

Robert Schumann: Uma Estética Composicional Voltada para a Inovação

RESUMO: Neste artigo pretendemos estabelecer uma ligação entre o pensamento do compositor Robert Schumann (de acordo com seus escritos) e os procedimentos compostionais empregados por ele em algumas de suas obras. Dentre algumas características deste pensamento, podemos citar três valores que consideramos importantes: empenho na busca pela inovação, respeito aos mestres do passado, e postura crítica em relação à produção musical contemporânea. A partir desta introdução, discutimos e analisamos técnicas compostionais inovadoras utilizadas por Schumann dentro do seu repertório, dentre as quais podemos citar as seguintes: polirritmia, filtragem, nova concepção na utilização do piano em seus *lieder*, e exclusão das barras de compasso em trechos de suas obras.

PALAVRAS CHAVE: Robert Schumann, procedimentos compostionais, pensamento crítico.

1. Schumann: Uma Breve Introdução

Robert Schumann (1810 – 1856) foi um homem das artes, que sempre primou por uma produção artística inovadora e de qualidade. Também lutou contra todo tipo de criação reacionária, medíocre e pragmática. Apesar de ser sempre lembrado como músico, Schumann também era escritor. Como seu pai era bibliotecário, desde a infância teve contato com uma enorme quantidade de livros. Dentre os escritores que mais o influenciaram durante a vida, tanto na sua produção musical como escrita, podemos citar Jean Paul Richter e Ernest Theodor Amadeus Hoffmann.

Como exemplos da influência literária em suas composições, podemos citar as obras *Papillons* op. 2, que foi composta a partir da obra *Flegeljarhe* de Richter; e *Kreisleriana* op. 16, que é baseada no conhecido personagem Kreisler de Hoffmann. O próprio Hoffmann, devido à sua condição de grande intelectual, era uma figura muito respeitada por Schumann, por exercer tanto as funções de escritor como as de músico e crítico musical.

No início dos anos 1830, juntamente com alguns companheiros que costumavam se encontrar para discutir questões artísticas da época, Schumann criou um grupo que veio a ser chamado de os *Companheiros de Davi* (*Davidsbündler*). Dentre seus objetivos, incluía-se a luta contra o estabelecimento, na Alemanha, de uma música considerada medíocre por seus membros. Tal música, que alcançava grande projeção, era representada por compositores tais como Rossini, Herz e Heunten, os quais receberam o apelido de “filisteus”. Por outro lado, pregavam o ressurgimento de compositores alemães recentemente mortos e que, naquele momento, se encontravam totalmente esquecidos (Ludwig van Beethoven, Carl Maria von Weber e Franz Schubert).

Em 1833, os *Companheiros de Davi* criaram a “Nova Revista para a Música” (*Neue Zeitschrift für Musik*). Era uma revista editada por Schumann dedicada a artigos sobre música, que visava a promover novos compositores que apresentassem novas idéias. Schumann escreveu artigos sobre obras musicais que considerava serem importantes, tais como a *Sinfonia Fantástica* de Berlioz, a *Sinfonia em Dó maior* de Schubert, os *Estudos* de Liszt, e as obras para piano de Chopin. Estes textos foram bastante influenciados pelos escritos Hoffmann revelavam a preocupação de Schumann com a existência de uma crítica sobre a música contemporânea da época .

Com relação ao discurso musical, Schumann era um defensor da chamada música absoluta, tal qual encontramos no pensamento de Edward Hanslick. Tal pensamento pode ser encontrado na sua obra *Do Belo Musical* (*Vom Musikalisch Schönen*), de 1854. Numa breve

explicação sobre as idéias de Hanslick, a música não é uma arte representativa, possui um significado em si mesmo que está contido no “puramente musical”, representado pela melodia, harmonia, ritmo, eventos texturais, e nas suas inter-relações. Dentro deste contexto, a música pode ser considerada como “forma sonora em movimento”, e “a sua beleza é especificamente musical”. No entanto, Schumann também compôs algumas obras programáticas como o poema sinfônico *Manfred* op. 115 (1848), baseado no livro homônimo de Lord Byron.

2. O Pensamento de Schumann como Compositor

Do ponto de vista composicional, Schumann sempre defendeu a atitude de buscar o novo, considerando sempre positivo a busca de inovações em relação a elementos formais e harmônicos. Na realidade, acreditamos que as transformações pelas quais a música passa ao longo dos séculos se alimentam deste comportamento direcionado a mudanças. No entanto, é só através do filtro do tempo que saberemos quais obras e quais compositores permanecerão em destaque.

Segundo os próprios escritos de Schumann, de acordo com esta linha de raciocínio, compositores que permanecem estagnados nas mesmas formas e relações se tornam maneiristas. A repetição de certos procedimentos técnicos pode ser eficaz durante um certo tempo, mas o exagero deste comportamento leva o ouvinte a perder o interesse naquilo que lhe é oferecido. De uma certa forma, esta estagnação por parte do compositor em fórmulas que reconhecidamente funcionam lhe é conveniente, já que elas não o forçam a buscar inovações. Neste sentido, somente o não conformismo com a linguagem estabelecida o leva a trilhar novos caminhos.

Outra atividade muito importante para o crescimento individual como compositor é o respeito e estudo das obras dos grandes músicos do passado. A análise destas obras proporcionam uma maior clareza e entendimento das técnicas de composição utilizadas, bem como de procedimentos que resultam num resultado sonoro interessante. O mesmo deve ser feito como obras de compositores competentes do presente. É uma ótima maneira para o progresso e enriquecimento das novas criações. Quanto maior for o contato com todas estas informações, maior será a possibilidade de um criador oferecer ao mundo obras de qualidade.

Este compromisso com a novidade faz de Schumann, na nossa maneira de enxergar o problema da música contemporânea, uma referência de como atuar hoje em dia na nossa sociedade como criador musical. A repetição de velhas fórmulas estabelecidas não é necessariamente algo para ser admirado. Uma postura crítica é muito importante como avaliação do que está sendo produzido culturalmente. Não precisamos aceitar tudo que nos é oferecido como inovador sem questionar alguns procedimentos a respeito de sua criação.

3. Procedimentos Compositoriais Inovadores

Neste momento, pretendemos enumerar e explicar alguns procedimentos compositoriais que podem ser considerados inovadores para o período histórico (primeira metade do séc. XIX) e contexto social (Europa ocidental) dentro dos quais eles foram utilizados. Para uma melhor compreensão destes procedimentos, procuramos ilustrá-los com exemplos gráficos tais como excertos de partituras e, quando necessárias, análises espectrais fornecidas por softwares de processamento de audio.

Schumann pode não ter sido o primeiro compositor da história a utilizar estas técnicas, no entanto é importante salientar o quanto elas eram importantes para o seu discurso musical. Como já foi mencionado neste trabalho, sua estética valorizava a novidade enquanto procedimento ou técnica composicional, dentro do qual ela ganha força de expressão e termina por funcionar como referência de determinado estilo de uma época. Schumann possui uma obra muito vasta e, como forma de delimitação do objeto de pesquisa, decidimos por trabalhar com exemplos musicais pertencentes à sua literatura pianística (tanto solista quanto ciclos de canções para piano e voz).

3.1 Polirritmia

A polirritmia ou polimetria é um procedimento baseado no uso de mais de um metro (unidade de medida do andamento musical) de cada vez (Jourdain, 1997, p. 173). Dentro do repertório schumaniano, este procedimento pode ser encontrado, por exemplo, na oitava fantasia para piano *Schnell und spielend* da obra *Kreisleriana* op. 16. Dos compassos 27 a 50, são sobrepostos dois tipos diferentes de fórmulas de compasso: 6 por 8 e 2 por 4. Este exemplo pode ser visualizado na figura abaixo:



Fig. 1: *Kreisleriana Schnell und spielend* compassos 26 a 30.

3.2 Filtragem

A filtragem¹ é um procedimento usual realizado na música contemporânea eletroacústica. Schumann utilizou técnica semelhante em algumas de suas obras ao emular este processo de filtragem no âmbito da música instrumental, mais especificamente em peças para piano. Exemplos desse tipo podem ser encontrados, por exemplo, nos compassos finais de *Papillons* op. 2, e da já mencionada oitava fantasia que compõe *Kreisleriana*. Na figura abaixo, pode ser vista a técnica de filtragem em *Papillons*.

¹ O procedimento de filtragem consiste em eliminar gradualmente uma quantidade de freqüências do espectro sonoro, com a finalidade de reduzir a gama sonora total de freqüências de um determinado som. A filtragem pode ser realizada do grave para o agudo (através de um filtro passa altos), do agudo para o grave (através de um filtro passa baixos) ou de freqüências centrais do espectro (filtro notch).



Fig. 2: *Papillons* opus 2 (últimos compassos)

Neste exemplo, o acorde de Lá maior com sétima, presente no segundo compasso da figura, vai sendo filtrado gradualmente do grave para o agudo. A única nota que perdura até o último compasso é o Lá 4. Abaixo, na Figura 3, podemos comprovar graficamente o acontecimento da filtragem através de uma análise espectral das freqüências que compõem o acorde:

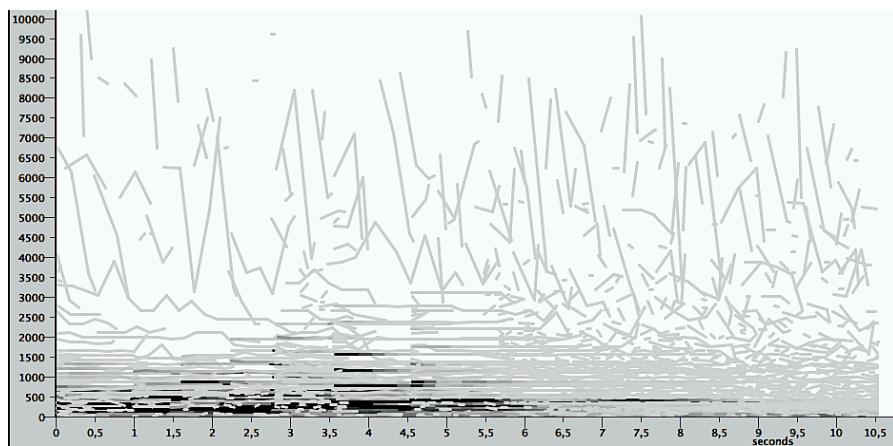


Fig. 3: Análise espectral dos últimos compassos de *Papillons* opus 2.

Na Figura 3, análise gráfica do espectro freqüencial dos últimos compasso de *Papillons*, o eixo x representa o tempo em segundos, e o eixo y representa as freqüências em hertz. Com relação às cores, quanto mais forte for a tonalidade de cinza, aproximando-se ao preto, maior é a intensidade daquela determinada freqüência no som resultante daquele momento. Ao revés, quanto mais a tonalidade de cinza aproxima-se do branco, menor é a intensidade daquela determinada freqüência no som resultante. É notória, a partir dos 5 segundos, a tendência de diminuição da intensidade das freqüências graves, representada pelo clareamento dos tons de cinza. Estes tendem a clarear-se, proporcionalmente, até os 10,5 segundos.

No outro exemplo citado, o trecho final da oitava fantasia de *Kreisleriana*, ocorre uma filtragem no sentido inverso: o baixo, que era composto de uma textura lisa e relativamente homogênea, passa a executar a figuração motívica presente anteriormente na mão direita. Há também neste trecho um procedimento de liquidação² dessas figuras em direção ao grave,

² Liquidação, segundo Arnold Schoenberg, consiste em eliminar gradualmente motivos característicos até que permaneçam somente os não-característicos, que não demandam uma continuação (Schoenberg, 1970, p. 58).

inclusive com redução da dinâmica, de *pianíssimo* (*pp*) para *pianissíssimo* (*ppp*). A seguir, temos a partitura que representa este trecho (Fig. 4) e a sua respectiva análise espectral (Fig. 5).



Fig. 4: *Kreisleriana (Schnell und spielend)*, últimos compassos

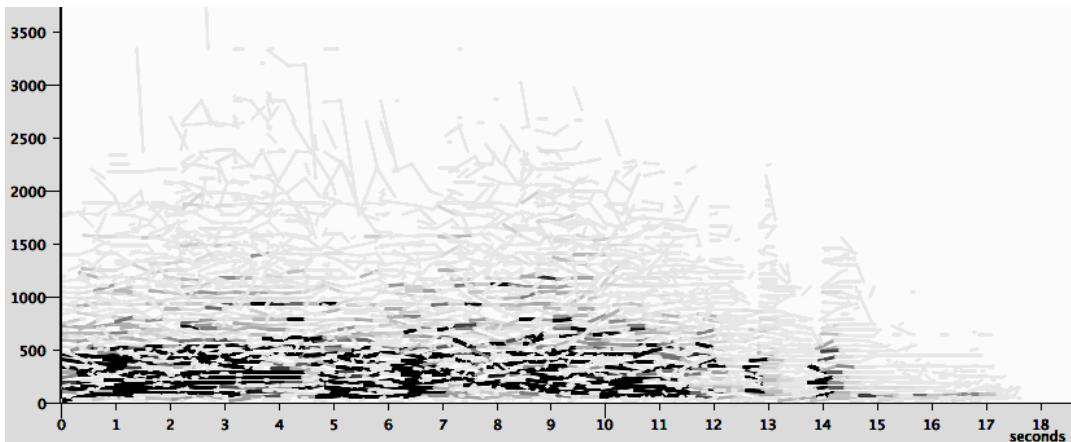


Fig. 5: Análise espectral dos últimos compassos de *Kreisleriana (Schnell und spielend)*

Nota-se, a partir da análise espectral acima, que realmente ocorre um processo de filtragem do ponto de vista acústico. A partir dos dez segundos, as freqüências agudas (acima de 2000 Hz) começam a desaparecer gradualmente, sendo que, aos dezessete segundos, praticamente não existem freqüências acima de 500 Hz. Com relação à intensidade sonora, há sempre uma proeminência das freqüências até 1000Hz, fenômeno que é revelado graficamente pela tonalidade mais escura dessas freqüências. A partir dos 11 segundos, notamos umclareamento gradual dessa tonalidade, que coincide temporalmente com indicação de diminuição de intensidade encontrada na partitura (*pp*). Este acontecimento culmina no décimo-sétimo segundo, no qual este clareamento atinge seu nível máximo, coincidindo com a indicação de *pianissíssimo* (*ppp*) na partitura.

3.3 Utilização do Piano nos Lieder

Para Schumann, a voz apenas não é capaz de dar conta de todos os efeitos pretendidos numa canção. Nesta gama de efeitos imaginados por ele, devem ser enfatizados desde a expressão mais clara do texto até os detalhes mais sutis do poema. Nesta constatação reside a novidade que foi proposta por Schumann: a atuação do piano não somente como acompanhador do(a) cantor(a), mas também como elemento que realiza comentários e realça informações importantes. Esta função do piano, no entanto, deve somar, e não prejudicar o entendimento da linha vocal.

Schumann compôs seus ciclos de canções num espaço de tempo muito curto. Alguns são muito importantes, dentre eles podemos citar *Frauenliebe und Leben* op. 42 (com oito canções) e *Dichterliebe* op. 48 (com dezesseis canções), ambos de 1840. Quando executados, estes ciclos devem incluir todas as canções, pois assim foram concebidos pelo compositor. Somente desta forma, podemos ter a compreensão total da obra.

Em *Frauenliebe und Leben*, no final do oitavo *Lied*, o tema inicial é retomado pelo piano de maneira levemente variada, tema este apresentado no primeiro *Lied* juntamente com a voz. Este artifício funciona como um elo de ligação entre o primeiro e o último *Lieder*, além de representar um elemento unificador da obra. Já em *Dichterliebe*, Schumann utiliza recursos harmônicos considerados avançados para a época, tais como suspensão da tonalidade. Há momentos em que a resolução harmônica de uma canção só acontece no primeiro compasso da canção seguinte. No décimo-sexto *Lied*, Schumann escreve um poslúdio que é executado somente pelo piano, fato que nos permite identificar a importância do piano também como instrumento solista nos *Lieder* do compositor. O piano realiza o discurso final da obra, após o cantor ter terminado a sua última frase.

As figuras abaixo são da partitura de *Frauenliebe und Leben*, e nos dão uma dimensão destes procedimentos. A primeira figura refere-se ao tema da primeira canção, e a segunda refere-se à retomada deste tema na oitava canção, como elemento de unificação do ciclo como um todo.

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

Fig. 6: *Frauenliebe und Leben*, I, compassos 2 a 5

Tempo wie das erste Lied.

Fig. 7: *Frauenliebe und Leben*, VIII, trecho final

3.4 Exclusão das barras de compasso

Schumann decidiu por excluir as barras de compasso de um trecho do *Scherzo* da *Sonata* opus 11 nº1. Por esta razão há uma grande liberdade rítmica permitida ao intérprete neste trecho, que está presente na figura a seguir. Pode ser considerado uma referência (e ao mesmo tempo uma homenagem) aos recitativos de Bach e outros importantes compositores do Período barroco. Como já foi mencionado, Schumann demonstrava grande respeito aos grandes compositores do passado e tinha a convicção de que era necessário estudar a música destes grandes mestres. Muitas vezes colocava em suas obras citações de outros compositores que admirava, ao mesmo tempo não hesitava em criticar, também com citações, estilos musicais reacionários e antiquados.

Schumann adaptava a sua escrita musical às necessidades expressivas. Neste trecho, momento em que a liberdade rítmica é muito importante, as barras de compasso, se fossem colocadas, serviriam como um elemento limitador a mais da interpretação. Além disso, este recitativo exerce uma função estrutural dentro da obra como um todo. Age como um divisor formal entre o *Intermezzo* anterior, que apresenta tempo lento, e a retomada do primeiro tema do *Scherzo*, em andamento *AlegriSSimo*.



Fig. 8: *Sonata n°1 op. 11, Scherzo*

4. Considerações Finais

Neste breve trabalho, tivemos a pretensão, através da postura que Schumann adotou ao longo de sua vida, de colocar alguns valores e comportamentos que são importantes ao compositor nos tempos atuais dentro do exercício da sua função. São eles: a busca e o comprometimento com novas técnicas, a não estagnação e repetição de modelos já consagrados, o respeito aos grandes mestres do passado, e uma postura crítica à produção artística contemporânea.

Como reflexo destes valores, procuramos identificar, dentro da composição de obras para piano ou piano e voz, alguns procedimentos composicionais de Schumann que demonstravam estas preocupações. É interessante refletir sobre, por exemplo, o procedimento de *filtragem* - nos dias de hoje tão presente e importante como ferramenta composicional da música

eletroacústica - no contexto da música instrumental. A *filtragem* existe como procedimento de exclusão de certa gama de freqüências de um som (tanto graves quanto agudas, ou mesmo de uma banda de freqüências central) a fim de gerar um novo som ou de dar a ele um certo direcionamento ou uma nova coloração timbrística. No caso de Schumann, ele a utilizou como elemento de finalização de um movimento ou de uma obra; uma finalização não através de um som *fortíssimo* mas, pelo contrário, através da extinção gradual do som. Esta extinção se processa tanto do ponto de vista da diminuição da intensidade sonora (dinâmica), quanto da banda de freqüências que compõem o complexo sonoro. Neste sentido, há também uma preocupação com o timbre.

Por outro lado, nos ciclos de canções, podemos observar a preocupação de Schumann com relação à construção da grande forma. Esta preocupação se reflete na busca de mecanismos que forneçam ao ouvinte a possibilidade de identificação de elementos comuns (motivos, temas, harmonias, melodias) que remetam ao que já foi ouvido. Da mesma forma que estes procedimentos são utilizados na composição de grandes sinfonias, eles também podem estar presentes num ciclo de canções. Disto provém a afirmação da falta de sentido ou de funcionalidade que existe em se retirar apenas uma canção do ciclo para executá-la individualmente. O próprio conteúdo literário do texto ganha uma significação maior com a escuta do ciclo completo.

Esperamos ter fornecido uma pequena contribuição quanto aos valores que no nosso entendimento devem ser buscados no trabalho de composição, tais quais eram defendidos por Schumann e os *Companheiros de Davi*, além de como o próprio Schumann os traduziu para a linguagem musical através de suas técnicas.

5. Referências Bibliográficas

MENEZES, Flo. *A acústica musical em palavras e sons*, Ateliê editorial, São Paulo, 2004.

HANSICK, Eduard. *Do Belo Musical*, 1^a Ed, Edições 70. Lisboa, 2002.

JOURDAIN, Robert. *Música, Cérebro e Êxtase: como a música captura a nossa imaginação*, Editora Objetiva, Rio de Janeiro, 1998.

SCHOENBERG Arnold. *Fundamentals of Musical Composition*, Gerald Strang and Leonard Stein, London, 1970.

SCHUMANN, Robert. *On Music and Musicians*, 1^a Ed, McGraw-Hill Paperbacks, New York, 1964.

_____. *Complete Works for Piano Solo vols. I, II e III*, Kalmus (partituras).

ZANI, Amilcar. “Florestan e Eusebius: Por que?”. Doutorado em Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988.

Discografia

SCHUMANN, Robert. *Papillons* op. 2. Intérprete: Wilhelm Kempf in *Schumann: Piano Works*, Deutsche Grammophon, 1967-1973.

_____. *Kreisleriana* op. 16. Intérprete: Wilhelm Kempf in *Schumann: Piano Works*, Deutsche Grammophon, 1967-1973.