a organização das frases da primeira seção pode dar indícios de uma boa condução do tempo pelo intérprete. Por exemplo, as duas frases finais (compassos 9 a 15) estão dispostas de forma a concluir harmonicamente as duas frases iniciais (compassos 1 a 8). Quando no segundo verso a mulher diz estar vivendo um sonho¹⁹, Schumann encerra a primeira metade da seção com um acorde diminuto que repousa sobre uma figura rítmica longa (Fig. 3-1, compasso 7). A ideia é estabelecer um grande contraste com o *staccato* inicial do acompanhamento e interromper um fluxo cuja excitação está a se intensificar desde o início da música. Entretanto, na segunda metade da seção (Fig 3-1, compassos 9 a 15) a música retorna e confirma sua tonalidade inicial, mesmo que a mulher esteja ainda a se perguntar como, entre todas as outras, ele a escolheu²⁰. O que parecia ser um sonho agora se confirma como realidade, mesmo que ela não saiba como isso aconteceu.

Mit Leidenschaft.

Ich kann's nicht fas_sen, nicht glau_ben, es hat ein Traum mich be_rückt; — wie

Fim da primeira frase

Acorde diminuto

Fim da segunda frase

¹⁹ *Es hat ein Traum mich berückt* (compassos 5 a 8).

²⁰ *Wie hätt' er doch unter allen, mich Arme erhöht und beglückt?* (compassos 8-15).

9 10 11 12 13 *ritard.* 15¹

ritard.

p.

hätt' er doch un - ter Al - len mich Ar - me er - höht und be - glückt?

Confirmação da tonalidade

Figura 3.1, compassos 1 a 15, primeira seção.

Na seção seguinte a protagonista se permite viajar através dessa nova realidade. Como um sonho acaba de se realizar, não há motivos para pressa. Por isso, Schumann muda a indicação de andamento para algo mais devagar (“Etwas langsamer”). Entretanto, a dúvida parece persistir. Ao imaginar seu amado lhe dizendo “eu sou eternamente teu”²¹, isso parece tão maravilhoso que “não pode ser verdade”²². Como contraste à seção anterior, o acompanhamento se torna extremamente ligado e utiliza semínimas pontuadas (unidades de compasso). Schumann realiza uma série de modulações que parecem buscar lentamente a tonalidade de mi bemol maior (Fig. 3-2).

²¹ *Ich bin auf ewig dein* (compassos 20 a 23).

²² *Das kann ja nimmer so sein* (compassos 28 a 31).

16 *Etwas langsamer.* 20 *ritard.* 24

Mir war's, er ha-be ge-spro-chen: „ich bin auf e-wig dein,“— mir

25 31

war's ich träume noch im-mer, es kann ja nimmer so sein,— es kann ja

Cromatismos

Modulação momentânea para mi bemol maior

Cromatismos

caminho gradual para confirmar a tonalidade de mi bemol maior

Figura 3.2

Ao sair gradativamente da tonalidade menor inicial (Fig. 3.2, compasso 18) e chegar definitivamente na relativa maior (compasso 37), Schumann abusa de cromatismos que criam uma preparação lenta e angustiante para a explosão que ocorrerá na seção seguinte (Fig. 3-3, compasso 37), onde a mulher irá ao extremo de afirmar que morrer deitada sobre o peito de seu amado lhe daria uma alegria infinita.

37 42

f

O lass im Trau-me mich ster - ben, ge - wie - get an sei - ner

Nova seção (tonalidade de mi bemol maior)

43 50 a tempo

Adagio.

Brust, - den se - ligsten Tod mich schlürfen in Thränen un - end - li - cher Lust.

ritard. - a tempo

f *p*

Figura 3-3, compassos 36-51.

2.4. Du Ring an meinem Finger

Esta canção abre um momento novo no ciclo. Por parte da personagem não há mais dúvida sobre o amor correspondido. O que se vê nesta canção é uma pessoa extremamente segura para dar o grande passo de sua vida. Com a realidade do

casamento iminente, ela agora “caracteriza sua infância como um sonho que passou”²³ (MUXFELDT, *apud* LIMA, 2013, p. 33). O anel é o símbolo material de uma significativa mudança que está por vir e deve ser tratado com grande respeito. Ao citar o momento em que a protagonista aperta o anel entre os lábios, Denham (2012) lembra que “a tradição de beijar anéis está associada ao clero católico e é um sinal de respeito. Beijando o seu próprio anel, ela está enxergando quase que com fervor religioso o seu papel como mulher casada”²⁴ (p. 43).

Não deixa de ser desafiador encontrar elementos musicais que evidenciem o caráter íntimo, reflexivo e solene desta canção. Inicialmente, Schumann estabelece a mesma indicação de andamento da segunda canção (“Innig”), talvez por considerar o facto de a protagonista falar solitariamente com o seu próprio anel. Atitude que somente em momentos muito íntimos uma pessoa se permite fazer.

Outro aspeto bastante evidente neste *lied* é o reflexivo. A protagonista se encontra bastante pensativa sobre seu passado enquanto criança e seu futuro enquanto mulher. Schumann parece ter ido buscar inspiração nos segundos movimentos das sonatas para piano de Beethoven para compor uma textura capaz de produzir um estado de profunda reflexão. Ao se observar, por exemplo, a textura do segundo movimento da sonata patética (Fig. 4.1), através da qual Beethoven alcança esse objetivo com perfeição, percebe-se que há uma certa semelhança com a textura pianística adotada por Schumann (Fig 4.2) em sua canção.

²³ *Ich hatt ihn ausgeträumet, der Kindheit friedlich schönen Traum.*

²⁴ *The tradition of kissing rings is associated with the Catholic clergy and is a sign of respect.25 By kissing her own ring, she is viewing her role as a married woman almost with a religious fervor.*



Figura 4.1, L. van Beethoven, Sonata Patética Op. 13, compassos 1 a 3.

Du Ring an mei - nem Fin - - ger, mein gol - de - nes Rin - - ge -

Figura 4.2, *Du Ring an meinem Finger*, parte do piano, compassos 1 a 3.

Em ambos os casos, além do estilo *cantabile*, nota-se que os dois compositores utilizam figuras rítmicas mais lentas nas vozes extremas e completam o acorde com figuras mais rápidas na voz intermediária. No caso de Schumann ainda se percebe uma polifonia mais evidente, se for considerado o caráter melódico da voz relativa ao contralto.

Esse estado reflexivo parece contrastar com a ansiedade das duas canções anteriores. A protagonista não sente mais medo e sabe que terá uma vida sentimental estável. O facto de o acompanhamento estar quase sempre dobrando a melodia²⁵

²⁵ Turner (id., p. 85) ainda lembra que esta é a primeira canção do ciclo que não apresenta interlúdios do piano ou antecipações acórdicas (“*This is the first song of the cycle that does not contain piano interludes or chordal anticipation*”).

parece reforçar a ideia de dois em um, de que a partir desse momento ela estará sempre acompanhada.

Outro elemento usado por Schumann para representar a idéia de estabilidade é o uso de uma nota pedal no baixo do piano que parece sustentar a linearidade da melodia (Fig 4.3). Na verdade, ao longo da música ela e os demais baixos parecem também oferecer o ar solene e, algumas vezes, religioso que esta canção carrega.

The image shows a musical score for the song 'Innig.' by Robert Schumann. It consists of three measures. The top staff is the vocal line, and the bottom two staves are the piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The tempo/mood is marked 'Innig.' and the dynamics are 'p'. The lyrics are: 'Du Ring an mei - nem Fin - - ger, mein gol - de - nes Rin - - ge -'. In the piano accompaniment, the bass line has a constant low note (pedal point) circled in red. Another red circle highlights a specific bass note. A red arrow points to the pedal point with the label 'Nota pedal'. Another red arrow points to the circled bass note with the label 'Baixos oferecem o caráter solene da obra'.

Figura 4.3, compassos 1 a 3.

A partir da anacruse do compasso 25 a personagem começa a entrar num estado de ansiedade ao devanear sobre o que está por vir, sua dedicação e sua devoção ao futuro marido. A música começa a acelerar²⁶ e a se tornar harmonicamente mais densa. Denham (2012) ressalta que “Schumann muda a textura na parte do piano escrevendo sucessivos acordes de colcheia nas duas mãos”²⁷ (p. 44), o que ajuda a intensificar a alteração psicológica gradativa sofrida pela protagonista.

Essa canção exige uma noção extrema de *legato* por parte do intérprete. Paralelamente, Turner (1963) ressalta que “o acompanhamento é tão bonito nessa

²⁶ Schumann estabelece a indicação “cada vez mais rápido” (*Nach und nach rascher*)

²⁷ Schumann changes the texture in the piano score by writing repeated eighth-note chords in both hands.

canção que o pianista terá que abster-se de fazer a sua parte soar como piano a solo²⁸ (p. 86). Em sua tese esta autora também oferece aos cantores interessantes sugestões de pontos de respiração, bem como oferece aos pianistas acompanhadores recomendações úteis sobre como manter a suavidade e a fluidez da música.

2.5. Helft mir, ihr Schwestern

Sem dúvida esta é a canção mais colorida do ciclo, pelo facto de narrar os preparativos do casamento e descrever o estado de alvoroço em que a noiva se encontra. Ela se arruma apressada, não por estar atrasada para a cerimônia, mas por estar mais uma vez ansiosa. Fala e gesticula rapidamente com as irmãs. Em sua cabeça se passa um turbilhão de emoções. Se trata de um painel cênico cujo processo de montagem da *performance* provavelmente agradará ao intérprete.

Uma breve leitura do poema de Chamisso mostra que no momento do casamento certamente se ouvirá o esperado “sim” de ambos os lados e que em situações desse tipo os preparativos acabam por se tornar parte da festa. Por isso, toda angústia de um possível fracasso seria um sentimento desnecessário. A partir do compasso 19 (Fig. 5.1) a noiva pede, então, às suas irmãs que a ajudem a banir sua “ansiedade tola” (*törichte Bangigkeit*, compassos 21-22).

²⁸ *The accompaniment is so beautiful in this song that the pianist will have to refrain from making his part sound like “solo” piano music.*

The image shows a musical score for the song 'Helf mir, ihr Schwestern...' by Robert Schumann. It consists of three staves. The top staff is the vocal line, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The lyrics are: 'Helft mir, ihr Schwestern, helft mir verscheuchen ei - ne thö - rig - te Ban - gigkeit,'. The middle and bottom staves show the piano accompaniment, featuring a rhythmic pattern of arpeggiated chords in the right hand and a steady bass line in the left hand.

Fig. 5.1, compassos 19-22.

Não se pode esquecer o facto de que Schumann, mesmo que implicitamente, escreveu este ciclo pensando em sua futura esposa, certo de que sua união com Clara seria incondicional e eterna. Em contrapartida, Denham (2012) lembra que:

“É possível que, quando definiu este poema em particular para a música, Schumann se deparou com esta linha e ela o lembrou de seus problemas com o futuro sogro e a ocasional incerteza de Clara em rejeitar as preocupações de seu pai a respeito de um possível casamento com Schumann. Talvez por isso ele escolheu manter a música inalterada, em vez de refletir qualquer preocupação ou dúvida”²⁹ (p. 46).

Apenas a indicação de andamento (“Ziemlich schnell”³⁰) já tornaria possível prever o caráter frenético permanente em quase toda a canção. Este turbilhão de sentimentos festivos parece muito bem representado pela textura proposta inicialmente ao acompanhamento, com acordes arpejados em uníssono de colcheias ascendentes e descendentes dentro de cada compasso, dando a impressão de sucessivos saltos (Fig. 5.2). Ao final de cada compasso Schumann ainda opta por colocar uma colcheia pontuada seguida de uma semicolcheia, talvez na intenção de dar impulso a cada um desses saltos.

²⁹ *There is the possibility that when setting this particular poem to music Schumann came across this line and it reminded him of the issues with Clara’s father and her occasional uncertainty in rejecting her father’s concerns regarding a possible marriage to Schumann. Perhaps this is why he chose to keep the music unchanged instead of reflecting any concern or doubt.*

³⁰ Bastante rápido.

Acordes arpejados em unísono

Figura escolhida para dar impulso

Figura 5.2, compassos 1 a 2, parte do piano.

No momento que a noiva inicia um diálogo imaginário com seu futuro esposo (compasso 27), a textura é alterada para uma sucessão de acordes no acompanhamento e a música começa a fugir de sua tonalidade inicial³¹ (Fig 5.3). No compasso 30 o grupeto na melodia parece reforçar a imagem da noiva “sonhando com seu amado”.

O grupeto reforça o estado de fantasia na mente da noiva

Início da saída da tonalidade inicial

Figura 5.3, compassos 27 a 30.

³¹ Schumann basicamente repete o mesmo recurso utilizado na canção anterior (*Du Ring an meinem Finger*, compasso 25) para alterar o estado psicológico da protagonista.

Ao final a noiva se lembra que deixará as irmãs para construir sua própria família e expressa uma momentânea melancolia (Fig. 5.3, compassos 41 e 42). Neste momento ela não se despede apenas das irmãs e da família, mas de tudo o que viveu até o presente momento. Para essa momentânea mudança de sentimento Schumann faz uma modulação abrupta para a distante tonalidade de sol bemol maior. Este momento final é descrito por Flock (2009) da seguinte forma:

“a linha vocal é mais silábica, e o acompanhamento se torna um padrão de colcheias em constante mudança, onde as harmonias também mudam rapidamente. Na última estrofe, Schumann rapidamente remete à música do começo do movimento, e então muda rapidamente para uma nova tonalidade, finalizando com um poslúdio curto, uma marcha nupcial, conforme a noiva se afasta” (p. 19).

Esta canção leva o intérprete a imaginar com detalhes uma cena típica de casamento. Muxfeldt ressalta que “os poemas de *Frauenliebe und -leben* são saturados com imagens de visão metafóricas. Por contraste – ou, melhor, por extensão – na canção que representa o evento central do ciclo, o local da cena é definido inteiramente através da sonoridade” (*apud* Lima, 2001, p. 39). Paralelamente, o caráter pictórico e emocional marcante no acompanhamento ao piano aproxima Schumann de Schubert, apesar de o primeiro sentir “que o acompanhamento deve ilustrar retratos variados e sentimentos, mas não deve carregar o materialismo tão longe”³² (*Young apud* Turner, 1963, p. 50). Nos *lieder* de Schumann o humor (*Stimmung*) parece estar sempre definido através de elementos musicais do acompanhamento e deve ser examinado com atenção tanto pelo pianista quanto pelo cantor.

2.6. Süßer Freund, du blickest mich verwundert an

Um novo ponto de divisão nos acontecimentos deste ciclo está muito bem expresso nesta canção. A partir deste momento é uma mulher que fala e não mais uma

³² Schumann felt that the accompaniment must illustrate varied pictures and feelings, but must not carry materialism too far.

menina ingênua. Ela agora está tomada pela emoção e pelas alterações hormonais da gravidez. Através de elementos puramente musicais, Schumann cria um ambiente musical oposto ao apresentado pela canção anterior e evidencia esta mudança de condição, permitindo ao intérprete incorporar uma jovem mulher capaz de se expressar de forma madura sem abandonar a devoção que sente pelo marido desde a primeira canção.

Kimball (2006) lembra que “depois de cinco canções em tonalidades bemolizadas, a tonalidade de sol maior é ao mesmo tempo doce e marcante, proclamando um anúncio momentâneo”³³ (p. 81). Paralelamente, ao estabelecer “Lento, com expressão íntima” (*Langsam, mit innigem Ausdruck*) como indicação de andamento, Schumann permite a caracterização tanto da intimidade da cena da esposa deitada ao lado de seu marido, quanto do receio que ela sente em anunciar sua gravidez. Inicialmente ela está exultante, porém chora emocionada e paralisada com a novidade que seu marido logo saberá. Denham (2008) lembra que esta canção “é executada de forma lenta e suave, condizente com uma criança enquanto tema (p. 48)”³⁴.

Logo no segundo compasso Schumann estabelece uma textura em que o piano apenas pontua o monólogo da personagem, criando a ideia de um lento recitativo. Não se pode esquecer que o poema de Chamisso descreve uma cena estática que exigiu do compositor a escolha de elementos musicais capazes de tornar a música mais imóvel, como andamento e figuras lentas.

Além disso, Schumann inicia a música com uma dominante e a mantém de forma extrema, retardando-a em cima de uma nota pedal até o final do segundo compasso (Fig. 6.1). A tonalidade da obra só é totalmente confirmada, portanto, no terceiro compasso. Esta demora parece representar o receio que a esposa sente em

³³ *After five songs in flat keys, the tonality of G major is both fresh and striking, heralding a momentous announcement.*

³⁴ *It is performed in a slow and tender manner that is befitting of the subject of a child.*

anunciar a gravidez ao marido. É importante ressaltar que a maioria das frases das duas seções iniciais (duas primeiras estrofes) também são encerradas na dominante, como, por exemplo, no compasso 4. Assim, Schumann, em vez de usar a sequência harmônica tradicional (I-V-I), deixa prevalecer o contrário (V-I-V). A predominância desta função harmônica no lugar da tônica por tanto tempo parece representar o quanto a esposa protela o anúncio de sua gravidez.

The image shows a musical score for the first four measures of a piece. The tempo is marked 'Langsam, mit innigem Ausdruck.' The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The score is written for voice and piano. The lyrics are 'Sü - sser Freund, du bli - ckest mich ver - wundert an,'. The score is annotated with red circles and arrows pointing to specific harmonic features:

- 'Início de frase na dominante' points to the first measure.
- 'Retardo da Dominante' points to the second measure.
- 'Pedal' points to the bass line in the second measure.
- 'Fim de frase na dominante' points to the fourth measure.
- 'Confirmação da Tônica da tonalidade' points to the bass line in the fourth measure.

Figura 6.1, compassos 1 a 4.

No poema de Chamisso a estrofe seguinte representa o momento em que a esposa revela a gravidez através de um sussurro. Inesperadamente, Schumann optou por omitir essa estrofe, inserindo uma transição realizada apenas pelo piano (Fig. 6.2, compassos 22 a 24). Ao ouvinte de primeira viagem ainda não fica claro, portanto, o que a esposa tem a revelar.

Após o interlúdio do piano (compasso 25), mesmo que a revelação tenha ocorrido de forma implícita, a futura mãe está já a conversar com seu marido em tom de cumplicidade e em seguida pede para abraçá-lo com força. Se trata de um momento de comemoração íntima do casal pela chegada do filho. O casal está animado e Schumann, desta vez na tonalidade de dó maior, utiliza uma sucessão de blocos de colcheias com breves trânsitos para novas tonalidades como recurso para dar uma movimentação um pouco maior à música. Mais tarde essa intensificação se torna mais

evidente, quando o compositor indica um *crescendo* junto com uma alteração no andamento (*Lebhafter*³⁵, compasso 32).

The image shows a musical score for three staves. The top staff is the vocal line, starting at measure 22 with a red annotation 'Interlúdio do piano'. The middle staff is the right-hand piano accompaniment, and the bottom staff is the left-hand piano accompaniment. The score includes the lyrics: 'Weisst du nun die Thränen, die ich weinen kann,'. Red boxes highlight specific musical features: one box around the piano accompaniment in measures 25-26 is labeled 'Sucessão de blocos de colcheias', and another box around the piano accompaniment in measures 27-28 is labeled 'Trânsito para ré menor'. Other annotations include 'Nova tonalidade (dó maior)' and 'p' (piano) at the end of the passage.

Figura 6.2, compassos 22 a 28.

O ouvinte que desconhecer o poema de Chamisso só terá uma confirmação clara da gravidez na estrofe seguinte (mais precisamente, no compasso 47), onde a gestante mencionará a presença de um berço em seu quarto. Schumann mantém a forma A-B-A predominante no ciclo e reexpõe a seção apresentada inicialmente. A delicadeza da música se mantém até o final (Fig. 6.3), onde “o poslúdio do piano encerra lentamente e é interrompido pelas ultimas palavras da mulher “dein Bildnis!”³⁶, como se durante o momento a solo do piano, a imagem da criança surgisse diante de seus olhos (Lima, 2013, p. 44). A futura mãe, em mais um dos seus momentos de pura devoção ao marido, revela desejar que seu filho pareça com o pai.

³⁵ Mais rápido.

³⁶ “Teu retrato”.

Poslúdio do piano

Fig. 6.3, compassos finais.

A estaticidade desta obra torna a interpretação dessa canção um tanto quanto difícil, pois ela é quase sussurrada o tempo todo. É preciso tomar cuidado para que a *performance* não fique cansativa e desinteressante. As nuances dessa canção devem ser dadas explorando as sensações da personagem que, embora dentro de um desenho musical lento e repetitivo, são reveladas a cada estrofe. São sentimentos intensos que devem ser diferenciados e revelados pelo intérprete através de movimentos físicos mínimos e expressões faciais muito claras. Turner (1963) chama atenção ao caráter geral desta canção, que “será efetiva se o cantor e o acompanhador se concentrarem em atingir a sincera e autêntica expressão poética do pensamento. Quanto menos movimentos musicais do *performer*, melhor”³⁷ (p. 103).

³⁷ This song will be effective if the singer and accompanist concentrate upon achieving the sincere, heartfelt of the poetic expression of thought. The less musical movements of the performer, the better.

2.7. An meinem Herzen, an meiner Brust

Já bem distante de toda a carga de ansiedade das canções iniciais, o penúltimo *lied* carrega um brilho do início ao fim e expressa um momento de alegria e realização da mãe pelo filho que já nasceu. A partir da indicação de andamento proposta por Schumann (“Fröhlich, innig”³⁸) desenha-se na mente do ouvinte o quadro de uma mãe completamente feliz a brincar com seu bebê e a refletir sobre a benção de ser mãe.

Por outro lado, a devoção ao marido é momentaneamente suprimida nesta canção em nome da plenitude da maternidade. Denham (2012) observa que “Chamisso é tão dedicado em pintar um retrato de uma mãe puramente feliz com a maternidade que sua personagem, na verdade, afirma sentir pena dos homens porque eles possivelmente não podem entender a alegria e o amor que uma mãe sente”^{39,40} (p. 49).

Mais uma vez Schumann estabelece a textura do acompanhamento através de movimentos arpejados de forma sucessivamente ascendente e descendente⁴¹ (Fig 7.1) que parecem expressar a alegria saltitante da mãe. Lima (2013) destaca que “o piano em semicolcheias e acordes arpejados (compassos 2 a 24) dão movimento à canção e à ação da personagem, que parece brincar com o filho enquanto diz as palavras das três primeiras estrofes (p. 48).

³⁸ Alegre, íntimo.

³⁹ *Chamisso is so dedicated to painting a portrait of a mother purely joyful in motherhood that his character actually states that she feels sorry for men because they cannot possibly understand the joy and love a mother feels.*

⁴⁰ Esta afirmação feita pela personagem ocorre a partir do compasso 22.

⁴¹ Ocorre um movimento arpejado semelhante na quinta canção, que parece caracterizar o entusiasmo da noiva a se preparar para o casamento.

Fröhlich, innig.

Simplicidade melódica

An mei - nem Her - zen, an mei - ner Brust,

Acordes arpejados de forma ascendente e descendente

V_5^6 - V_2 I_6

Figura 7.1, compassos 1 a 3.

Talvez o aspecto mais marcante desta canção seja a simplicidade textural. O desenho melódico chega a ser ingênuo. Por exemplo, o que se ouve no tema inicial (compassos 1 e 2) é um mero salto ascendente de quarta justa em direção a uma tônica que se confirma de forma trivial no segundo compasso (Fig 7.1). Dentro desta mesma ideia, na harmonia não se vê nada além de um acorde de dominante resolvido na tônica. Schumann, no entanto, estabeleceu todos esses padrões de forma proposital e perspicaz. Neste momento do ciclo não há mais espaço para dúvida, ansiedade ou reflexão profunda na mente da mãe. A cena que se observa é apenas a mais simples e inocente diversão de uma mãe a brincar com o seu filho no colo.

A partir da anacruse do compasso 26 até o compasso 29 (Fig. 7.2) a interpretação é silábica como se a mãe estivesse falando pausadamente ao brincar com o bebê ou como se falasse ao mesmo tempo em que brinca de jogar o bebê para o alto. O caráter saltitante estabelecido pelo *staccato* no acompanhamento deve ser também evidenciado pelo cantor. Isso, entretanto, não acarretará problemas de fraseado ao intérprete, pois a música é intencionalmente rápida e composta de frases curtas.

Noch schneller.

lie_ber, lie_ber En_gel du, du schauest mich an und
Presto.

Fig 7.2, compassos 26 a 28.

Edward Waters (*apud* Turner, p. 52), ao se referir às canções de Schumann, afirma que a “interpretação penetrante dos poemas que ele adaptou à música intensificaram o significado do pensamento do poeta (...)”⁴². Neste ciclo Schumann se permitiu fazer pequenas alterações no poema para conseguir este objetivo. Por exemplo, Denham (2012) observa que:

“No compasso 29 Schumann traz de volta as primeiras duas frases do poema, “An meinem Herzen, an meiner Brust, du meine Wohne, du meine Lust!” Mais uma vez Schumann moldou uma canção combinando texto no início e no final, criando então um sentido de continuidade ao longo da canção”⁴³ (p. 51).

Kimball (2006) afirma que “esta canção não é uma das mais inspiradas do ciclo. Uma aproximação cuidadosa é exigida do cantor e do pianista para evitar um humor monocromático”⁴⁴ (p. 82). Isto ocorre pelo facto desta canção ser intencionalmente repetitiva e “similar à quinta canção, onde o tema melódico da linha vocal é repetido em

⁴² *His penetrating interpretation of the poems he set to music intensified the meaning of the poet’s thought (...).*”

⁴³ *In measure 29 Schumann brings back the first two phrases of the poem, “An meinem Herzen, an meiner Brust, du meine Wohne, du meine Lust!” Once again Schumann has framed a song by using matching text at the beginning and end, thus creating a strong sense of continuity throughout the song.*

⁴⁴ *This song is not one of the most inspired in the cycle. A careful approach is required from singer and pianist in order to avoid a monochromatic mood.*

cada seção de uma forma ligeiramente variada”⁴⁵ (Turner, 1963, p. 111). Deve-se, portanto, mesmo que minimamente, buscar diferenciar momentos, como o que a personagem simplesmente expressa sua felicidade em poder ser mãe (compassos 1 a 13) ou o que ela afirma lamentar que os homens não possam ter este mesmo sentimento (compassos 22 a 25).

2.8. Nun hast du mir den ersten Schmerz gethan

As decisões tomadas por Schumann ao finalizar o ciclo *Frauenliebe und –leben* mostram que dentro do caos de seu processo criativo existe uma forte consciência do equilíbrio entre a fragilidade da vida e a solidez da morte. O momento final do ciclo, que descreve o amor e a vida de uma mulher, é encerrado com a tragédia da morte do marido. Peso, revolta, dor, abandono e solidão são colocados dentro de um recitativo estático⁴⁶ e pungente que parece não levar a lugar algum, mas que, ao mesmo tempo, consegue esvaziar subitamente uma enxurrada de bons sentimentos acumulados em todas as canções anteriores. Kimball (2006) afirma que “em flagrante contraste com a alegria da cena anterior, uma forte tríade de ré menor abre esta canção. (...) Esta é uma canção intensamente dramática, sem alívio do sentimento até o poslúdio final”⁴⁷ (p. 82).

De forma implícita, Schumann parece ter conduzido o ouvinte à trágica tonalidade de ré menor da última canção. A partir do momento do aparecimento de um novo integrante na narrativa (o bebê), precisamente na sexta canção, Schumann

⁴⁵ *This song is similar to the fifth one in that the melodic theme of the vocal line is repeated in each section in a slightly varied manner.*

⁴⁶ Schumann escolheu a primeira e a última canção do ciclo para omitir indicações em língua alemã sobre o humor (Stimmung) de cada obra. Enquanto que na primeira canção se observa apenas o termo *Larghetto*, na última só há a tradicional indicação *Adagio*.

⁴⁷ *In striking contrast to the joy of the previous scene, a stark d minor triad opens this song. (...) This is an intensely dramatic song, unrelieved in mood until the final postlude.*

começou a se afastar de tonalidades bemolizadas adotando a luminosa tonalidade de sol maior para simbolizar a gravidez da protagonista. Em seguida, na sétima canção o compositor ascendeu uma quinta justa e representou o entusiasmo da mãe a brincar e a amamentar o seu bebê através da alegre tonalidade de ré maior. Quando se ouve, portanto, o acorde inicial da oitava canção (em ré menor), sente-se imediatamente todo o impacto desolador da fatalidade que será anunciada.

Em sua interpretação, Solie (2002) admite que:

“Salvo as canções 6 e 7, todas as relações entre as tonalidades do ciclo são diatônicas; seguramente não é casualidade que essas duas exceções representem a aparição de um elemento novo e intrusivo, o menino – ou bem, dito em termos da época de Biedermeier, o pequeno ‘desconhecido’ (talvez não seria demasiado freudiano assinalar o drama de Édipo aqui, observar que o nascimento do filho em ré maior é seguido imediatamente pela morte do pai em ré menor)”⁴⁸ (p. 119).

A melodia é estática, principalmente, devido as repetições de notas (Fig 8.1) e, segundo Lima (2013) se desenvolve numa “tessitura que ultrapassa pouco mais de uma oitava, (...) por saltos de intervalos curtos e graus conjuntos” (p. 51). Admitindo-se uma textura de recitativo, não há muito o que se falar também sobre o acompanhamento; este último apenas marca o tempo da música (Fig. 8.1) e ajuda a intensificar palavras mais marcantes do poema de Chamisso. Por exemplo, do terceiro para o quarto compasso, ao evidenciar a dor pela perda do marido (“Der aber traf”) o acorde é reforçado com oitavas graves no acompanhamento que confirmam a atmosfera sombria do momento (Fig. 8.1). O mesmo ocorre nos compassos 6 e 7, quando a protagonista diz ao falecido marido que ele dorme o “sono da morte” (“Todes schlaf”).

⁴⁸ *Salvo las canciones 6 y 7, todas las relaciones tonales a gran escala en el ciclo son diatónicas; seguramente no es casualidad que esas dos excepciones representen la aparición de un elemento nuevo e intrusivo, el niño –o bien, dicho en términos de la propia época Biedermeier, el “pequeno desconicido” (quizas no sería demasiado Freudiano señalar el drama de Edipo aquí, observar que el nacimiento del hijo en re mayor es seguido inmediatamente por la muerte del padre en re menor).*

Adagio.

Estaticidade provocada pela repetição de notas

Nun hast du mir den er - sten Schmerz ge - than, der a - ber traf. Du s

marcações de tempos do compasso

Caráter sombrio das notas graves

Figura 8.1, compassos 1 a 4.

No momento mais dramático (compassos 9 a 11) a protagonista lamenta de forma aflita a sua situação e diz com veemência a frase “o mundo está vazio!” (Fig. 8.2). Turner (1963) observa que Schumann adequa e intensifica musicalmente este momento quando “repete as palavras ‘ist leer’ em sua versão do poema para dar ênfase ao ‘sentimento de desespero e vazio’”⁴⁹ (p. 118).

9 10 11

hin, die Welt ist leer, ist leer,

repetição das palavras

Figura 8.2, compassos 9 a 11.

Em seguida, após reconhecer tantas alegrias vividas, a protagonista diz “não se sentir mais viva” (“Ich bin nicht lebend mehr”) e, sem mais nenhuma esperança,

⁴⁹ Repeats the words ‘ist leer’ in his version of the poem to give emphasis to the ‘feeling of despair and emptiness’.

caminha na direção de seu quarto, lugar onde toda sua felicidade foi perdida. A última frase, “du meine Welt”⁵⁰ encerra o recitativo resgatando a devoção imutável que a protagonista sempre sentiu por seu marido. Se ouve neste último momento um longo acorde de dominante que não se resolve na tônica, criando uma sensação de que algo foi interrompido e inacabado.

Schumann dá, então, sua cartada final. Após uma breve transição harmônica, o compositor inicia um epílogo reproduzindo, simplesmente, uma cópia fiel da primeira canção, omitindo, porém, a parte vocal totalmente. A voz, portanto, não mais existe e, com ela, morre-se parte da melodia. O piano executa apenas o acompanhamento que lhe cabe e a melodia é sufocada, de forma que o ouvinte a preencha como uma recordação da primeira vez em que a mulher viu o homem com quem se casaria. Schumann força o ouvinte a tomar consciência da eterna imperfeição da memória e a completar a canção, mesmo que sem sucesso. O impressionante final do ciclo não é um retorno, mas o fantasma de um retorno, um fragmento ou sombra do original. Esta parece ter sido a grande cartada do gênio alemão. Solie (2002) afirma que este epílogo:

“é bem mais uma representação, talvez se poderia dizer um sintoma, do próprio caráter cíclico e de *Ewigkeit* (eternidade) que representa o feminino em um sentido mítico, e sua presença está determinada desde o princípio de maneira exageradamente acentuada”⁵¹ (p. 114).

De todos os sentimentos que a canção expressa, o sentimento de revolta pela morte do marido é o que mais parece chamar atenção. Essa canção exige muita força de expressão por parte do intérprete e do pianista, que devem fazer o ouvinte relembrar e se emocionar com os momentos vividos pela personagem. Palavras que enfatizam a dor, como “traf”, “tod”, “leer” e “mehr” devem ser acentuadas para dar força

⁵⁰ Tu, meu Mundo.

⁵¹ *Es más bien una representación, quizás uno podría decir un síntoma, del propio carácter cíclico y de la Ewigkeit (eternidad) que representa lo femenino en un sentido mítico, y su presencia está determinada desde el principio de manera exageradamente acentuada.*

e dramaticidade à interpretação. É necessário por parte do pianista e do cantor um misto de energia e leveza na interpretação desta peça. O cantor deve se movimentar o mínimo possível durante o epílogo e cada palavra omitida da primeira canção deve ser sentida. As palavras de dor, que devem ser pronunciadas com energia, se contrastam com as palavras de recordação do amor vivido, que devem ser pronunciadas de forma doce. Essa alternância provocará certamente uma interpretação mais coerente.

2.9. A omissão intencional do último poema de Chamisso

Embora no ciclo *Frauenliebe und -leben* Chamisso tenha concebido um total de nove poemas, Schumann optou por musicar apenas até o oitavo. No último poema a mulher já idosa e de cabelos brancos visita o túmulo do marido na companhia de sua neta e relembra o seu amor de anos atrás.

Para Turner, “o poema 9 não contém qualquer emoção que não tenha sido colocada nos 8 poemas anteriores. Praticamente reitera o temperamento do oitavo poema.”⁵² (id., p. 54). Especula-se que Schumann tenha enxergado no poema final de Chamisso uma espécie de “anti-clímax” para o seu ciclo. Em outras palavras, se o compositor prosseguisse até fim no esquema proposto por Chamisso, ele não conseguiria manter a força dramática atingida na penúltima canção.

Schumann percebeu ter encontrado no desespero da protagonista ao ver seu marido morto um contraste suficiente para compensar todo o sentimento de felicidade acumulado desde a primeira canção. Não havia mais o que ser dito. Em sua última decisão sobre *Frauenliebe und -leben*, Schumann acabou por encontrar o equilíbrio perfeito para todo o conjunto do seu ciclo. Diante disso, o nono poema, apesar de não ter sido musicado por Schumann, parece estar implícito no epílogo da oitava canção.

⁵² Further it does not contain any emotion that has not already had been treated by Schumann in the eight previous poems. It practically reiterates the mood of the 8th poem.

Sugiro, então, ao ouvinte, que escute este epílogo ao mesmo tempo em que faça a leitura do nono poema. Paralelamente, à intérprete seria importante usar o longo silêncio vocal do epílogo para refletir sobre o que diz o nono poema.

3. Impressões pessoais sobre a experimentação da obra enquanto *performer*

Ao longo do estudo do ciclo *Frauenliebe und -leben* concluí que esta obra é capaz de exercer um fascínio imediato aos amantes do trabalho interpretativo. Trata-se de um diamante cuidadosamente lapidado que a cada observação mostra novas possibilidades de reflexão e abordagem interpretativa.

Ao longo de minha vida musical pude assistir a este ciclo executado por colegas e cantoras renomadas, tendo também a oportunidade de cantá-lo em momentos distintos. As experiências práticas que tive com esta obra me levaram a incorporar ideias e nuances novas em cada *performance*. Concluo, portanto, que a prática da *performance* de uma determinada obra em diversos momentos leva também em consideração o amadurecimento do artista enquanto ser humano. Com o tempo o *performer* encontra meios de incorporar sua vivência pessoal à sua interpretação e, conseqüentemente, enriquecê-la. Assim, acredito que com o passar dos anos haverá sempre algo novo a ser pensado neste ciclo, o que me levará a uma interpretação diferente –e isso é um dos pontos mais fascinantes no trabalho do *performer*.

Durante a elaboração deste trabalho pude estabelecer uma outra reflexão sobre como o tempo foi capaz de influenciar minha interpretação deste ciclo. Neste caso, observei a relação entre os aspectos sociais do papel da mulher na sociedade no momento em que Schumann compôs este ciclo e o momento atual, em que executo esta obra mais de um século depois. Por mais que um possível pensamento herdado do recente movimento feminista aponte atualmente este ciclo como uma história machista e coloque a mulher numa posição de submissão, não consigo enxergá-lo por esta ótica e chego a afirmar que de nenhuma forma o texto de Chamisso me ofende

enquanto mulher. Vejo sempre com os olhos de uma menina ingênua e apaixonada do século XIX que vai ganhando força e personalidade à medida em que o ciclo avança. A devoção sentimental da personagem de *Frauenliebe und -leben*, muito próxima do comportamento que Clara Schumann tinha em relação à Robert segundo estudiosos, é algo ainda bastante comum em mulheres do século XXI.

Possíveis diferenças culturais entre a minha pessoa e a obra de Schumann foi também um fator importante de reflexão e interferiu na construção de minha interpretação deste ciclo. Enquanto latina, tive que admitir uma tendência ao exagero gestual e precisei me conter na execução de movimentos e expressões. Busquei atuar de forma menos extrovertida e mais íntima, atitude que se espera de uma típica mulher alemã. Tentei também incorporar cada significado do texto, tentando deixá-lo o mais orgânico possível. Neste quesito encaixo minha dicção e articulação.

Durante o meu processo de criação procuro sempre encontrar uma palavra ou palavras que definam o a canção ou trechos da canção e trabalhar a emoção em cima dessa palavra. É importante ressaltar que tento sempre, embora nem sempre consiga, mostrar a emoção do personagem ao mesmo tempo em que eu, enquanto intérprete, mantenho uma certa “distância de segurança” para que essa emoção não venha “drenar” minha energia e comprometer tecnicamente minhas intenções vocais.

Na canção “Seit ich ihn gesehen” busco mostrar de uma forma sutil a hesitação e a ansiedade da jovem personagem com a descoberta de um sentimento que é novo pra ela. Dicção é fundamental e deve estar presente em todas as canções. Emoção, ansiedade, hesitação e empolgação são sentimentos mostrados de forma sutil na canção e busco explorá-los à medida que desenvolvo o texto. Ressalto que a canção termina da mesma forma que começou e tento não colocar muita voz (cantar de piano para *mezzavoce* seria o mais indicado na questão de volume de som) pois volume “forte” não cabe nesta abertura.

Na segunda canção (Er, der Herrlichste von Allen) a personagem descreve o quão perfeito é seu amado e naturalmente a canção vai exigir mais colorido vocal, bem

como mais som e mais personalidade. A meu ver como intérprete, a mão direita do piano em colcheias durante praticamente toda a música descreve o palpitar do coração apaixonado da jovem. Busco como intérprete “vender” a imagem de que essa paixão trata-se do maior acontecimento na vida da jovem personagem. Paralelamente, tento não me enlevar demais com as colcheias do piano para não comprometer minha resistência emocional e minha linha de canto.

Em “Ich kann’s nicht fassen nicht glauben”, ao meu ver, a palavra “surpresa” e todos os bons sentimentos que derivam dessa palavra se alternam com a palavra “devaneio”. Tais palavras definem essa canção e devem ser usadas para explorar suas nuances. “Du ring an meinem finger” é, para mim, poesia pura e sólida envolvida por um refinamento musical ímpar. Busco incorporar e expressar todo o amor que a personagem sente por seu escolhido. Essa canção exige muito legato por parte da voz e do piano. Tento me entregar bastante no trecho entre os compassos 25 e 32, que representa o ápice da canção (“ich will ihm dienen” com a indicação “nach und nach rascher”), pois acredito que se deve destacar a exaltação da personagem ao afirmar que quer servi-lo, pertencer-lhe, entregar-se e transfigurar-se em seu esplendor. Como na primeira canção, busco pensar na relação entre o caráter cíclico, circular, como um anel que não tem início nem fim.

Em “Helft mir ihr Schwerstern” busco incorporar e mostrar a feliz ansiedade do momento mais esperado que a personagem está prestes a vivenciar. O acompanhamento é ansioso por si só e, desta forma, tento cantar não tão rápido, afinal, preciso ter em mente sempre que “quem está ansiosa é a personagem e não eu como intérprete”. Felicidade define essa canção, mas não só esse sentimento deve ser expressado, pois a personagem se mostra resignada ao se despedir das irmãs, facto que o intérprete deve evidenciar.

“Süsser Freund...” é, na minha opinião, a canção mais bela do ciclo, mais especial e mais difícil de interpretar. A estaticidade da canção exige do intérprete que a conduza pontuando muito bem a mensagem a passar para que não fique monótona.

Busco mostrar aqui a maturidade da personagem que fala não mais como menina e sim como mulher. A notícia da gravidez é tão sutil que é o piano quem a anuncia. “An meinem Herzen, an meiner Brust” particularmente me emociona, pois descreve a benção e a plenitude da maternidade. Me tornei mãe exatamente durante o desenvolvimento dessa pesquisa e o que tento transmitir é tudo o que senti quando peguei meu filho nos braços pela primeira vez. Em sua música, Schumann nos prova o quão maravilhosa e única é a dádiva de ser mãe.

Em “Nun hast du mir den ersten Schmerz getan” a mudança do acorde de Ré maior que finaliza a canção anterior para o dramático acorde de ré menor cria subitamente uma atmosfera lúgubre que envolve e arrebatava o expectador. Tento passar através das nuances vocais toda a tristeza e decepção da personagem no decorrer dessa canção. Penso que o adágio final tem um papel fundamental na conclusão deste ciclo. Apesar da interpretação do pianista ser primordial neste momento, visto que ele é o único a emitir notas, a interpretação do cantor, mesmo que calado, é também crucial para o encerramento da história. O texto em si já é tão claro e intenso que, se interpretado da maneira correta, não haverá muito mais a ser feito. Exige-se do cantor uma estaticidade de movimento e uma enorme força sentimental no olhar capaz de demonstrar a profundidade dessa dor. Penso que no momento da reexposição do tema no adágio é praticamente impossível para o expectador não se emocionar ao recordar os belos momentos vividos pelo casal e todo o amor genuíno envolvido na história narrada pela jovem personagem.

E para concluir minhas impressões/experimentações sobre esta obra, sempre me perguntei por que motivo Schumann deixou de musicar o último poema e depois desse aprofundamento concordo que tudo o que tinha a ser comunicado na música foi realmente feito até o oitavo poema. Concordo de todas as formas que não havia necessidade de musicar o nono poema.

Bibliografia

BEETHOVEN, L. von, *Sonata Op. 13 nº 8*. In: “Ludwig van Beethovens Werke”, Serie 16: Sonaten für das Pianoforte, Nr.131 (pp.121-36) Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1862.

DAUELSBERG, Gerhard Peter. “Frauenliebe und Leben” e “Dichterliebe”: Introdução, Análise e Tradução dos Textos. Trabalho de Pesquisa e de Tradução realizado para UNESP. São Paulo: 1998.

DENHAM, B. M., *A Discussion of Robert Schumann’s Compositional Process in the Song Cycle Frauenliebe und-leben*. Thesis for the degree “Masters of Arts”. University of Central Florida, Orlando, 2012.

FLOCK, J. D., *The Nineteenth-Century Reflection of Gender in Selected Songs from Frauenliebe und Leben and Dichterliebe By Robert Schumann* - Research Paper for a Master Degree – Ball State University, Muncie, 2009.

FREIJO, A. I. N., *Robert Schumann: o autor prolongado*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa, 2013.

FULLER-MAITLAND, J. A., *Schumann*. New York: Sampson Low, Marston & Co., 1895.

KIMBALL, C., *Song: A Guide to Art Song Style and Literature* – 2nd Ed. Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 2006.

LIMA, A. E. P., *Frauenliebe und Leben Op. 42, de Robert Schumann: aspectos estilísticos e estéticos*. Relatório final de iniciação científica – ECA-USP, São Paulo, 2013.

MUXFELDT, K., *Frauenliebe und Leben Now and Then*. 19th-Century Music, v. 25, n. 1, p. 27-48, 2001.

SCHUMANN, R. A., *Frauenliebe und-leben Op. 42*. Herausgegeben von Clara Schumann, Leipzig: Breitkopf & Härtel.

SOLIE, R. A., *La Vida De Quien? El Género del “Yo” En El Ciclo Frauenliebe Und Leben De Schumann* – Quodibet: Revista de Especializacion Musical, XXII, 2002, 106-127.

TURNER, H. J., *Discovering The Nature of Robert Schumann’s Frauenliebe und Leben*. Thesis for the degree “Masters of Arts”. The Ohio State University. 1963.

WATERS, E. N., *Robert Alexander Schumann*. Collier’s Encyclopedia, XVII, New York: P. F. Collins & Son Corporation, 1960, p. 86.

YOUNG, P. M., *Tragic Muse: The Life and Works of Robert Schumann*. New York: Hutchinson, 1957.

Anexo

Tradução dos poemas

I.

Seit ich ihn gesehen,
glaub' ich blind zu sein;
wo ich hin nur blicke,
seh' ich ihn allein;
wie im wachen Traume
schwebt sein Bild mir vor,
taucht aus tiefstem Dunkel
heller nur empor.

Sonst ist licht und farblos
alles um mich her,
nach der Schwestern Spiele
nicht begehrt' ich mehr,
möchte lieber weinen,
still im Kämmerlein;
seit ich ihn gesehen,
glaub' ich blind zu sein.

Desde que o vi,
parece que fiquei cega;
para onde quer que olhe,
vejo somente a ele;
como se sonhasse acordada,
sua imagem paira diante de meus olhos,
a surgir cada vez mais clara
Da mais profunda escuridão.

Tudo o mais está escuro e sem cor
a minha volta,
não desejo mais
as brincadeiras das minhas irmãs.
Preferiria chorar,
sozinha e silente em meu quartinho;
desde que o vi
parece que fiquei cega.

II.

Er, der Herrlichste von allen,
wie so milde, wie so gut!
Holde Lippen, klares Auge,
Heller Sinn und fester Mut

So wie dort in blauer Tiefe,
hell und herrlich, jener Stern,
also Er an meinem Himmel,
hell und herrlich, hehr und fern.

Wandle, wandle deine Bahnen,
nur betrachten deinen Schein,
nur in Demut ihn betrachten,
selig nur und traurig sein!

Ele, é o mais esplêndido de todos,
como é doce, como é bom!
Lábios encantadores, olhos claros,
espírito vivo e personalidade inabalável.

Assim, como naquela profundidade azulada,
está aquele astro, brilhante e magnífico,
assim Ele brilha no meu céu,
brilhante e magnífico, sublime e distante.

Segue, segue os teus caminhos
quero apenas contemplar teu fulgor,
apenas com humildade contemplá-lo,
apenas estar bem-aventurada e triste!

Höre nicht mein stilles Beten,
deinem Glücke nurgeweiht;
darfst mich nicht die Magd, nicht kennen,
hoher Stern der Herrlichkeit!

Nur die Würdigste von allen
darf beglücken deine Wahl,
und ich will die Hohe segnen
Viele tausendmal.

Will mich freuen dann und weinen,
selig, selig bin ich dann,
sollte mir das Herz auch brechen,
brich, o Herz, was liegt daran?

Não ouça minha prece silenciosa,
consagrada somente a tua felicidade;
não deves conhecer-me, humilde serva,
Ó estrela altiva de magnificência!

Só a mais digna das mulheres
deve encontrar a felicidade de tua escolha,
e eu abençoarei a sublime
Muitas e muitas vezes.

Regozizar-me-ei então e chorarei
e estarei bem-aventurada, bem-aventurada,
ainda que se partisse meu coração,
parte, coração – o que importa?

III.

Ich kann's nicht fassen, nicht glauben,
es hat ein Traum mich berückt,
wie hätte er doch unter allen
mich Arme erhöht und beglückt?

Mir war's, er habe gesprochen:
Ich bin auf ewig dein,
mir war's, ich träume noch immer,
es kann ja nimmer so sein.

O lass im Traume mich sterben,
gewieget an seiner Brust,
den seligen Tod mich schlürfen
in Tränen unendlicher Lust.

Não posso compreender, nem acreditar
um sonho me seduziu,
como entre todas
ele me teria enaltecido e tornado feliz?

Parecia-me que ele me dizia:
Sou eternamente teu,
parecia-me que ainda sonho,
não poderia jamais ser verdade.

Ó, se pudesse morrer sonhando,
embalada no seu peito,
e sorver a morte bem-aventurada
em lágrimas de gozo infinito.

IV.

Du Ring an meinem Finger,
mein goldenes Ringlein,
ich drücke dich fromm an die Lippen,
an das Herze mein.

Tu, anel no meu dedo,
meu anelzinho de ouro,
te aperto com devoção contra os meus lábios,
contra meu coração.

Ich hatt' ihn ausgeträumet,
der Kindheit friedlich schönen Traum,
ich fand allein mich, verloren
im öden unendlichen Raum.

O sonho tinha acabado,
o belo sonho sereno da infância,
me encontrei só, perdida
no espaço deserto e infinito.

Du Ring an meinem Finger,
da hast du mich erst belehrt,
hast meinem Blick erschlossen
des Lebens unendlichen, tiefen Wert.

Tu, anel no meu dedo,
me ensinaste pela primeira vez,
tu abriste meu olhar
para o profundo, infinito valor da vida.

Ich will ihm dienen, ihm leben,
ihm angehören ganz,
hin selber mich geben und
finden verklärt mich in seinem Glanz.

Quero servir a ele, viver para ele,
pertencer a ele por completo,
entregar-me e encontrar-me,
Transfigurada no seu esplendor.

V.

Helft mir, ihr Schwestern, freundlich mich schmücken
dient der Glücklichen heute, mir.
Windet geschäftig mir um die Stirne
noch der blühenden Myrte Zier.

Ajudai-me, ó irmãs, a enfeitar-me
servam hoje a mim, a afortunada.
Tecei com dedicação, rapidamente em volta
de minha fronte a grinalda de mirto florido.

Als ich befriedigt, freudigen Herzens,
sonst dem Geliebten im Arme lag,
immer noch rief er, Sehnsucht im Herzen,
ungeduldig den heutigen Tag.

Quando, plena, com o coração alegre
repousava dantes nos braços do bem-amado,
ele, com o anseio no coração, clamava
sempre,
impaciente pelo dia de hoje.

Helft mir, ihr Schwestern, helft mir verscheuchen
eine törichte Bangigkeit,
dass ich mit klarem Aug' ihn empfangen,
ihn, die Quelle der Freudigkeit.

Ajudai-me ó irmãs, ajudai-me a banir
uma tola angústia,
para que possa recebê-lo de olhos
a ele, a fonte de alegria.

Bist, mein Geliebter, du mir erschienen,
gibst du mir, Sonne, deinen Schein?
Lass mich in Andacht, lass mich in Demut,
lass mich verneigen dem Herren mein.

Me apareceste, meu bem-amado,
dar-me-ás, sol, o teu esplendor?
Deixa-me com fervor, com devoção
inclinarme perante meu senhor.

Streuet ihm, Schwestern, streuet ihm Blumen,
bringet ihm knospende Rosen dar.
Aber euch, Schwestern, grüss ich mit Wehmut,

Espalhai flores, ó irmãs, espalhai flores
oferecei a ele botões de rosas.
Mas vós, ó irmãs, saúdo com
melancolia,

freudig scheidend aus eurer Schar.

partindo com alegria de vosso grupo.

VI.

Süsser Freund, du blickest
mich verwundert an,
kannst es nicht begreifen,
wie ich weinen kann;
lass der feuchten Perlen
ungewohnte Zier
freudig hell erzittern
in dem Auge mir.

Doce amigo, tu me olhas surpreso,
não podes entender, como posso chorar;
deixa o insólito ornamento, as pérolas úmidas,
brotar nos meus olhos, luminoso contente.

Wie so bang mein Busen,
wie so wonnevoll!
Wüsst' ich nur mit Worten,
wie ich's sagen soll;
komm und birg dein Antlitz
hier an meiner Brust,
Will ins Ohr dir flüstem
alle meine Lust.

Quão angustiado meu peito, quão extasiado!
Se ao menos eu soubesse exprimi-lo em palavras;
vem abrigar o teu semblante no meu peito,
quero sussurrar no teu ouvido todo o meu prazer.

[...]

Weisst du nun die Tränen,
die ich weinen kann,
sollst du sie nicht sie sehen,
du geliebter Mann?
Bleib an meinem Herzen,
fühle dessen Schlag,
dass ich fest und fester
nur dich drücken mag!

Entendes agora porque não debes ver as lágrimas
que posso chorar, ó homem amado?
Fica perto do meu coração, sinta o seu pulsar,
para que possa abraçar-te cada vez mais!

Hier an meinem Bette
hat die Wiege Raum,
wo sie still verberge
meinen holden Traum;
kommen wird der Morgen,
wo der Traum erwacht,
und daraus dein Bildnis

Aqui, ao lado da minha cama será o lugar do berço,
nele escondo, em segredo meu encantador sonho;
pois virá a manhã na qual o sonho despertará,
o berço me sorrirá a tua imagem.

IX

(Tradução de Tiago Schwbäl-Martins, *apud* Freijo, 2013)

Traum der eig'nen Tage,
Die nun ferne sind,
Tochter meiner Tochter,
Du mein süßes Kind,
Nimm, bevor die Müde
Deckt das Leichentuch,
Nimm in's frische Leben
Meinen Segensspruch.

Sonho desses meus dias,
Que agora não alcança,
Filha da minha filha,
Ó minha doce criança,
Acolhe, antes que venha a fadiga
Cobrir o fúnebre véu,
Acolhe na tua jovem vida
Minha bênção e a do céu.

Siehst mich grau von Haaren,
Abgezehrt und bleich,
Bin, wie du, gewesen
Jung und wonnereich,
Liebte, wie du liebest,
Ward, wie du, auch Braut,
Und auch du wirst altern,
So wie ich ergraut.

Vês-me de cabelos cínzeos,
Magra e desmaiada,
Fui assim como tu
Jovem e enlevada,
Amei, como agora amas,
Como tu noiva me tornei;
E também tu envelhecerás
Assim como eu grisei.

Laß die Zeit im Fluge
Wandeln fort und fort,
Nur beständig wahre
Deines Busens Hort;
Hab' ich's einst gesprochen,
Nehm' ich's nicht zurück:
Glück ist nur die Liebe,
Liebe nur ist Glück.

Deixa o tempo volátil
Em contínua alteração,
Mas guarda seguro
O tesouro do teu coração;
E se um dia o afirmei,
Não faltarei hoje à verdade:
Felicidade é somente Amor,
Amor somente é Felicidade.

Als ich, den ich liebte,
In das Grab gelegt,
Hab' ich meine Liebe
Treu in mir gehegt;
War mein Herz gebrochen,
Blieb mir fest der Muth,
Und des Alters Asche
Wahrt die heil'ge Gluth.

Assim que o meu amado
Na sua campa deitei,
O meu amor fielmente
Em mim aconcheguei;
Permaneceu-me o ânimo firme,
Apesar do coração destruído,
E as cinzas da idade
Preservam o ardor sagrado.

Nimm, bevor die Müde
Deckt das Leichentuch,
Nimm in's frische Leben
Meinen Segensspruch:
Muß das Herz dir brechen,
Bleibe fest dein Muth,
Sei der Schmerz der Liebe
Dann dein höchstes Gut.

Acolhe, antes que venha a fadiga
Cobrir o fúnebre véu,
Acolhe na tua jovem vida
Minha bênção e a do céu:
Tenha o coração que quebrar,
Permaneça em ti o ânimo firme,
Seja então a Mágoa do Amor
O teu bem mais sublime.