



As Sonatas para piano opus 11 e opus 22 de Robert Schumann: aspetos técnicos e interpretativos

Clóvis Júnior Vieira da Silva

Orientadores

Professor Mestre Paulo Sérgio Guimarães Alvares

Professor Doutor José Francisco Bastos Dias de Pinho

Dissertação apresentada ao Instituto Politécnico de Castelo Branco para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Mestrado em Música, área de especialização em Piano, realizada sob a orientação científica do **Doutor José Francisco Bastos Dias de Pinho**, Professor Adjunto do Departamento de Música e a do **Professor Mestre Paulo Sérgio Guimarães Alvares**, Professor Coordenador da Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco.

Julho, 2018

Composição do júri

Presidente do júri

Professor Doutor José Filomeno Martins Raimundo

Professor Coordenador do Instituto Politécnico de Castelo Branco

Vogais

Orientador:

Professor Paulo Sérgio Guimarães Álvares

Professor Coordenador do Instituto Politécnico de Castelo Branco

Arguente Principal:

Natalia Riabova

Professora Adjunta do Instituto Politécnico de Castelo Branco

Dedicatória

Dedico este trabalho a toda equipe médica e funcionários da Clínica Dr. Pistelli, especialmente ao cirurgião Doutor José Luiz Bocollatto Pistelli e Doutor Marcello Cunha que através de sua enorme competência profissional e generosidade humana tornaram possível a realização e continuação desse sonho.

Agradecimentos

Agradeço a Deus, por abençoar toda trajetória de realização deste trabalho.

Agradeço a Marianne Vasconcelos Guimarães, por todo carinho apoio e orações.

Agradeço a Jose Castro Pampillon, me dar todas as condições para realizar o mestrado, pelo contínuo incentivo nos estudos, carinho e apoio que me possibilitaram vencer cada um dos obstáculos que surgiram simultaneamente na minha vida profissional, pessoal e acadêmica.

Agradeço a meu grande amigo Luis Alberto Ferreiroa González pelo carinho e apoio incondicional nas dificuldades.

Agradeço ao Professor Paulo Sérgio Guimarães Alvares pela compreensão, consideração com que me tratou, demonstrando sempre respeito, sensibilidade e paciência com os desafios pessoais que enfrentei durante o curso.

Agradeço ao Professor José Francisco Bastos Dias de Pinho meu ajudar na escrita e elaboração deste trabalho.

Resumo

Este trabalho tem como objetivo principal propor soluções Técnico-Interpretativas para a execução das “Sonatas para piano opus 11 e opus 22 de Robert Schumann”. A metodologia utilizada parte de nossa experiência como intérprete, da leitura dos textos originais, da anotação de dedilhados, assim como da segmentação de cada uma das sonatas ou partes delas, permitindo a apreensão de componentes estruturais selecionados como o espaço, a linguagem, o tempo e o timbre, além da dinâmica andamento, fraseado e pedalização, com sugestões de recursos técnicos. execução. O caminho percorrido é o da performance para a análise e as ferramentas utilizadas são primeiro as do intérprete e depois as do teórico ou analista. Complementa o trabalho a partitura da edição utilizada no estudo das Sonatas e uma bibliografia reunindo obras a partir das quais me embasei. A conclusão da dissertação utiliza a análise, os dados pessoais do compositor relacionados às peças e as experiências adquiridas durante o estudo das obras, resultando em possíveis soluções para uma interpretação segura e fiel das Sonatas.

Abstract

This work has as main objective to propose Technical-Interpretative solutions for the execution of the "Sonatas for piano opus 11 and opus 22 of Robert Schumann". The methodology used is part of our experience as an interpreter, of reading the original texts, of fingering notes, as well as of the segmentation of each of the sonatas or parts of them, allowing the apprehension of selected structural components such as space, language, time and the timbre, besides the dynamic tempo, phrasing and pedalization, with suggestions of technical resources. execution. The path traveled is that of performance for analysis and the tools used are first those of the interpreter and then those of the theorist or analyst. The work complements the score of the edition used in the study of the Sonatas and a bibliography bringing together works from which I embarked. The conclusion of the dissertation uses the analysis, the personal data of the composer related to the pieces and the experiences acquired during the study of the works, resulting in possible solutions for a safe and faithful interpretation of the Sonatas.

Keywords

Piano; Robert Schumann; Sonatas; Op.11; Op.22; technique; interpretation.

Índice geral

Composição do júri	III
Dedicatória	V
Agradecimentos	VII
Resumo	IX
Abstract	XI
Índice de geral	XIII
Índice de figuras	XV
Índice de tabelas	XIX
Introdução	1
Capítulo 1 Referenciais teóricos	4
1.1 Schumann: uma breve contextualização	4
1.1.1 Eusebius, Florestan e Raro	7
1.1.2 Romantismo	8
1.1.3 Estética Schumanniana	11
1.1.4 Schumann e a Forma Sonata	14
Capítulo 2 Aspetos técnicos	18
2.1 Dedilhado e Posição da mão	19
2.2 Posição do braço, cotovelo e punho	20
2.3 Articulação dos dedos	21
2.4 Ligadura e tipos de toque	22
2.6 Pedais	24
Capítulo 3 Sonata opus 11	26
3.1 Considerações iniciais	31
3.2 Aspetos técnicos e interpretativos	31
3.2.1 Introduzione	35
3.2.2 Allegro vivace	35
3.2.3 Aria	43
3.2.4 Scherzo e Intermezzo	46
3.2.5 Finale Allegro un poco maestoso	47
Capítulo 4 Sonata opus 22	50
4.1 Considerações iniciais	50
4.2 Aspetos técnicos e interpretativos	54
4.2.1 So rasch wie möglich	54
4.2.2 Andantino	63
4.2.3 So rasch und markiert.....	64
4.2.4 Rondo Presto	67
Capítulo 5 Conclusão	71

Bibliografia	72
Anexo – Partitura (Sonatas opus 11 e opus 22 Robert Schumann, Ed. Breitkopf & Härtel.....	74

Índice de figuras

Figura 1 – Sonata opus 11, <i>Allegro vivace</i> , compassos 200 a 204. Recapitulação do tema A da <i>Introduzione</i>	26
Figura 2 – Sonata opus 11, <i>Introduzione</i> , compassos 21 a 25. Tema B.....	26
Figura 3 – Sonata opus 11, <i>Aria</i> , compassos 1 a 5. Recapitulação do tema B da <i>Introduzione</i>	26
Figura 4 – Sonata opus 11, <i>Introduzione</i> , compassos 51 e 52. Contraste súbito de dinâmica FF para pp	27
Figura 5 – Sonata opus 11, <i>Introduzione</i> , compassos 1 a 5. Aspectos técnicos e interpretativos: fraseado, tipos de toque e pedal.....	31
Figura 6 – Sonata opus 11, <i>Introduzione</i> , compassos 1 a 5 (mão esquerda). Sugestão de dedilhado.....	32
Figura 7 – Sonata opus 11, <i>Introduzione</i> , compassos 6 a 10. Fraseado da polifonia contida na mão direita.....	33
Figura 8 – Sonata opus 11, <i>Introduzione</i> , compassos 14 a 21. Mão direita acompanha melodia na mão esquerda: equilíbrio da sonoridade.....	33
Figura 9 – Sonata opus 11, <i>Introduzione</i> , compassos 22 a 25. Molto legato e tipos de toque.....	34
Figura 10 – Sonata opus 11, <i>Introduzione</i> , compassos 31 a 33. Legato oitavas e pedalização.....	34
Figura 11 – Sonata opus 11, <i>Introduzione</i> , compassos 22 a 25. Molto legato oitavas (mão direita).....	35
Figura 12 – Sonata opus 11, <i>Introduzione</i> , compassos 31 a 33. Molto legato (mão direita), pedalização.....	35
Figura 13 – Sonata opus 11, <i>Introduzione</i> , compassos 26 a 29. Movimento do punho (mão direita), mãos cruzadas.....	36
Figura 14 – Sonata opus 11, <i>Allegro vivace</i> , compassos 1 a 20. Legato, cantabile (nota superior – mão direita), cantabile (nota inferior – mão esquerda) e pedalização.....	37
Figura 15 – Sonata opus 11, <i>Allegro vivace</i> , compassos 73 a 101. Fraseado, contraponto (mão direita e mão esquerda).....	38
Figura 16 – Sonata opus 11, <i>Allegro vivace</i> , compassos 21 a 41. Staccato, movimento do antebraço, tipos de toque versus qualidade da sonoridade.....	38
Figura 17 – Sonata opus 11, <i>Allegro vivace</i> , compassos 43 a 46. Acentuação, tipos de toque e pedalização.....	39

Figura 18 – Sonata opus 11, <i>Allegro vivace</i> , compassos 97 a 111. Legato de acordes, contraponto e pedalização	40
Figura 19 – Sonata opus 11, <i>Allegro vivace</i> , compassos 97 a 125. Legato e cantabile (voz superior – mão direita), legato e cantabile (voz inferior – mão esquerda), polifonia (diálogo entre as vozes) e pedalização	41
Figura 20 – Sonata opus 11, <i>Allegro vivace</i> , compassos 97 a 111. Legato de acordes, contraponto e pedalização.....	42
Figura 21 – Sonata opus 11, <i>Allegro vivace</i> , compassos 97 a 125. Legato e cantabile (voz superior – mão direita), legato e cantabile (voz inferior – mão esquerda), polifonia (diálogo entre as vozes) e pedalização.....	43
Figura 22 – Sonata opus 11, <i>Allegro vivace</i> , compassos 142 a 170. Acentuação, tipos de toque, movimento vertical punho, legato, cantabile e pedalização.....	44
Figura 23 – Sonata opus 11, <i>Allegro vivace</i> , compassos 260 a 262. Tipos de toque, acordes (peso do corpo mantendo o braço e antebraço relaxados).....	44
Figura 24 – Sonata opus 11, <i>Aria</i> , compassos 1 a 15. Seção A.....	45
Figura 25 – Sonata opus 11, <i>Aria</i> , compassos 16 a 23. Seção B.....	46
Figura 26 – Sonata opus 11, <i>Aria</i> , compassos 1 a 5. Molto legato expressivo (mão direita), legato de acordes (mão esquerda) e pedal tonal.....	47
Figura 27 – Sonata opus 11, <i>Aria</i> , compassos 16 a 23. Fraseado, cantabile e tipos de toque (mão esquerda).....	48
Figura 28 – Sonata opus 11, <i>SCHERZO e INTERMEZZO Allegrissimo</i> , compassos 1 a 13. Acentuações e articulações.....	49
Figura 29 – Sonata opus 11, <i>SCHERZO e INTERMEZZO Allegrissimo</i> , compassos 1 a 17. Articulação (Frase) e pedalização.....	54
Figura 30 – Sonata opus 11, <i>SCHERZO e INTERMEZZO Allegrissimo</i> , compassos 75 a 87. Legato de acordes.....	55
Figura 31 – Sonata opus 22, <i>So rasch wie möglich</i> , compassos 1 a 3. Ataque acorde com peso do braço.....	56
Figura 32 – Sonata opus 22, <i>So rasch wie möglich</i> , compassos 4 a 7. Punho: Direção, flexionar, movimento circular e rotação.....	57
Figura 33 – Sonata opus 22, <i>So rasch wie möglich</i> , compassos 1 a 28. Relações de dinâmica entre os episódios.....	57
Figura 34 – Sonata opus 22, <i>So rasch wie möglich</i> , compassos 24 a 28. Acentuações e fraseado (mão esquerda).....	58
Figura 35 – Sonata opus 22, <i>So rasch wie möglich</i> , compassos 40 a 50. Fraseado.....	58

Figura 36 – Sonata opus 22, <i>So rasch wie möglich</i> , compassos 105 a 108. Notas melódicas.....	59
Figura 37 – Sonata opus 22, <i>So rasch wie möglich</i> , compassos 44 a 47. Episódio imitativo.....	59
Figura 38 – Sonata opus 22, <i>So rasch wie möglich</i> , compassos 100 a 113. Fragmentos gerados a partir do tema A.....	60
Figura 39 – Sonata opus 22, <i>So rasch wie möglich</i> , compassos 112 a 115. Notas melódicas.....	61
Figura 40 – Sonata opus 22, <i>So rasch wie möglich</i> , compassos 121 a 149. Progressão harmónica versus crescendo (dinâmica).....	61
Figura 41 – Sonata opus 22, <i>So rasch wie möglich</i> , compassos 170 a 183. Recapitulação tema A.....	62
Figura 42 – Sonata opus 22, <i>So rasch wie möglich</i> , compassos 276 a 286. Delinear fraseado.....	63
Figura 43 – Sonata opus 22, <i>So rasch wie möglich</i> , compassos 291 a 317. Coda (noch schneller): aspetos interpretativos.....	64
Figura 44 – Sonata opus 22, <i>Andantino</i> , compassos 1 a 6. Portato.....	65
Figura 45 – Sonata opus 22, <i>Andantino</i> , compassos 14 a 18. Legato.....	65
Figura 46 – Sonata opus 22, <i>Scherzo Sehr rasch und markiert</i> , compassos 1 e 2. Articulação.....	66
Figura 47 – Sonata opus 22, <i>Scherzo Sehr rasch und markiert</i> , compassos 15 e 16. Articulação.....	67
Figura 48 – Sonata opus 22, <i>Scherzo Sehr rasch und markiert</i> , compasso 64. Articulação.....	68
Figura 49 – Sonata opus 22, <i>Scherzo Sehr rasch und markiert</i> , compassos 41 e 42. Saltos acordes e oitavas.....	69
Figura 50 – Sonata opus 22, <i>Scherzo Sehr rasch und markiert</i> , compassos 5 a 9. Legato (mão direita) e Portato (mão esquerda).....	69
Figura 51 – Sonata opus 22, <i>Rondo Presto</i> , compassos 1 a 12. Seção A.....	70
Figura 52 – Sonata opus 22, <i>Rondo Presto</i> , compassos 30 a 49. Seção B.....	70
Figura 53 – Sonata opus 22, <i>Rondo Presto</i> , compassos 1 a 6. Fraseado tremolos.....	70
Figura 54 – Sonata opus 22, <i>Rondo Presto</i> , compassos 5 a 9. Tremolos episódios.....	70

Lista de tabelas

Tabela 1 – Ação dos dedos, Sonata opus 11.....	28
Tabela 2 – Ação das mãos, Sonata opus 11.....	29
Tabela 3 – Ação dos punhos, Sonata opus 11.....	30
Tabela 4 – Ação dos dedos, Sonata opus 22.....	51
Tabela 5 – Ação das mãos, Sonata opus 22.....	52
Tabela 6 – Ação dos punhos, Sonata opus 22.....	53

1. Introdução

Reflexões sobre a performance pianística sempre estiveram presentes no meu trabalho como intérprete, ocupando tempo e elaboração da minha performance. No romantismo se considerava a prática como o único meio suficiente para alcançar uma execução correta e convincente. Habitualmente se prestava pouca ou nenhuma atenção a teoria, sendo a interpretação fundamentada de forma muito intuitiva. Embora a intuição e o chamado “bom gosto” sejam indispensáveis no trabalho do intérprete, é imprescindível que este tenha conhecimento histórico, analítico das práticas referentes ao repertório que está trabalhando e compreensão da arquitetura composicional das obras que interpreta, para que conheça e comunique efetivamente o texto musical, podendo assim chegar a uma concepção interpretativa pessoal de forma coesa.

Para isso, é necessário o desenvolvimento de uma consciência estilística sofisticada, pois as convenções de cada período são diferentes, muitas vezes mais díspares do que imaginamos à primeira vista. Isto revela uma tarefa difícil, pois o conhecimento existente é vasto e complexo, e frequentemente desperta controvérsias. Além disso, a própria natureza da performance musical, sempre encorajou a diversidade e a variedade na interpretação (Brown, 1999, p. 2).

Portanto antes de qualquer tentativa teórica de fundamentar alguns aspetos técnicos e interpretativos de uma obra, foram desenvolvidos métodos direcionados ao ensino do instrumento, pelo qual o curso das ações consideradas ótimas ou melhores servia como referência para a execução pianística. Nesse sentido, alguns professores apresentaram as conclusões de suas experiências, geralmente ditadas na forma de receitas práticas, onde propuseram qual a posição mais apropriada da mão, a forma que os dedos devem adotar ou a altura para elevá-los antes de atacar a tecla. Essas regras acabaram sendo aceitas, sem sequer questionar sobre sua base ou seu grau de validade.

A maioria desses métodos tendia a aglutinar conclusões parciais e desordenadas, extraídas da observação e com base em visões mais ou menos intuitivas. Eles limitaram-se a descrever as características mais superficiais da ação sem ter em conta que a observação está muito condicionada pelas expectativas, gostos e conhecimento do observador para poder constituir por si só uma garantia de objetividade. Dois indivíduos diferentes que observam os mesmos fatos ao mesmo tempo nas mesmas circunstâncias não terão necessariamente as mesmas experiências e poderão tirar conclusões muito diferentes delas. Além disso, quando observamos

vários fenômenos, sempre é possível encontrar regularidades, sem significar que elas funcionem graças a elas.

A análise, que não escusa a absorção do texto musical, jamais se limita a ele. É necessário ouvir-se aquilo que o texto concebe, é essencial abordar a dimensão acústica que seus signos agregam e Dart tem a contribuir, nesse sentido, ao pronunciar-se nos seguintes termos:

“(...) o sistema musical deve ser ouvido para que tenha significado pois embora os signos escritos possam ser compreendidos visualmente, não passam de mera representação, altamente estilizada, da música, não se constituindo em música propriamente dita”.

E conclui:

“Analisar os pequenos sinais negros como se fossem música, compô-los num padrão intelectual ou visual agradável, sem qualquer referência ao som implícito, são atividades que nada têm a ver com a música, mas com os seus símbolos – e, na música, os únicos juízes são os ouvidos, não os olhos”. (DART, 1990, p. 4)

O campo de estudo das práticas interpretativas¹ estuda o processo que existe entre a notação e a execução musical. Embora muitas vezes não haja respostas definitivas, o exame crítico dos aspectos fundamentais da interpretação oferece uma nova perspectiva para problemas que têm sido objeto da discussão de especialistas da área. Além disso, estimulam intérpretes a reavaliar sua abordagem para um repertório que consideram familiar (Brown, 1999, p. 5). A análise é uma das mais importantes ferramentas para determinação de grande parte dos procedimentos interpretativos, especialmente quando deles decorre ou aflora. Em nossa experiência, a visão analítica em grande parte advém das incursões que fazemos à partitura, no processo de anotação do dedilhado, no preparo lento que sedimenta a construção da execução.

A técnica pianística e procedimentos interpretativos, vem sendo discutida através de um método multidisciplinar onde participa áreas como a anatomia, a fisiologia, a neurologia, a biomecânica, entre outras. Isso confirma que, há muito, se deixou de amparar um ponto de vista ingênuo e superficial dos procedimentos técnicos que se mantinha quase sempre em cenário indefinido, como algo enigmático, acercado ao mágico. As próprias especialidades do conhecimento musical que se referem à musicologia histórica, tanto quanto à sistemática e a aplicada se agregam em benefício desse ou daquele ponto de interesse, como o caso, por exemplo, da ciência da notação musical, da orfanológica, da estilística, da composição, da pedagogia, em colaboração a

¹ Tradução do termo em inglês *Performance Practices*

práxis interpretativa que não se fecha, considerando somente aspetos técnicos, a mera ocupação da mecânica de execução.

Este estudo tem por objetivo abordar os desafios técnicos de execução, inerentes as Sonatas opus 11 e opus 22 para piano de Robert Schumann, e assim sugerir respostas às questões de foro interpretativo. O trabalho de investigação busca responder à seguinte questão: Como a análise das sonatas, em especial a que elucida aspetos referentes à técnica de execução pode favorecer e viabilizar uma interpretação dos mesmos, considerada essa tomada bidirecional? Em que medida os procedimentos interpretativos interagem nessas sonatas?

A motivação do trabalho surgiu da necessidade de estabelecer diretrizes mais claras para uma performance musical. Muitas vezes a intuição e as sensações não apresentam o rigor e a solidez para uma performance acertada e clara. Não só por convicções intelectuais, mas da própria experiência musical, pianística e pedagógica acredito que é possível estabelecer uma linha para a abordagem da execução musical que seja eficiente para a resolução de problemas técnicos e interpretativos. Partindo deste pressuposto uma questão torna-se imprescindível: como abordar de maneira sistemática os movimentos, procedimentos técnicos e aspetos musicais da obra a fim de auxiliar o pianista no processo de construção da performance musical?

O presente trabalho foi dividido em três capítulos, onde primeiro apresento aspetos preliminares sobre quem foi Robert Schumann, em que contexto histórico viveu, seu perfil psicológico, características da sua escrita para piano e sua relação com a forma sonata.

O segundo capítulo traça um painel sobre os aspetos técnicos pianístico tratados no trabalho.

No terceiro capítulo emprego as reflexões feitas nos capítulos anteriores aplicados em uma seleção de dificuldades técnicas e interpretativas existentes nas Sonatas opus 11 e opus 22 para piano de Robert Schumann.

O quarto capítulo exponho as considerações finais e conclusões obtidas através análise dos procedimentos técnicos e interpretativos utilizados nessa abordagem.

Capítulo 1 - Referenciais teóricos

1.1 Schumann: uma breve contextualização

Robert Schumann (Zwickau, 8 de junho de 1810 – Endenich, hoje em dia Bonn, 29 de julho de 1856) foi um compositor e crítico alemão do século XIX, extremamente ligado as artes, que sempre defendia a ideologia de uma produção artística inovadora e de qualidade, afrontando todo tipo de criação reacionária, medíocre e pragmática. Filho de pai bibliotecário começou os seus estudos de piano aos 7 anos de idade em um ambiente favorável para o desenvolvimento de sua sensibilidade literária e musical.

A relação que Schumann teve com a literatura desde a infância serviu de base para o alicerce artístico intelectual que nutriu a fabulosa arquitetura composicional de sua obra. Em 1825 criou um clube de literatura² que perdurou até o começo de 1828, ano que encontrou mudou-se para Leipzig com a intenção de se matricular na faculdade de direito. Na nova cidade, enquanto conciliava os estudos de direito com os estudos literários e musicais, Robert conheceu Friedrich Wieck³ e sua filha Clara Wieck de apenas 9 anos, a qual iria se apaixonar mais tarde. Sua paixão pela música se tornava cada vez mais perceptível ao longo do tempo. Compôs sua primeira obra em 1829 e finalmente em 1830, aos 20 anos de idade, depois de ter se comovido intensamente pelo concerto de Paganini em Frankfurt am Main, decidiu definitivamente deixar os estudos de direito e se dedicar completamente à música.

A seguir mudou-se para a casa do professor Friedrich Wieck para se dedicar totalmente à sua formação musical e pianística. Foi durante esse período que seu sentimento afetivo por Clara Wieck, com 13 anos de idade, começou aos poucos a florescer, iniciando um tipo de afeto carinhoso até o sentimento de paixão verdadeira. Foi nesta época então que Schumann compôs algumas das obras que tiveram grande importância em sua carreira, como Variações Abegg, estudos de concerto sobre caprichos de Paganini, 6 Intermezzi, Papillons op.2, improvisos sobre um tema de Clara Wieck.

No ano de 1833 formou o *Davidbündler*⁴ (Companheiros de David): sociedade musical formada por Schumann e seus amigos musicais com os quais frequentemente

² Tradução do termo em alemão *Litterarischer Verein*.

³ Johann Gottlob Friedrich Wieck (nasceu em 18 de agosto de 1785 em Pretzsch, faleceu em 6 de outubro de 1873 em Loschwitz) era um músico alemão e educador de música e o pai de Clara Schumann. Entre seus alunos estão Hans von Bülow e Robert Schumann. Clara casou-se mais tarde em 1840 contra a vontade de seu pai com Schumann, que teve que obter uma licença de casamento antes do tribunal. Isso, por sua vez, levou ao rompimento das relações amigáveis dos dois, que, apesar dos esforços inúteis de Wieck para a reconciliação.

⁴ Em 1833, Schumann utiliza o título coletivo *Der Davidbündler* em dois de seus artigos publicados no jornal literário *Der Komet*, nos quais desfilam as figuras imaginárias de Florestan, Eusebius e Raro ao lado de Mendelssohn e Chopin, como um grupo de jovens artistas e músicos travando batalha aos "filisteus" da cultura contemporânea, deflagrando uma campanha contra o gosto musical alemão.

se reunia no *Zum Arabischen Coffe Baum*⁵ em Leipzig. Os membros dessa sociedade eram: Friedrich Wieck, Julius Knorr, Schunke, Stephen Heller, Banck, Clara Wieck, Henriette Voigt e mais tarde Ernestine Von Fricken. Defendiam a boa qualidade cultural e musical da época ao contrário dos seus contemporâneos nomeados “filisteus”, os quais produziam música rotineira de pouca qualidade para a população.

Schumann inclusive compôs quatro anos depois uma obra estilo fragmentária com o nome *Davidsbündlertänze*⁶ (Danças dos companheiros de Davi) em homenagem à sociedade, os que eram a favor da boa música. A vida e a obra de Schumann podem ser o exemplo mais eloquente de como a música, literatura servem de inspiração uma para a outra. Aos aforismos e fragmentos da literatura correspondem as formas-miniatura tão características do início do Romantismo na música – ou, para usar as palavras de Carpeaux – as “poesias líricas sem palavras” (Carpeaux, 1968, p. 141).

Em abril de 1834, criou a revista musical “*Neue Zeitschrift für Musik*” (Nova Revista para Música): que dirigiu durante dez anos, dedicando boa parte do seu tempo e dedicação. Esta tinha muita grande importância para o compositor e seus amigos, pois era o grande canal de expressão dos *Davidsbündler*.

Nessa mesma época Schumann conhece sua colega de classe Ernestine von Fricken por indução de Friedrich Wieck, o qual era contra o casamento de sua filha com Robert. Então ele se apaixona intensamente a ponto de ficar noivo de Ernestine, porém sua admiração por Clara Wieck aumentava progressivamente durante o ano em que compôs grande parte do Carnaval op.9 – 1835. “Ele tinha 25 anos; ela, apenas 16. Era o começo de um dos amores mais dolorosos e – talvez por isso mesmo – mais caracteristicamente românticos que se podem contar” (Salvat, 1984, p.249).

A compreensão de suas idiosincrasias estéticas-musicais, sua concepção no desenvolvimento da música de seu tempo, seus empenhos em abolir a passividade e a inércia no comportamento artístico como proposto pelos *Davidsbündler*, a prática intelectual de análise e criação, o alinhamento com artistas que comandavam uma nova revolução cultural em uma atmosfera de conturbadas modificações geopolíticas, implica, necessariamente, em abrir um universo estético pleno de sutilezas e erudições

⁵ Um café em Leipzig que é um monumento cultural e histórico de arte (primeiro mencionado em 1556) e ao lado do Café Procope em Paris, um dos mais antigos cafés da Europa. Diversos artistas o visitavam regularmente, como por exemplo, desde o ano de 1833, Robert Schumann e de seus amigos músicos para uma mesa redonda.

⁶ *Davidsbündlertänze* opus 6, são duas partes, cada uma composta por um ciclo de piano existente de nove peças de personagem por Robert Schumann. O trabalho é dedicado a Walther Wolfgang von Goethe.

para a apreensibilidade de sua obra — o que é, em última análise, testemunho de sua humanidade.

Schumann foi um dos compositores mais emblemáticos da música erudita da primeira metade do século XIX, pelas dimensões de suas propostas estéticas composicionais e pelos seus artigos publicados na *Neue Zeitschrift für Musik*⁷ (Nova Revista para a Música). Sintetizou, numa obra complexa e moderna, os princípios românticos de utopia subversiva e libertária de um movimento novo. Sua intimidade com o universo poético e filosófico possibilitou sua influência tão profunda na produção artístico-intelectual de seus contemporâneos. Sua obra carrega os germes que nortearam a música que se produziria na segunda metade do século XIX e encontra eco na produção do século XX.

Discípulo da tradição pautada por Bach, Beethoven e Schubert, Schumann estampou, em sua aflição artística, uma interpretação própria das empatias poéticas em que estava imerso, para criar um universo que partilhava e se nutria da estética literária de seu tempo, produzindo assim, a mais poética obra musical. Nesse sentido, Schumann é um revolucionário, um visionário que impulsionou a música para acompanhar as demais artes em simultaneidade cronológica, lutando contra a resistência da aceitação de novas propostas na linguagem musical.

Dentre as Artes, a música é que mais reluta a inovações, possivelmente por se tratar de uma linguagem subjetiva, menos direta. As artes plásticas e a literária, desempenharam com mais continuidade o reflexo do pensamento de vanguarda, construindo um complexo da contemporaneidade em desapego ao passado, debatendo e difundindo ideais como uma crítica social. A transição para a concretização das mudanças estéticas musicais decreceu à medida que o vínculo da música com sua função de sujeito crítico dentro da sociedade se estreitou. Schumann foi um incentivador deste processo, repelindo a estagnação teórica nas artes assumida pela sociedade alemã e as tendências estéticas tradicionalistas em voga na Europa.

⁷ O *Neue Zeitschrift für Musik* é um jornal que lida com as tendências contemporâneas da música. Ele apareceu pela primeira vez em 3 de abril de 1834 e persiste quase ininterruptamente até hoje. Foi fundado em 1834 por Robert Schumann junto com seu futuro sogro Friedrich Wieck e os pianistas Julius Knorr e Ludwig Schuncke.

1.1.1 Eusebius, Florestan e Raro

Criados pelo compositor como pseudônimos para rubricar seus artigos na *Neue Zeitschrift für Musik*, *Florestan* e *Eusebius* eram os heterônimos do articulista e significavam as distintas faces psicológicas do compositor. Esses personagens imaginários compuseram os aspetos de sua natureza ambígua e oscilaram entre suas crises de profunda depressão e seus períodos de intensa criatividade. O enérgico e o sonhador, o arrebatado e o reflexivo, o dionisíaco e o apolíneo.

Embora a loucura seja uma fonte de talento ou inspiração, alguns trabalhos de Schumann têm uma intensidade emocional e, às vezes, uma grandeza, o que os eleva a um nível artístico sublime. Diante disso, os especialistas acham que a proporção de doença bipolar, depressão, ciclotimia e suicídio é muito maior do que o esperado em escritores e artistas muito criativos. Talvez Goethe⁸ estivesse certo quando disse que a loucura não é outra coisa senão a razão apresentada de outra forma.

“A alternância entre paixão e sátira deve ter capturado a imaginação de Schumann, dando a ele, como era de se esperar, uma desculpa para juntar caráter e a expressão sem aviso prévio, para ir diretamente de uma meditação lírica a um *scherzo* estranhamente sinistro, ou a um acesso de fúria” (Rosen, 1995, p. 882). De fato, existe uma certa semelhança entre os sintomas afetivos e os elementos do processo criativo, uma linha de continuidade entre o caráter habitual e o trabalho criativo e, finalmente, uma coincidência temporal entre a doença e o ato criativo

Com o sentimento projetado num jogo de espelhos coloridos, sua música era a concepção fiel de sua personalidade, uma subjetividade que não se ajustava às formas definidas, um caleidoscópio de palavras, sons e ideias. Ora Florestan, ora Eusebius, porém nunca um ser morno, sem paixões ou reflexões, adaptado aos padrões da época.

Robert Schumann protagonizou o mais belo idílio amoroso da história da música com a exímia pianista Clara Wieck Schumann, mas o amor não foi suficiente para fazê-lo esquecer da proximidade da loucura. O medo escrevia o seu desfecho. Florestan e Eusebius marcam as biografias de Schumann como as personalidades contrastantes do grande representante do romantismo alemão que, segundo Carpeaux, foi consagrado como o poeta do piano.

Schumann ao passar do tempo sofreu perturbações psíquicas cada vez mais graves, que culminaram nas alucinações em que ouvia harmonias que lhe chegavam do

⁸ Johann Wolfgang von Goethe (nasceu em 28 de agosto de 1749 em Frankfurt am Main, faleceu em 22 de março de 1832 em Weimar), era poeta e naturalista alemão, considerado um dos mais importantes criadores da poesia alemã.

céu trazidas pelos anjos e percebia os demônios que o ameaçavam com o inferno. A razão e a impulsividade do homem, que sempre se inspirou em histórias imaginárias, cheias de duplos, tomavam rumos irreversíveis e o lançaram no rio Reno⁹ em 27 de fevereiro de 1854 numa desesperada tentativa de suicídio.

Privado dos sonhos e da clareza da realidade, Schumann desistiu de tentar vencer a loucura e pediu para ser internado num sanatório para doentes mentais em Endenich perto de Bonn. Neste exílio, talvez a terceira personalidade pouco conhecida, Raro, o moderador, que tantas vezes acudiu como mediador de Eusebius e Florestan, tentando resgatar o gênio, entretanto a vesânia venceu e, dois anos após, em 29 de julho de 1856, o mundo se despedia do grande compositor romântico.

1.1.2 Romantismo

No final do século XVIII, o termo compreendia as novas vertentes encontradas em vários conceitos da vida: arte, filosofia, política. Embora o Norte da Europa tenha sido mais predisposto que o Sul as impressões do espírito romântico, nenhum país permaneceu protegido a ele. Desenrolou-se primeiro na Inglaterra, Alemanha e entre as artes, primeiramente na poesia, depois na pintura e na música.

O Romantismo manifesta-se na literatura quando os escritores trocam o mecenato aristocrático pelo editor, necessitando assim seduzir um público leitor. Esse público encontrava-se entre os pequenos burgueses, que não estavam ligados aos valores literários clássicos e, por isso, comtemplavam mais a sensação do que a fineza das formas do Classicismo. Essas particularidades podem ser constatadas na linguagem usada pelos escritores românticos, assim como nas novas técnicas usadas na música durante o período romântico. Substituindo a primorosa sintaxe clássica e das composições de métrica fixa, os românticos optaram por uma linguagem mais coloquial, comunicativa e simples, elaborando ritmos novos e variando as formas métricas. Essa liberdade de expressão é um dos dois traços típicos do Romantismo e constitui um aspeto importante para a evolução da literatura ocidental.

No Romantismo o privilégio à liberdade de expressão era exigido, não se dando mais destaque à moderação. A classe responsável por financiar os artistas não era mais a aristocracia, mas a nova classe média.

⁹ Em alemão: *Rhein*. É um rio com 1233 km de comprimento que atravessa a Europa de sul a norte, desaguando no mar do Norte no delta do Reno e Mosa. Seu nome é de origem celta e significa "fluir" (derivado do grego antigo *ῥέω*, *rheō*). Junto com o Danúbio, o Reno constituía a maior parte da fronteira setentrional do Império Romano. Os romanos chamavam o rio de *Rhenus*. Desde essa época o Reno é um curso de água muito usado para o transporte e o comércio.

No racionalismo francês foi onde os ideais românticos de liberdade e individualismo encontraram importante forma de expressão. Segundo Longyear¹⁰, é possível identificar as seguintes fases do período Romântico:

- Romantismo precoce: por volta de 1800;
- pleno Romantismo: entre 1815 e 1840;
- Romantismo tardio: entre 1850 e 1890;
- exacerbação do Romantismo ou pós-Romantismo: surgiu com a expressão fin de siècle, entre 1885 e 1914, ocorrendo tanto na música quanto nas artes visuais e na literatura.

É obter uma definição para Romantismo que seja comum para todas as artes e capaz de classificar, com precisão, as obras desse período. Para os compositores da época, descrever a música romântica é tão vago e contraditório como para seus correspondentes literários, segundo as análises de obras de críticos do século XIX. A declaração de Victor Hugo sobre o Romantismo, como sendo “uma vaga e indefinível fantasia”¹¹, reforça a dificuldade de uma definição concreta¹².

Portanto, constatar tais temas como nacionalismo, interpenetração e individualismo das artes, que ocorrem na estética romântica, é a forma mais congruente para a compreensão do período.

Segundo Roland de Candé, não ocorreu, no Romantismo, uma revolução estética nítida, uma ruptura com o passado. Na ausência de uma doutrina coerente, a estética romântica tornou-se mais um demonstrativo de uma maneira de ser, um conjunto de novas atitudes, do que uma série de características.

Entre essas atitudes encontram-se:

- exaltação da originalidade, em oposição à teoria clássica da imitação;
- importância conferida à ficção, ao fantástico;
- confraternização com a natureza;
- valorização dos sentimentos;
- predomínio da intuição sobre a razão;
- individualismo;
- elevação do artista.

¹⁰ LONGYEAR, Rey Morgan. *Nineteenth-century romanticism in music*. New Jersey, Prentice-Hall, 1988, p.22.

¹¹ Apud LONGYEAR, Rey Morgan., op.cit., p.8.

¹² José Eduardo Martins entende o Romantismo “como um movimento pleno de vertentes, mas uno. Partindo do final do século XVIII e considerando-se a morte de Rachmaninov em 1943, tem-se mais de um século e meio em que jamais houve descontinuidade do espírito, do estilo, do pensamento romântico. Flutuações, sim, existiram, mas não descontinuidade como no caso, por exemplo, do período barroco, que teve começo, meio e fim” Depoimento verbal.

Ideias como legitimidade, sentimentalismo e expressividade, já sucediam em períodos anteriores, porém no romantismo transfiguram pela predominância veemência que chegaram a assumir.

O que predomina não é mais o valor proposto da obra, mas o ato da criação - instintivo, verdadeiro, insólito - a refletir a passionalidade de seu criador. Portanto, o componente crucial de consideração deixa de ser o estético.

O temperamento de dissonância social por parte do artista romântico nasce da luta entre as insuficiências do real e a imensidão do ideal, resultando em descontentamento e melancolia. O artista romântico admite posturas retroativas em relação a individualidade através do sonho, devaneio, imaginação, solidão.

A música romântica despontou através de uma ousada expressão e linguagem direta. Seria possível considerar que o movimento romântico musical expressa a euforia, devaneio e antagonismo desse período, juntamente a presença do caráter ilimitado, fantástico e sugestivo.

Segundo Adolfo Salazar¹³, o músico romântico fará a transposição musical de suas emoções. A grandeza de sua obra depende do êxito em relacionar a identidade de sua paixão, com a paixão que move o Universo. A literatura serviu de referência para o Romantismo musical, e obras de Shakespeare, Byron, Goethe e Hoffmann inspiraram muitos compositores.

Diferentemente de épocas anteriores, onde a "substância" é o elemento a ser trabalhado (a matéria pictórica, na pintura, e a sonora, na música), a necessidade expressiva terá prioridade no Romantismo e a forma será um processo de acomodação. Já em 1739, Mattheson dizia: "A música brota diretamente da emoção, da qual extrai sua substância". Portanto, expressar a própria alma será o objetivo primeiro, que resultará na importância conferida ao pessoal, individual.

Essa idealização romântica da música como exteriorização das sensações de um "eu" profundo, que não consegue ser expressada através das palavras, é moldada pela índole alemã, que não a compreende como uma irreflexão. Considerada a linguagem do subconsciente, arte do infinito, desempenhou no romantismo musical alemão o primeiro lugar na hierarquia das artes, em contradição a influência do racionalismo francês.

¹³ Adolfo Salazar Ruiz de Palacios (6 de março de 1890 - 27 de setembro de 1958) foi historiador da música espanhola, crítico de música, compositor e diplomata da primeira metade do século XX. Ele era o proclamador musicólogo espanhol da Idade da Prata. Fluente em espanhol, francês e inglês, ele era um intelectual e especialista nas correntes artísticas e culturais de seu tempo, e um brilhante polêmico. Ele manteve uma conexão estreita com outros proeminentes intelectuais e músicos espanhóis, incluindo José Ortega y Gasset, Jesús Bay y Gay e Ernesto Halffter. Em seus escritos, ele era um defensor da estética musical francesa de Maurice Ravel e Claude Debussy.

Artistas românticos, inspirados pelos princípios de críticos alemães, como Herder, Schiller e os irmãos Schlegel¹⁴, conservaram a crença de reiteração através da poesia e da música populares, nas quais consideravam não poder haver nada de irreal e artificial.

Encontra-se, ao longo desse período, uma música mais poética do que abstrata, mais melódica do que harmônica e mais orgânica do que mosaica. O movimento de uma sonata nas mãos de um compositor romântico é apresentado como uma série de episódios pitorescos sem nenhuma ligação ou unidade formal.

Segundo Adolfo Salazar, é possível considerar a música "romântica" a voz de uma sociedade "romântica", que se estende por toda a Europa, unindo os povos, pelo menos até o período mais exaltado, antes de as diferenças nacionais se acentuarem.

O demasiado racionalismo na música do século XVIII, fez com que surgisse uma "inquietação harmônica", como chamam alguns teóricos. E nas obras dos compositores do século XIX, uma contínua transformação ocorreu na harmonia, na escrita pianística, na forma estrutural das obras, a fim de exprimir "algo novo". É a busca da soberania de uma "força explosiva", aprisionada por muito tempo, como escreve Adolfo Salazar.

1.1.2 Estética Schumanniana

“O princípio estético é o mesmo em todas as artes; só o material é diferente” (Schumann, 1891, p.76).

No panorama composicional, Schumann sempre abraçou a atitude de alcançar o novo, declarando sempre positiva a busca de inovações em relação a elementos formais e harmônicos. Acredito que as transformações pelas quais a música passa ao longo dos séculos se alimentam deste comportamento direcionado a mudanças. Segundo 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 composicionais pode ser eficaz durante um certo

¹⁴ (1772-1829) Poeta, crítico, filósofo e tradutor alemão. Principal figura do movimento romântico inicial, ao lado de August Wilhelm Schlegel, seu irmão, Novalis e Schleiermacher, atuou em 1798 a 1800 com diretor da importante revista literária *Athenaeum* que desempenhou fundamental papel para divulgação da nova corrente estética, filosófica e literária.

tempo, mas o exagero deste comportamento leva o ouvinte a perder o interesse nesse tipo de música que lhe é oferecido.

A contravenção e a necessidade de expressar através da arte, aspetos vigentes do novo homem, foram se materializando no enunciado de uma nova essência estética. A liberdade exigida pelo artista encontrava-se no âmago da concepção desta nova sociedade, não mais sujeito aos freios impostos pelo poder absoluto da velha ordem e pelo gosto banalizado do burguês de cultura mediana.

Schumann foi, talvez, o primeiro a entender a composição musical como uma atividade, de alguma forma, também literária, sendo um dos pilares da chamada “geração romântica” (emprestando o termo de Charles Rosen) que determinou os rumos da nova música pós-Beethoven e encontrou nos ideais estético-filosóficos deste período, soluções para a representação do self romântico.

O estudo da estética musical schumanniana, sua intrínseca e obsessiva procura por uma sistematização assim como sua particular relação entre o musical e o verbal contribuem para o entendimento da dualidade em Schumann, do seccionamento consciente de sua personalidade e expressão em suas obras. Mesmo que sua psicopatologia agrave as antíteses, estas características distinguem suas características românticas, sobretudo da influência de Jean-Paul Richter e Ernst Theodor Amadeus Hoffmann.

Na estética Schumanniana não reconhecemos esta estagnação em fórmulas que reconhecidamente funcionam, já que elas obrigam a não buscar inovações. Neste sentido, somente o não conformismo com a linguagem estabelecida levava Schumann a trilhar novos caminhos.

No século XIX, a fuga havia se tornado uma demonstração domínio das técnicas composicionais convencionais, uma prova de habilidade. Além de litigar com Beethoven, Schumann se identifica com a forma. Conforme Rosen: “Bach costumava variar a exceção das mais simples sequências harmônicas, mas jamais alcançou a complexidade harmônica contida em algumas obras de Schumann” (Rosen, 1988, p. 874).

“Através da destruição da forma determinada de exposição da obra, na ironia, a unidade relativa da obra singular é remetida de modo mais profundo à unidade da arte como obra universal, ela se toma, sem se perder, totalmente correlata a esta” (Benjamin, 1993, p. 92).

Outra inquietude muito importante para o desenvolvimento particular de Schumann é a referência e conhecimento das obras de grandes compositores como Bach. As análises de suas obras proporcionaram uma maior clareza e compreensão das técnicas composicionais utilizadas.

Seu comprometimento com o novo apresentado na estética musical de Schumann revelamos seu pensamento de relacionar o criador com seu tempo. A

repetição de antigas formas definidas não é necessariamente algo que ele admirava. Observamos que Schumann tinha sempre uma postura crítica como avaliação do que está sendo produzido culturalmente. Sem precisar aceitar tudo que era oferecido como inovador, sem questionar alguns procedimentos a respeito de sua criação.

Em suas obras podemos observar como as formas aparentemente simples podem fomentar em si mesmas um conjunto de enorme complexidade tornando-se um portal para um mundo novo, incomensurável. Sua música tem uma naturalidade tão particular que de uma forma espontânea nos faz predispostos a escutá-la, a contemplar e experimentar esse mundo, que se dá da forma mais descomplicada, imperceptível até que torna a audição um despontar de novos horizontes, de ramificações e caminhos infundáveis, pelos quais temos o deleite de viajar, de se perder, talvez, com prazer, e uma veia única de introspeção que passa inevitavelmente do compositor para o intérprete e, por conseguinte, para o ouvinte.

O devaneio que sinto ao ouvir a música de Schumann me remete a uma viagem, uma caminhada, repleta de momentos de aprazível solidão, contemplação e vivacidade. Na verdade, também para o intérprete que se predispõe a trabalhar este repertório há uma eminente viagem, uma odisseia, em que cada personalidade percorre um caminho diferente.

Mas ainda antes, já uma jornada foi vivida pelo autor, aquele que um dia escreveu: “Quando estás a tocar, não te preocupes com quem possa estar a ouvir”. Estas palavras refletem bem uma das facetas dominantes da música para piano de Schumann: uma música que emana da individualidade do compositor. Uma música, que precisamente fruto dessa identidade individual, se tornou um monumento universal no seio da literatura musical.

Podemos dizer que cada compositor tem a sua particular identidade musical, logo a música de cada um será inevitavelmente distinta? Possivelmente. Nem sempre é assim, mas no contexto particular de Schumann, sua música adquire uma identidade que se destaca. Basta escutarmos uma pequena frase de sua música, que detetamos logo o toque inconfundível do gênio musical.

A verdade é que a música de Schumann possui traços tão singulares que, consciente ou inconscientemente, pequenos padrões, pequenas formas que lhe são tão características, ainda hoje em dia se podem encontrar com facilidade, de maneira mais ou menos dissimulada, em muitas criações musicais, não apenas no contexto da escrita erudita. Acredito que é nas obras para piano, como por exemplo nas Sonatas, que podemos apreciar algumas das mais sublimes passagens musicais de toda a sua riquíssima produção, com um lirismo e uma capacidade discursiva incomuns.

1.1.4 Schumann e a Forma sonata.

De acordo com o "Grove Dictionary of Music and Musicians", a forma-sonata é "o mais importante princípio de forma musical, do tipo formal, a partir do Período Clássico até o Século XX". Como modelo formal, é geralmente mais bem exemplificada nos primeiros movimentos de obras com multi-movimentos, seja de orquestra, solo ou de câmara. Assim, tem sido frequentemente referenciada como "Forma do Primeiro Movimento" ou "Forma-sonata Allegro".

De acordo com Charles Rosen, a forma-sonata é chamada de "princípio" - uma abordagem típica para moldar a forma de uma grande obra de música instrumental -; isso pode ser visto em uma grande variedade de peças e gêneros, desde o minueto até o concerto e a Sonata-Rondó.

Apesar do termo italiano "sonata" frequentemente se reportar a uma peça em forma de sonata, é essencial distinguir "forma-sonata" de "forma de sonata". A "forma de sonata" é a forma na qual uma "Sonata" é composta, compreendendo muitas peças do Barroco e de meados do Século XVIII, onde muitas Sonatas eram de apenas um único movimento. Na segunda metade do Século XVIII (o Período Clássico), o termo "Sonata" passou a significar o título de uma obra composta por três ou quatro movimentos.

No entanto, a sequência de movimentos, que define a "Sonata" não é o que se entende por "forma-sonata", que se refere à estrutura de apenas um movimento individual. Enquanto a "forma de sonata" é a maneira de composição da Sonata em geral, sendo a "forma-sonata" apenas um dos movimentos geralmente.

A caracterização da forma-sonata, em termos de elementos musicais, situa-se entre duas eras históricas musicais, o Classicismo e o Romantismo. Embora no final do Século XVIII ter presenciado as conquistas mais exemplares da forma-sonata, sobretudo por Joseph Haydn e Wolfgang Amadeus Mozart, a teoria composicional da época não usava o termo "forma-sonata".

Nas sonatas para piano de Schumann, pode-se chamar a sonata de um *caminho* ao invés de uma *arquitetura*, pois a forma dessas obras é tipicamente narrativa, inventiva e muitas vezes idiossincrática. Elas se desdobram com um discurso muito interessante que é reconhecidamente clássico, mas sem seguir conceitos rígidos.

A estrutura composicional de alguns dos movimentos das Sonatas de Schumann é baseada em um *fragmento* musical, como por exemplo um dos seis Intermezzos Opus 4, que forneceria o primeiro fragmento que se tornou a monumental Sonata opus 11 em Fá # menor, especificamente a seção central do terceiro movimento *Scherzo*.

Schumann assumiu a pequena forma como arquétipo, caracterizando-a pela condensação, criando assim um universo íntimo de expressão, poético, signo em si mesmo, traduzindo em música o ideal de Schlegel¹⁵ e Novalis¹⁶: a fragmentação.

A fragmentação, ou fragmento romântico, surge no movimento romântico inicial, no final do século XVIII na Alemanha, entre artistas, filósofos, cientistas e poetas, que formavam o grupo chamado ‘os românticos de Jena’. A ideia da fragmentação como estrutura fechada em si em um universo próprio é um paradoxo, pois sugere e se nutre da existência do que está fora de si mesmo por sua instabilidade. A característica circular e de instabilidade sugere uma história anterior ao início do fragmento e um porvir.

Como forma de expressão artística, o fragmento é a representação concreta do pensamento em gestação, proporciona uma dinâmica ativa de livre associação, de desdobramentos da razão, intuição e memória. Contrário ao pensamento linear dos sistemas filosóficos de Kant e Fichte, Friedrich Schlegel afirma que “a verdadeira forma da filosofia universal são os fragmentos”¹⁷.

O fragmento está sempre em processo de concretização, reunindo dialeticamente um pensamento em busca da perfeição e a angústia de nunca atingir a característica que imprime sua grandiosidade. Uma forma que denuncia a imperfeição, que vê a unicidade, a ideia fracionada do eu físico e do eu idealizado, que entende de maneira não excludente o fragmento da ideia de unidade.

Schlegel, em carta a seu irmão, August Wilhelm Schlegel, de 17 de dezembro de 1797, descreve-se:

“De mim, de todo meu eu, não posso dar outro exemplo de um sistema de fragmentos, porque eu mesmo sou um.”

Em suas discussões ontológicas, Schlegel segue:

¹⁵ Karl Wilhelm Friedrich von Schlegel (Hanôver, 10 de março de 1772 - Dresden, 11 de janeiro de 1829) foi um poeta, crítico literário, filósofo e tradutor alemão. Irmão mais novo do também filósofo August Wilhelm Schlegel, participou da primeira fase do Romantismo na literatura alemã, conhecida como *Frühromantik* ou Romantismo de Jena.

¹⁶ Georg Philipp Friedrich von Hardenberg (Schloss Oberwiederstedt, Wiederstedt, Harz, 2 de maio de 1772 — Weißenfels, 25 de março de 1801), *Freiherr* (barão) von Hardenberg, mais conhecido pelo pseudônimo Novalis, foi um dos mais importantes representantes do primeiro romantismo alemão de finais do século XVIII e o criador da *flor azul*, um dos símbolos mais duráveis do movimento romântico.

¹⁷ Fragmento de Athenäum nº 25.

“se, ao refletir, não nos podemos negar que tudo está em nós, então não podemos explicar o sentimento de limitação que nos acompanha constantemente a vida senão quando admitimos que somos somente um pedaço de nós mesmos.”¹⁸

Kierkegaard complementa, afirmando:

“Todavia o homem deseja sempre libertar-se do seu eu, do eu que é, para se tornar um eu da sua própria invenção.”¹⁹

Foi Schumann quem melhor representou esta estética em música. Em 1830, dedicou-se à composição para piano, fazendo dele seu laboratório, seu habitat profícuo de experiências formais e estilísticas, seu *alterego*, concretizando suas realizações composicionais na miríade de fantasias hoffmannianas, fazendo uso da pequena forma para expressar estados de humores em uma condição condensada, poética. As soluções musicais encontradas por Schumann para entrar em conformidade cronológica com a estética romântica literária filosófica são descritas pela fragmentação.

Pela fragmentação é possível concentrar a ideia em uma imagem lírica, possibilitando de forma mais direta a sensação do seu objeto. Uma série de fragmentos é animada por uma dinâmica similar à ‘associação de ideias’. A unidade com uma série de imagens fragmentadas, poéticas, não é alcançada pela ideia sequencial de uma história contada convencionalmente. A história se torna subliminar, seguindo sob os sentidos desenhados por diferentes cargas dramáticas, dando forma à introspeção. A imagem poética, seus humores e sensações se movem através de um tipo de realidade diferente, se compararmos a uma história narrativa convencional, uma realidade onde a sensação é focada com grande intensidade e os sentimentos despontam com toda sua grandiosidade.²⁰

(...)

A nova concepção de forma musical proposta pelos primeiros românticos, rejeitando o ideal neoclássico de coerência do todo, avançando para uma estética da fragmentação.

Schumann completou a Sonata opus 11 em agosto de 1835 e dedicou-a a Clara sob os nomes de Florestan e Eusebius, personagens cujos pontos de vista e personalidades contrastantes se assemelham aos de Walt e Vult na novela *Flegeljahre* de Jean Paul Friedrich Richter, que Schumann muito admirava. Esses seres imaginários

¹⁸ SCHLEGEL, F. *Kritische Ausgabe seiner Werke*, XII, p. 337, apud SUZUKI, M. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminarias, 1997, p.16.

¹⁹ KIERKEGAARD, S. O desespero humano. In: *Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 25.

²⁰ In: Perrey, Beate Julia. *Schumann's Dichterliebe and Early Romantic Poetics*. p.xiii

representam a eterna dicotomia *Apolíneo-Dionísíaco*, bem como dois lados um turbulento e outro reflexivo, do próprio caráter de Schumann.

Na Sonata opus 14 em Fá menor, encontramos um motivo 'fragmento' de uma composição juvenil *Cena fantástica: o balé dos fantasmas* de Clara Wieck, que anos depois tornara-se sua esposa. O primeiro movimento desta sonata foi descrito nas palavras de Charles Rosen, como uma "música sem palavras".

A Sonata opus 22 em Sol menor composta de 1831 a 1838, é sua última obra completa do gênero. Esta sonata precede opus 11 e opus 14, mas por ter sido publicada anteriormente a opus 14, a opus 22 recebeu o número anterior *Nº 2*, mas ainda manteve seu número de opus posterior *opus 22*. Isso causou uma certa confusão, e muitas vezes gravações da sonata opus 22 são publicadas como *Nº 3*.

Entre suas sonatas, esta é muito frequentemente executada e gravada, por causa de seus grandes contrastes e exigências altamente virtuosísticas. A Sonata opus 22 é bastante apreciada tanto pelo público como pelos pianistas. No período de composição Sonata opus 22, Clara Schumann afirmou estar "ansiosa pelo término da obra", no entanto Schumann tardou termina-la pois a revisou várias vezes. A pedido de Clara a primeira versão do último movimento intitulado *Presto Passionato* foi substituída por um movimento menos difícil.

A compreensão do contexto histórico, psicológico e uma análise precisa de indicações de dinâmica, pedal, andamento, articulação, etc., é indispensável para um estudo e interpretação convincente e precisa dessas obras. Muitas questões interpretativas contidas no texto musical são tratadas de maneira intuitiva, apesar da intuição ser importante na performance, faz necessário um estudo analítico para que o intérprete possua um conhecimento racional dos procedimentos técnicos vinculado ao contexto histórico de criação das Sonatas de Schumann.

Capítulo 2 - Aspectos técnicos

A seguir, abordo alguns verbetes técnicos que serão utilizados na descrição do trabalho com as Sonatas opus 11 e 22. Tais termos são usados pela fisiologia para uma análise mais acertada dos movimentos, e para o nosso atual propósito, poderão ser úteis para se descrever os movimentos empregados ao tocar.

Sabemos pela prática pedagógica que a anatomia individual de cada pessoa se adaptará diferentemente ao instrumento que ela executa. É importante ressaltar que descrições verbais de um movimento serão por vezes, rudimentares frente à complexidade da atividade fisiológica, psicológica e artística, e refletirão efetivamente uma interpretação fracionada desta realidade.

Muitas vezes, corremos o risco de defrontar a ingenuidade, como nessa citação do conhecido musicólogo e pianista Heinrich Schenker (1868-1935), explicando-nos como deveríamos utilizar o aparelho superior ao tocar:

O braço deve ser usado como ferramenta na sua totalidade, de uma maneira tal que ele transfira as instruções dos nervos para os dedos, sem interferência nenhuma. Na verdade, ele deve funcionar como um “canal”. Toda posição de mãos e braços que contradiga as leis da gravidade deve ser evitada. Qualquer posição que requeira um esforço extra cansaria a mão e o braço. O ombro, cotovelo e pulso funcionam como nódulos que sustentam o braço como um todo. O teclado é o grande ponto de suporte, sem o qual o braço cairia. (SCHENKER, 2000, p.81)

A execução sonora de uma partitura, fruto da leitura que dela concebemos e as consequências nos fenômenos sonoros, que evidenciam sua factualidade, invariavelmente determinam um empenho físico, uma demanda de tarefas onde estão em ação a parte óssea, muscular, os tendões e ligamentos do que chamamos de *membro superior* (espádua, braço, antebraço e mão).

Farei menção aos aspectos anatômico-fisiológicos para facilitar, sempre que concebível, as conexões com o universo da práxis interpretativa, atribuindo-lhes uma conotação relacional entre corpo do pianista, mecânica do instrumento e concepção musical.

Destacando também que todas as considerações a respeito sobre as funções e movimentos do braço, antebraço e mãos, feitas durante as análises das Sonatas de Schumann, derivam de uma implicação proprioceptiva onde levo em conta os impulsos automáticos originados em nosso próprio organismo.

Em outras palavras, cada uma das ações e reações referidas, seja da mão, dos dedos, dos punhos, braços e antebraços, cotovelos ou ombros, são fruto de nossa própria experiência como intérprete não tendo, portanto, o propósito de fechar opinião acerca deste ou daquele procedimento técnico de execução com o intuito de torná-lo recomendável ou universalmente transferível. É necessário considerar que cada corpo

possui suas próprias características e reage de maneira diferente ante as necessidades motoras que a ação pianística propõe.

1.2 Dedilhado e Posição da mão

De posse da partitura, um dos primeiros passos que damos é personalizá-la com indicações de dedilhado, procedimento extremamente pessoal, individualizado, posto que cada mão tem uma compleição específica. A importância da anotação do dedilhado, que pode ser feita pelo intérprete ou sugerida pelo próprio compositor, remonta ao séc. XVI. Na primeira parte *de Il Transilvano*, do padre Girolamo Mancini, um dos mais importantes porta-vozes do primeiro período do Barroco. Diz ele:

“O conhecimento dos dedos [e a concepção do dedilhado] é de suma importância. Equivocam-se os que sustentam que não tem grande importância o dedo com o qual se vai tocar a nota boa ou a nota má. Observe-se com atenção: em cada mão temos cinco dedos, o polegar, o indicador, o médio o anular e o mínimo. O primeiro, executa a nota má, o segundo a boa, o terceiro a m., o quarto a boa, o quinto a má. Ao se tocar as teclas pretas, são o segundo o terceiro e o quarto que delas se encarregam e o que é dito de uma mão, vale também para a outra”.

A posição funcional da mão, segundo Broer (1973, p. 30) é aquela em que o punho está em extensão neutra ou discreta, os dedos ligeiramente flexionados e o polegar em linha com o rádio. Adicionalmente, antes do toque, a mão deve se apresentar quase na posição de repouso, pois nesta todos os músculos estão sob igual tensão e nenhum dos ligamentos que circundam as articulações está em contração (Napier, 1980, p. 76).

Na posição de repouso, a mão se encontra côncava, os dedos um pouco fletidos – o quinto mais, o índice²¹ menos e o polegar em ligeira oposição. A superfícies dos dedos formam aproximadamente ângulos retos com a do polegar. Segundo Gardner, Ray e O’Rahilly (1967, p. 163) quando a mão está em repouso os dedos se projetam na

²¹ Segundo o Dr. José Luiz Pistelli (2003), a mão é dividida em três: o polegar, espécie de antemão que vai de encontro aos outros dedos; o índice, um dedo quase isolado capaz de executar permanentemente movimentos independentes; e a pequena “mão ulnar” formada pelos dedos 3, 4 e 5, cuja função é auxiliar o polegar (na oponência e prensão) e o índice (na prensão forte).. (APUD BARONI, 2003, P. 213 – 214)

seguinte ordem: 3, 4, 2, 5 e 1 ou 3, 2, 4, 5 e 1 devido ao comprimento e implantação dos dedos em relação à mão. Esta ordem é chamada fórmula digital.

É interessante notar que Chopin, ao iniciar os seus alunos na técnica, preconizava que os dedos fossem acomodados, de forma relaxada e alongados, sobre as teclas mi, fá#, sol#, lá# e si (Eigeldinger, 1986, p. 29). Chopin seguramente tinha uma intuição muito clara a respeito da anatomia da mão, pois esta posição obedece à fórmula digital. A posição de Chopin, portanto, é a tradução no teclado de uma mão perfeitamente relaxada, ao permitir que os dedos mais curtos (1 e 5) se posicionem mais abaixo e mais atrás dos dedos mais longos. Partindo-se de uma posição de repouso, qualquer movimento é facilmente acessível.

2.2 Posição do braço, cotovelo e punho

A transmissão bem ajustada de tensão entre as três unidades de coordenação que compõe o membro superior – braço, cotovelo e punho – é o fator que determina o seu uso ideal e sem desconforto. Por isso minhas recomendações sobre a posição do braço são a respeito da postura e se encontram bem traduzidas por Santos (2002):

Para que haja um movimento adequado de preensão, a escápula desliza sobre o tórax aberto em extensão, se fixa e torna-se âncora para que a unidade de coordenação braço possa mover-se em flexão, transmitindo tensão para a unidade de enrolamento que vem a seguir, a mão, que a recepcionará, transformando-a em um movimento de oposição, base para qualquer atividade útil de manipulação (Santos, 2002, p. 108).

O movimento de extensão do tórax transforma-se em flexão no braço correspondente, que por sua vez deve ser ligeiramente dirigido para frente e sustentado pela escápula. Assim o membro superior pode entrar num percurso de flexão que favoreça a preensão. Para isso deve-se ter um ligeiro afastamento do banco em relação ao piano buscando uma suspensão equilibrada do braço, sem retrações do trapézio superior e médio (ombros).

A articulação escápulo-umeral é encarregada pelos movimentos do cotovelo. Movimenta-se em direção oposta ao tronco ao executarmos notas pretas, e volta em direção ao tronco ao executarmos notas brancas. Além auxiliar no ajuste das mãos às notas brancas e pretas do teclado, o cotovelo é o eixo central do braço. O cotovelo, quando flexível, viabiliza um maior relaxamento dos ombros (cintura escapular), do pulso e das mãos, sincronizando desta maneira, o tempo musical com os movimentos de apoio do pianista.

Recomendo separar o cotovelo do tronco quando a mão for atingir o teclado. Esta separação tem graus variáveis dependendo da região do teclado e será feita de

modo a ajustar a musculatura de antebraço, mão e dedos numa posição favorável ao mecanismo de oposição. De qualquer maneira, o percurso de flexão do braço inteiro (cotovelo incluso) é sempre para frente do corpo, e durante uma atividade manual de força ou precisão o cotovelo deve sempre ser separado do tronco e dirigido para frente (Santos, 2002, p. 126), pois ao entrar em abdução exerce o seu papel de polia entre as rotações inversas do ombro e da mão, fundamental nas ações manuais bem coordenadas (Béziers e Piret, 1992, p. 106).

Movimentos de abdução e adução da articulação escápulo umeral são constantemente empregados no comando das mãos e do antebraço quando se movem para as regiões mais extremas do teclado. Grandes movimentos como saltos, frequentemente empregam esta articulação para auxiliar na execução. Grandes saltos, oitavas e sequências de acordes várias vezes requerem algum movimento de flexão e extensão do cotovelo, em maior ou menor grau. Muitas vezes este movimento é relacionado a abdução e adução da articulação escápulo umeral.

O punho deve manter-se na posição funcional²², ou seja, em 30° a 40° de extensão e com um leve desvio ulnar. Esta posição é a mais aconselhada para a preensão, seja enérgica ou precisa, porque assim os dedos podem exercer idealmente seu poder de flexão (Gorman, 1981, p. 123). No piano, isto se traduz por um “punho” percebido como “baixo”, estando em sua altura máxima em linha reta com a mão. Se ele se eleva acima da mão durante o toque, é sinal que está excessivamente flexionado, e neste caso, a eficiência da mão é reduzida para 25% do seu total (Napier, 1983, p. 61).

2.3 Articulação de frase e dedos

Articulação é a delimitação de motivos, frases ou ideias musicais, feita através do agrupamento, separação e a acentuação das notas. Podendo ser indicado pelo compositor ou mesmo pelo intérprete, é o elemento que possui a função de clarificar e modelar o discurso musical (Rosenblum, 1988, p. 144). Podemos compreender melhor essa definição se compararmos ao papel que a pontuação e acentuação exerce na linguagem oral e escrita.

Na linguagem musical, a articulação desempenha uma função fundamental para que se obtenha um fraseado refinado e coeso, definindo os variados tipos de inflexões contidos no mesmo.

²² A posição funcional do punho é a de extensão entre 20° e 35° com desvio ulnar de 10° a 15°. Essa posição reduz ao mínimo a ação restritiva dos tendões extensores longos e permite flexão completa dos dedos.

Até cerca de 1600, a forma mais natural de se indicar a separação dos sons era com a pausa. Devido a este símbolo expressar o isolamento de uma nota de forma mais definida que as indicações de articulação, ela continuou a ser usada com esta função no período clássico e romântico (Keller, 1973, p. 47).

Após 1600, a articulação das notas começou a ser indicada através de símbolos especiais: o ponto, o traço e a cunha. Apesar de terem surgido mais ou menos por volta da mesma época, esses símbolos não possuem interpretação clara. Cada teórico evidencia uma definição extremamente diferente, sendo difícil chegar a um consenso.

Particularmente em Mozart e Haydn, a falta de dinâmicas detalhadas impõe que as principais inflexões das frases musicais aconteçam através da articulação, que oferece direção ao texto musical, evidenciando sua qualidade de discurso falado (Rosenblum, 1988, p. 159).

A variedade de possibilidades expressivas que podem ser obtidas através da articulação cresceu enormemente nos séculos XVII e XVIII, de forma similar ao que ocorreu com o tempo e a dinâmica (Keller, 1974, p.32). Observa-se sonatas para piano de Schumann o papel primordial que a articulação tem para uma boa compreensão e divisão do discurso musical.

É importante lembrar que o caráter e as características de tempo de uma peça são fundamentais para a determinação do tipo de articulação – principalmente se esta não estiver especificada pelo compositor (Rosenblum, 1988, p.149).

Keller esclarece a importância da articulação no fraseado ao dizer:

Os sinais de pontuação mostram ao leitor como e quando ele deve respirar em uma apresentação [de uma peça teatral, etc.] ao vivo. Isso é significativo (...). Tanto na linguagem quanto na música ‘frasear’ significa igualmente ‘respirar’; ‘frasear bem’ quer dizer ‘respirar inteligentemente’ (Keller, 1974, p.14).

Uma particularidade relevante da técnica pianística é a presença de articulação, tanto “dentro” da tecla como fora dela. Toda ação dos dedos é consequência de algum tipo de flexão, uma flexão articulada é benéfica justamente por seu caráter isotônico. A qualidade do toque e dinâmica é produto do controle obtido através do controle da velocidade dos movimentos articulados.

2.4 Ligadura e tipos de toque

A ligadura é uma linha curva que se estende a cima ou abaixo de um pequeno grupo ou par de notas, indicando que estas devem ser conectadas através de um toque

legato. Ao estabelecer estes grupos, dá-lhes direção e acentuação, implicando em como a primeira e a última nota necessitam ser realizadas. (Rosenblum, 1988, p. 158 e Davidson, 2004, p. 2).

Basicamente a ligadura tem duas funções. Quando notas ligadas são da mesma altura, diz que a ligadura é de prolongação ou ligadura rítmica e a sua execução consiste em executar a primeira a nota e prolongar a duração do som obtido pelo tempo correspondente às notas que estiverem ligadas. Usado geralmente para permitir a execução de notas cuja duração não possa ser representada por uma única figura ou por uma figura pontuada ou para representar notas que se estendem de um compasso ao seguinte.

O legato no piano que é representado graficamente pela ligadura, aconselha-se que as notas sob uma ligadura sejam realizadas com um único impulso, num só gesto, porém „sem movimentar a mão, da primeira à última nota” (Rosenblum, 1988, p. 159). Isto pode impedir que se execute a ligadura com o punho de forma exagerada, por exemplo, um erro frequente entre pianistas menos preparados.

Entre grupos de ligaduras é comum que se adicione uma leve separação para maior clareza, ou, como descreve Rosenblum, „para deixar a música respirar “. A extensão dessa segmentação irá variar de acordo com o carácter, tempo, tipo de articulações que a cercam, tamanho da ligadura, etc. (Rosenblum, 1988, p. 159). Em todo caso, numa sequência de ligaduras devemos priorizar o fraseado.

A razão pelo qual a ligadura muitas vezes não se adequa à duração da frase é bastante interessante. O conceito da articulação, provém do género dos instrumentos, surgiu primeiramente nas cordas e sopros, tendo sido posteriormente transportada para os instrumentos de teclado. Ao se formalizar a disciplina do arco (nas cordas) e da embocadura (sopros) durante os séculos XVI e XVII, o estilo do repertório então praticado era de uma música altamente articulada, que primava pela clareza métrica (Rosenblum, 1988, p. 172).

Nas cordas, esse tipo de clareza gerada por um toque articulado acabou ocasionando o que é denominado como „arco para baixo”, que significa que todo tempo forte solicitaria uma nova arcada, reforçando o primeiro tempo do compasso (Neumann, 1993, p. 215). Dessa forma, as ligaduras deveriam terminar antes do primeiro tempo, a fim de se permitir uma nova inflexão neste (Rosenblum, 1988, p. 172).

O toque deve ser feito cada vez menos por relações de “força” (envolvendo a sensação de resistência do mecanismo) e cada vez mais pela noção de velocidade, conforme se cede o gesto e se desvanece o esforço. Entretanto, a velocidade

isoladamente pode ser difícil de controlar a princípio. Um modo de favorecer este controle é planejar as alturas de ataque, já que quanto mais longe da tecla se gera o ataque, maior o impulso necessário para colocá-la em ação e conseqüentemente maior o volume sonoro resultante.

Os principais tipos de toque se delimitam em 3 grupos: *non-legato*, *legato* e *staccato*. *Tenuto*, *leggeiro*, *legatissimo*, *sostenuto*, 'toque prolongado', entre outros, são considerados suas variantes (Rosenblum, 1988, p.149).

O *non-legato* ou *portato* é sinalizado em duas ou mais notas com sinais de ligadura e *staccato* concomitantemente – isso pode parecer paradoxal já que a ligadura e *staccato* parecem ser antagônicos.

O *staccato* não é propriamente uma acentuação, antes tem a propriedade de diminuir o valor da nota. Observe que o *staccato* não é ritmicamente mais forte, pelo contrário, suavidade é esperada em sua execução.

O *legato* consiste em ligar as notas sucessivas, de modo que não haja nenhum silêncio entre elas. O *legato* não é uma técnica, mas um conjunto de maneiras de tocar as notas, de acordo com o instrumento. É indicado na partitura por uma linha curva, colocada acima ou abaixo das notas ou pela palavra *legato*. O resultado a ser obtido é sempre uma ligação de notas sucessivas num movimento contínuo. A técnica de execução do *legato* no piano, não se deve largar uma tecla enquanto a outra não for acionada.

2.5 Pedais

Os pedais na prática pianística não exibem dificuldades. No entanto o seu uso artístico e coordenado é problemático e multifacetado, muitas vezes compõe parte intrínseca da performance. Desta forma a pedalização interage e interage com a técnica dos membros superiores. Aconselho que o pianista leve em consideração diversos fatores antes do planejamento da pedalização:

- compreensão da obra
- período estilístico
- mecanismo do teclado
- características do piano
- fraseado
- níveis de dinâmica
- *legato* e *non legato*
- acústica da sala

O pedal direito é o mais utilizado, e dentre suas aplicabilidades, pode-se citar:

- criar legatos
- criar efeitos “colorísticos” ou enfatizar as cores harmônicas
- intensificar a sonoridade e dinâmica (principalmente dos crescendos), e reforçar a pontuação musical (cadências, etc.) e criar um senso de direção através do aumento do volume sonoro.
- reforçar a acentuação métrica - enfatizar acentos expressivos (por exemplo, uma rápida retirada pode criar um efeito de sf)
- criar efeitos de textura
- maximizar/demarkar a harmonia ou a melodia
- modificar o timbre dos registros (principalmente o agudo)
- criar diversos efeitos através da mistura de harmônicos
- realizar efeitos rítmicos (num mesmo som sua ativação e retirada causam intensificação e queda dos harmônicos, deste modo criando um tipo de acentuação)
- criar a sensação de crescendo num mesmo som através da retirada simultânea das mãos e do pedal.

Também podem ser citadas algumas formas de seu uso: - pedal inteiro - pedal parcial (meio e terço de pedal)

- em velocidades variadas de entrada e retirada (por exemplo, uma retirada gradual produz a sensação de ligeiro aumento da altura do tom)
- pedal vibrato em várias profundidades
- pedal diminuendo (subida lenta com solturas parciais)
- mudanças parciais de pedal (o que retém certos sons enquanto libera outros; também podem ser usadas como uma das formas de se realizar fp)
- pré-pedalização (abaixar o pedal antes de tocar as notas - isto permite que todas as demais cordas vibrem simpateticamente ao primeiro toque)
- pedal legato, legatíssimo, staccato e contínuo (criando "manchas" harmônicas)

Capítulo 3 - Sonata opus 11

3.1 Considerações iniciais

As primeiras páginas do primeiro movimento da *Sonata opus 11 N^o1 em fá # menor* de Schumann são rotuladas *Introduzione*, apesar de ter caráter melódico e temático, esta introdução é uma entidade autônoma no primeiro movimento. Mesmo quando o tema da introdução retorna no *Allegro vivace* que se segue, seu reaparecimento atua como uma interrupção do fluxo de desenvolvimento da música, em vez de ser parte integrante dela.



Figura 1 – Sonata opus 11, *Allegro vivace*, compassos 200 a 204. Recapitulação do tema A da *Introduzione*

A introdução se concentra em um motivo formado por um intervalo de quinta justa, que consiste em produzir um ponto de partida para o movimento seguinte *Allegro vivace*, que se encadeia com a *Introduzione* sem interrupção. O isolamento do corpo principal do movimento é enfatizado por uma característica muito incomum: a suave melodia que se desenrola pouco depois do início da *Introduzione* é o tema do movimento segundo movimento *Aria*.



Figura 2 – Sonata opus 11, *Introduzione*, compassos 21 a 25. Tema B



Figura 3 – Sonata opus 11, *Aria*, compassos 1 a 5. Recapitulação do tema B da *Introduzione*

No final da introdução, Schumann realiza um de seus experimentos característicos na sonoridade do piano, o pianíssimo emergente saindo de um redemoinho borrado de som.

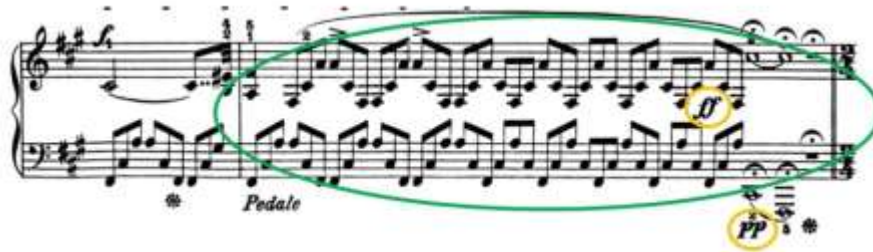


Figura 4 – Sonata opus 11, *Introduzione*, compassos 51 e 52. Contraste súbito de dinâmica **FF** para **pp**

O *Allegro vivace* é dominado pelo que Schumann chamou de *ideia fandango*. O único contraste significativo é proporcionado por um tema suave no maior que emerge no final da exposição, cumprindo o papel de um segundo assunto tradicional.

Schumann descreve o movimento como um *Aria*, e de fato é baseado em uma música que ele escreveu como uma estudante de dezoito anos de idade. O lied *An Anna*, composto com um poema de Justinus Kerner, não foi publicada até que Johannes Brahms a incluísse num suplemento da edição de uma coletânea das obras de Schumann, publicada em 1893.

O início da melodia do segundo movimento *Aria* se revela significativamente ao longo de uma quinta justa na mão esquerda, e seu delicado ar de eufemismo é sublinhado pela marcação de *senza passione, ma espressivo*. Quando Liszt revisou a *Sonata opus 11* para o *Gazette Musicale* de Paris, juntamente com a *Sonata opus 14 N°3 em Fá menor*, e *Improvisos sobre um Tema de Clara Wieck opus 5*, ele fez grandes elogios ao movimento lento *Aria* da *Sonata opus 11*, descrevendo-o como "uma música de grande paixão, expressada com plenitude e calma".

Tabela 1 – Ação dos dedos, Sonata opus 11

Sonata opus 11	
<i>Movimentos</i>	<i>Ação dos dedos</i>
<i>Introduzione</i> <i>Un poco Adagio</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Ataque por meio de impulso específico para diferenciação de timbre • Abertura lateral 1 e 2, 1 e 3 da mão esquerda • Ação do dedo combinado com rotação do punho • Dedos acionam as teclas com a polpa para a diferenciação do plano intermediário
<i>Aria</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Dedos realizam perfeito <i>cantabile</i> (dedos 3, 4 e 5 da mão direita) • Dedos estirados, movendo-se para a partir da primeira falange, devendo atacar a nota com a polpa do de, caracterizando os ataques para timbrar as notas e mediar maior sensibilidade de toque • Dedos impulsionados por meio de gesto que o braço realiza e que os remetem ao fundo da tecla (mão esquerda) • Dedos aderentes ao teclado para obtenção de legato e cantabile
<i>Scherzo e Intermezzo</i> <i>Allegriissimo</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Dedos favorecidos pela ação do punho • Dedos desprezam o contato com as teclas • Dedos flexionados através do dedo 5 ao 1 (mão esquerda) e do 1 ao 5 (mão direita) através de movimento do punho
<i>Finale</i> <i>Allegro un poco maestoso</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Dedos completamente distendidos para administrar acordes de grande extensão • Dedos que se desprendem imediatamente das teclas para efeito de diferenciação do timbre em notas de plano interno • Dedos acionados na exata medida para obtenção de perfeito <i>legato</i> • Dedos sustentam nos duplicadas em oitavas • Dedos ligeiramente distendidos, acionados desde o metacarpo, produzindo suficiente aderência e obtendo assim o <i>cantabile</i>

Tabela 2 – Ação das mãos, Sonata opus 11

Sonata opus 11	
<i>Movimentos</i>	<i>Ação das mãos</i>
<i>Introduzione</i> <i>Un poco Adagio</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Cruzamento das mãos • Mãos impulsionadas por meio de rotação do antebraço • Mão que se move por rotação (supinação e pronação), explorando a caída do braço evitando tensões
<i>Aria</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Mão assume diferentes ângulo combinados com movimentos verticais do punho para obtenção de <i>cantabile</i> em notas agudas de acordes • Mãos se alternam para otimizar delineamento melódico • Mão assume angulação mais pronunciada para alcance de intervalos de maior extensão • Mãos alternam-se ante a redistribuição de notas para execução em simultâneo
<i>Scherzo e Intermezzo</i> <i>Allegriissimo</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Mãos que se projeta acima da superfície das teclas por movimento de saída • Mão que se projeta acima da superfície das teclas com gesto que antecipa o próximo ataque • Mãos realizam deslocamentos sobre as teclas por meio da ação do braço e do punho, para obtenção de legato • Mãos que assumem consideráveis deslocamentos
<i>Finale</i> <i>Allegro un poco maestoso</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Mão que se eleva acima da superfície das teclas para redirecionar ataques a notas de plano intermediário • Movimento físico da mão inclui gestual em estreito relacionamento com a imagem sonora da passagem

Tabela 3 – Ação dos punhos, Sonata opus 11

Sonata opus 11	
<i>Movimentos</i>	<i>Ação dos punhos</i>
<i>Introduzione</i> <i>Un poco Adagio</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Punhos respondem por movimentos no sentido de baixo para cima e de cima para baixo, combinados com toque de polpa de dedos • Flexibilidade em movimento circular do punho esquerdo • Ação do punho combinado com rotação do antebraço partindo do cotovelo • Punho auxilia os dedos para atacar as teclas com a polpa para a diferenciação do plano intermediário
<i>Aria</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Dedos realizam perfeito <i>cantabile</i> (dedos 3, 4 e 5 da mão direita) • Dedos estirados, movendo-se para a partir da primeira falange, contactados pela polpa, caracterizando os ataques para timbrar as notas e mediar maior sensibilidade de toque • Dedos impulsionados por meio de gesto que o braço realiza e que os remetem ao fundo da tecla (mão esquerda) • Dedos aderentes ao teclado para obtenção de legato e <i>cantabile</i>
<i>Scherzo e Intermezzo</i> <i>Allegriissimo</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Punho em ação para obtenção de toque percutido, de impacto, definindo as acentuações • Punhos movem-se verticalmente no sentido de baixo para cima, timbrando o contorno com sonoridade <i>cantabile</i>
<i>Finale</i> <i>Allegro un poco maestoso</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Punho em movimento vertical para entonação • Dedos acionados na exata medida para obtenção de perfeito <i>legato</i> • Dedos sustentam nos duplicadas em oitavas • Dedos ligeiramente distendidos, acionados desde o metacarpo, produzindo suficiente aderência e obtendo assim o <i>cantabile</i>

3.2 Aspetos técnicos e interpretativos

3.2.1 Introduzione

Os dedos da mão esquerda devem estar sobre as teclas antes que elas sejam pressionadas, evitando ataques bruscos e auxiliando a dinâmica indicada por Schumann. Logo após a mão direita, anuncia o vibrante motivo melódico gerador desta introdução patética.

Deve-se respeitar rigorosamente o valor rítmico das fusas no tema, mantendo-as com o mesmo grau de sonoridade que as figuras longas consecutivas. Valorize o impulso da fusa para as mínimas ligadas a uma colcheia pontuada através do apoio nos primeiros tempos.

O tema sempre busca um estado de repouso (relaxamento-conclusão harmônica) apesar de ser interrompido consecutivamente por outro impulso de tensão expressiva. Em todos os ataques devem utilizar o peso da mão apoiando generosamente a pressão dos dedos sobre as teclas, mas tendo o cuidado que esses não sejam impressos com rispidez, contradizendo o significado quase solene que se deve ter para interpretar esses compassos iniciais.

The image shows a musical score for the introduction of Schumann's Sonata Opus 11, measures 1 to 5. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings. Annotations include 'Pedale' at the start, 'Fraséar - Legato' above the right hand, and 'Pedal sostenuto trocar em cada harmonia da m e' below the left hand. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes.

Figura 5 – Sonata opus 11, *Introduzione*, compassos 1 a 5. Aspetos técnicos e interpretativos: fraseado, tipos de toque e pedal

O posicionamento correto dos dedos para execução de todas quiálteras da mão esquerda, é obtido através da abertura entre o polegar o dedo 2 ou 3, dependendo da configuração das notas desse acompanhamento, prezando sempre que a os dedos estejam em cima das devidas teclas a serem tocadas, antes que as mesmas sejam pressionadas como exposto anteriormente. Juntamente com reflexo adiantado, para

que os dedos estejam no devido lugar, utiliza-se o movimento lateral do cotovelo que é imprescindível para auxiliar os mesmos a encontrarem a posição antecipadamente.

Tal movimento lateral do cotovelo além de auxiliar a abertura dos dedos da mão esquerda e posicionamento antecipado dos mesmos, contribui para o controle da sonoridade do fraseado evitando que as notas não sejam percutidas bruscamente.



Figura 6 – Sonata opus 11, *Introduzione*, compassos 1 a 5 (mão esquerda). Sugestão de dedilhado

O Fá# cai em um lugar ritmicamente forte e é atribuído a essa nota uma figura rítmica mais longa, além a nota tônica. É importante que o intérprete valorize através do toque correto a acentuação de notas que tem maior valor expressivo nas frases.

A melodia quando exposta na mão direita ou mão esquerda sempre se inicia em anacrise, a figura rítmica fusa que gera sempre um impulso para a nota seguinte deve ser tocada levemente com a ponta; e as notas consecutivas as fusas são mínimas ligadas a uma colcheia pontuada, essas devem executadas com a polpa dos respectivos dedos, para que se obtenha uma sonoridade redonda, sustentada e que favoreça que a sonoridade das mesmas não seja coberta pelo acompanhamento da mão esquerda.

No final de cada evento musical na *Introduzione* (uma frase, uma seção, etc.), existe um certo grau de mobilidade, uma vez que os parâmetros musicais, na maioria dos casos, se movem independentemente de um outro. Em outras palavras, enquanto outros elementos se separam para conclusão da frase, outras aumentam a instabilidade, o que gera impulso contínuo para que a música continue a se desenrolar.

A melodia torna-se polifônica a partir do início da frase 2 (compasso 6), a primeira fusa que anteriormente que era ligada torna-se uma segunda voz e consecutivamente a segunda fusa que gera uma terceira voz logo no primeiro tempo do compasso 7. A hierarquia polifônica contida na segunda frase sempre deve valorizar a sustentação da voz superior, de forma que também a resolução da segunda voz seja ouvida nos terceiros tempos mas tendo a atenção que essa deve ser tocada levemente, obtendo um caráter conclusivo, para isso o ângulo de ataque dos dedos que tocam essas respectivas notas deve ser a ponta.

A partir do compasso 6, a execução do tema na mão direita é dificultada pelo surgimento outras 2 vozes que comprometem a articulação da frase anterior, pois é confiado na frase 2 aos dedos fracos os contornos melódicos.



Figura 7 – Sonata opus 11, *Introduzione*, compassos 6 a 10. Fraseado da polifonia contida na mão direita

Na Frase 3 os papéis de acompanhamento e melodia que cada uma das mãos tinha na Frase 1 e 2 são invertidos, a melodia nesta frase é exposta na mão esquerda, o interprete deve cuidar do equilíbrio de sonoridade entre as duas mãos igualmente a frase 1 e 2, sendo que nesta frase as notas em cantabile são as da mão esquerda. A mão esquerda deve tocada com o toque molto legato e as oitavas e nonas da melodia a mão esquerda em legato no fundo da tecla. Não devesse utilizar o pedal com recurso para que as mantenham tenham sua devida duração, ação que de responsabilidade do legato, sugiro a pedalização indicada neste exemplo pois é capaz de evitar qualquer acúmulo excessivo de ressonância.



Figura 8 – Sonata opus 11, *Introduzione*, compassos 14 a 21. Mão direita acompanha melodia na mão esquerda: equilíbrio da sonoridade



Figura 9 – Sonata opus 11, *Introduzione*, compassos 22 a 25. Molto legato e tipos de toque

O aparecimento desta ideia melódica complementar oriunda do tema inicial do segundo movimento *Aria*, contrasta com a melodia anterior, esse é um episódio que exerce um grande ponto de contraste expressivo e sonoro dentro da *Introduzione*. Apesar do *sotto voce* indicado por Schumann, deve-se obter uma sonoridade projetada através de um toque cantabile, obtida através do legato de oitavas tocadas no fundo da tecla em dinâmica piano para que o elemento melódico contrastante da mão direita e especialmente voz superior (dedo 5) se mantenham em plano sonoro superior ao acompanhamento.

Esse fragmento melódico lírico e expansivo, que também será usado no segundo movimento *Aria*. tem uma função fraseológica articulatória na *Introduzione*.



Figura 10 – Sonata opus 11, *Introduzione*, compassos 31 a 33. Legato oitavas e pedalização

O caráter imperativo desses apóstrofes que o cruzamento da mão direita sobre a mão esquerda acentua um alívio particular. Essas contêm genes elementos do primeiro motivo do *Allegro vivace*, e traz uma alusão a aspectos que caracterizam o personagem Florestan será visto tão frequentemente no *Allegro vivace*, terceiro e

quarto movimento, onde terá um comportamento simbólico expressivo sempre peculiar.

3.2.2 Allegro vivace

Executadas em geral pelos dedos, hora 3, 4 e 5 e hora 1, 2 e 3, da mão direita, e pelos dedos hora 3, 2 e 1, hora 5, 4 e 3 da mão esquerda, as notas melódicas superiores e inferiores em *cantabile* das 2 mãos, caracterizam o *legato* que se espera em cada uma das sequências dos respectivos intervalos, unidos por arcos (ligaduras de frase).



Figura 11 – Sonata opus 11, *Introduzione*, compassos 22 a 25. Molto legato oitavas (mão direita)



Figura 12 – Sonata opus 11, *Introduzione*, compassos 26 a 29. Movimento do punho (mão direita), mãos cruzadas

O recurso técnico *molto legato* em cada uma das estruturas verticais permite maior ressonância, sendo óbvia a ausência de pedalização contínua, em razão da duração das figuras e da passagem de uma voz para outra (intervalos conjuntos). Note-se, no entanto, ausência de indicações de pedal as vezes, o que permite ampla liberdade, por parte do intérprete, dadas as condições de textura, densidade, dinâmica e fraseado que lhe são apresentadas.

The image shows a musical score for the first 20 measures of the Sonata Opus 11, Allegro vivace. The score is written for piano and consists of four systems of staves. The top staff is in treble clef and contains the right-hand part, marked with a piano (*p*) dynamic and the instruction *p più lento*. It features a complex texture with multiple voices, and the phrase *direccionar - legato* is written above it. The second staff is in bass clef and contains the left-hand part, marked with a piano (*p*) dynamic and the instruction *risposta * contra canto*. It includes the instruction *un poco ritenuto*. The third staff is in treble clef and contains the right-hand part, marked with a piano (*p*) dynamic and the instruction *a tempo*. The fourth staff is in bass clef and contains the left-hand part, marked with a piano (*p*) dynamic and the instruction *dimin.*. The score includes various dynamics and articulation marks, such as *p*, *f*, *dimin.*, and *a tempo*.

Figura 13 – Sonata opus 11, *Allegro vivace*, compassos 1 a 20. Legato, cantabile (nota superior – mão direita), cantabile (nota inferior – mão esquerda) e pedalização

A execução dos staccatos depende, para tanto, de comando que parte da ação do braço impulsiona a mão e punho, mantendo a posição da mão direita firme e punho relaxado nas 2 mãos - recurso que produz, com liberdade de ação, a sonoridade que melhor as caracterize cada um dos fragmentos em staccato. Por meio desta ação, obtemos o efeito de fulgor no chamando *staccato de punho* (handgelenckstaccato). As pontuais acentuações são até mesmo visíveis, uma vez que o punho responde com movimentos no sentido de baixo para cima (Chiantore, 2002, p. 638).

The image shows a musical score for Robert Schumann's Sonata Opus 11, Introduction, measures 26 to 29. The score is in G major and 3/4 time. It features a complex texture with crossed hands and a 'punch' movement in the right hand. Annotations include 'direzionar' (direct) in yellow, 'staccato de punho' (punch staccato) in blue, and 'poco' in black. Red circles highlight specific notes in the right hand.

Figura 14 – Sonata opus 11, *Introduziona*, compassos 26 a 29. Movimento do punho (mão direita), mãos cruzadas

Mantenha o braço e antebraço relaxado para que não haja desnecessário excesso de força e tensão, que consequentemente poderá causar uma sonora ríspida e dura. Deve-se observar os acentos nos contratempos, claramente indicados por Schumann na mão esquerda e simultaneamente prezar pelo cantábile da voz superior nos acordes da mão direita. Observe as notas duplicadas em staccato, nas 2 mãos, todas devem ser tocadas em dinâmica piano, para que mantenha o papel de acompanhamento e conduza o discurso melódico, em todas secções Allegro vivace.



Figura 15 – Sonata opus 11, *Allegro vivace*, compassos 73 a 101. Fraseado, contraponto (mão direita e mão esquerda)

Observe a articulação entre as 2 mãos indicada por Schumann, utilize uma pedalização que não comprometa essa articulação, sugiro que o pedal seja retirado sempre nas colcheias da mão esquerda fazendo que o pedal não cubra essa articulação agrupada de 3 em 3 notas (2 semicolcheias e 1 Colcheia).



Figura 16 – Sonata opus 11, *Allegro vivace*, compassos 21 a 41. Staccato, movimento do antebraço, tipos de toque versus qualidade da sonoridade

Os punhos devem estar totalmente flexíveis para auxiliar realização dos saltos, preservando a acentuação dos *sforzatos* deslocados entre a mão direita, mão esquerda e as duas mãos juntas. Os polegares devem estar livres de tensão para que o punho execute um gesto rápido levemente flexionado para cima no final das articulações representadas pelas ligaduras, acionando assim as figurações repetidas por meio de impulsos que partem do braço.



Figura 17 – Sonata opus 11, *Allegro vivace*, compassos 43 a 46. Acentuação, tipos de toque e pedalização

Do ponto de vista da execução, os acordes que exigem *cantabile* em *legato* dos dedos 4 e 5 (*m.d.*), necessitam angulações da mão²³ e auxílio de impulsos por meio de movimentos verticais do punho. Dessa forma, as notas internas (bem como os baixos, na *m.e.*) após serem executadas, poderão ser soltas caso a mão do pianista não tenha a abertura do intervalo 9^a, desde que a pedalização de conta de resguardá-las, em suas ressonâncias.

²³ Entende-se por angulações da mão a sua adaptação ao relevo do teclado por meio da ação que os músculos intrínsecos realizam junto às estruturas arqueadas da mão e punho, permitindo desse modo a projeção volar do polegar e uma eficiência na unidade de apreensão entre os dedos polegar, indicador e médio.

Legato acordes

Figura 18 – Sonata opus 11, *Allegro vivace*, compassos 97 a 111. Legato de acordes, contraponto e pedalização

Do ponto de vista da performance é indispensável administrar o *cantabile* na voz superior da *m.d.* e nas notas interiores da *m.e.*, impulsionando com especial ênfase as notas agudas dos acordes, buscando com isso um perfeito *legato* em cada uma das frases.

A sonoridade *dolce e cantabile* onde *Eusebius* surge meio em um movimento dominado por *Florestan*, resulta dos aspetos da linguagem musical Schumanniana, e que caracteristicamente emanam da escrita característica de determinado heterónimo de Schumann. É assim que, em geral, essa sonoridade encontra relacionada com exigências de carácter expressivo tais como a administração de contrastes de dinâmica, de recursos de fraseado, variedade de acentuações, manejos de tensões e distensões harmónicas.

The image shows a page of musical notation for Robert Schumann's Sonata Opus 11, measures 97 to 125. The score is written for piano and consists of four systems of staves. The upper staff is the right hand, and the lower staff is the left hand. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piece is in G major. The notation includes various articulations such as slurs, phrasing slurs, and dynamic markings like 'ritardando' and 'diminuendo'. Fingerings are indicated throughout the piece. The score is annotated with several labels: 'Legato e Cantabile (voz superior)' in blue above the first system, 'Legato e Cantabile (voz inferior)' in red above the second system, 'Polifonia, diálogo entre as vozes, Pedalização' in yellow below the second system, and 'ritardando' and 'diminuendo' in black above the fourth system.

Figura 19 – Sonata opus 11, *Allegro vivace*, compassos 97 a 125. Legato e cantabile (voz superior – mão direita), legato e cantabile (voz inferior – mão esquerda), polifonia (diálogo entre as vozes) e pedalização

Atentar-se as ligaduras de frases, intercaladas as de menor abrangência com as de maior, em termos de performance, pode auxiliar as manobras de comando entre tensão e distensão expressiva. Note-se que, invariavelmente, as figurações das duas mãos são demarcadas com ligaduras e o movimento de articulação entre as mesma não é sincronizado. Dada a variedade de situações, conclui-se que a indicação de frases pode sugerir cesuras ou intenções de cesuras no fluxo sonoro, a serem viabilizadas por meio de ações combinadas de toque e cortes de pedal. Nesse sentido, Higgins observa que os manuscritos apresentam situações dúbias onde não fica claro se as ligaduras terminam ao fim de um pentagrama ou se dariam margem a unificar os compassos seguintes. Ao mesmo tempo, lembra que a cuidadosa notação das ligaduras pode

auxiliar o interprete a demarcar períodos, separar motivos no intento de enfatizar a expressão. (Higgins, 1973, p. 64)

Além disso, o fluxo sonoro contínuo não se deixa interromper (não há pausas); ligaduras de frase, no entanto, são anotadas sobre intervalos variados agrupados de dois em dois. Além da indicação *FF*, constante em quase a seção, aparecem indicados um *diminuendo sempre*, e um *F* e essa exígua palheta de materiais atesta que por detrás dos procedimentos composicionais encontra-se um *desejo de subordinar qualquer outro parâmetro a duas condições essenciais: o ritmo e o timbre.* (Chiantore, 2002, p. 692)

Figura 20 – Sonata opus 11, *Allegro vivace*, compassos 142 a 170. Acentuação, tipos de toque, movimento vertical punho, legato, cantabile e pedalização

A qualidade da sonoridade dos intervalos, com seus timbres característicos, é valorizada através de um *cantabile* que direciona a movimentação dos contornos

delineados pelas notas das extremidades²⁴. Isso é possível através de um rápido e suave movimento do punho, no sentido vertical (de baixo para cima) quando as teclas dos intervalos são acionadas, ficando sustentadas no dedo apenas as de maior ênfase. Executadas em geral pelos dedos 4 e 5, da *m.d.*, e pelos dedos 2, 3 e 4, da *m.e.*, essas notas em *cantabile* caracterizam o *legato* que se espera em cada uma das sequências de acordes, unidas por arcos (ligaduras de frase). Essa maneira de acionar cada uma das estruturas verticais permite maior ressonância, sendo óbvia a necessidade de pedalização, em razão da duração das figuras e da passagem de um para outro acorde. Note-se, no entanto, a ausência de indicações de pedal, o que permite ampla liberdade, por parte do intérprete, dadas as condições de textura, densidade, dinâmica e fraseado que lhe são apresentadas.

Deve-se usar o peso do corpo mantendo o braço e antebraço relaxado, mas as mãos firmes na posição dos acordes, de modo que consiga uma sonoridade triunfante e grandiosa, que é claramente indicada por Schumann através da dinâmica em *FFF*.

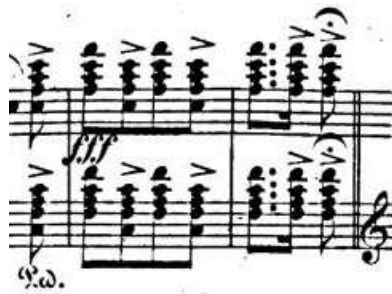


Figura 21 – Sonata opus 11, *Allegro vivace*, compassos 260 a 262. Tipos de toque, acordes (peso do corpo mantendo o braço e antebraço relaxados)

3.2.3 Aria

A *Aria* está estruturada como um ABA. A principal característica interpretativa desse Lied ou Romance sem Palavras escrito para piano é que as duas partes A e B são constituídas por um único motivo, o qual também é utilizado na *Introduzione* como episódio contrastante.

²⁴ Entende-se por notas das extremidades as notas agudas dos acordes executados pela mão direita (dedo 5) e mão esquerda (dedo 1).

Figura 22 – Sonata opus 11, *Aria*, compassos 1 a 15. Seção A

Figura 23 – Sonata opus 11, *Aria*, compassos 16 a 23. Seção B

Apesar da indicação *senza passione, ma espressivo*, está longe de significar sem sensibilidade pois há uma paixão expressada de forma silenciosa nas repetições dos acordes, que recordam as cordas em uma orquestra.

A aria é a resposta de Eusebius ao movimento anterior em grande parte caracterizado pela presença do Florestan, uma reação cheia de êxtase, repleta de uma doçura infinita, onde o pensamento é lançado ao horizonte em busca de calorosa e apaixonada lembrança.

A Aria tem, como principal característica, uma simples linha melódica que assume diferentes cores harmónicas em razão linha cromática e cambiante harmonia que a acompanha.

Podemos segmentá-la em duas partes: Seção A e Seção B. Sua estrutura parte de uma linha melódica (*m.d.*), acompanhada por acordes repetidos. Próximos, uns dos outros, tais acordes geram evoluções harmónicas conduzidas por meio de subjacentes linearidades cromáticas que a *m.e.* executa.

Ao serem repetidos, acordes perfeitamente amalgamados podem resultar do uso cuidadoso do pedal direito que auxilia a obter um perfeito *legato*, bastante necessário à condução das diferentes harmonias.

The image shows a musical score for the 'ARIA' section of Schumann's Sonata Op. 11, measures 1 to 5. The score is in G major and 3/4 time. The right hand (m.d.) features a melodic line with a 'Direção' (direction) arrow and 'Molto legato (expressivo) m.d.' annotation. The left hand (m.e.) plays arpeggiated chords with 'Pedal tonal Pedale' and 'Toque (fundo de tecla) m.e.' annotations. The tempo/mood is 'senza passione, ma espressivo'.

Figura 24 – Sonata opus 11, *Aria*, compassos 1 a 5. Molto legato expressivo (mão direita), legato de acordes (mão esquerda) e pedal tonal

O principal destaque, na Seção B é um contorno melódico que se faz acompanhar por arpejos na mão direita, onde é necessária grande flexibilidade na passagem do polegar para que efetue o molto legato. Tal como um violoncelo, a linha melódica da mão esquerda assume papel invertido ao da Seção A, onde passa de acompanhadora para solista.

The image shows a musical score for the Aria from Schumann's Sonata Op. 11. It consists of two systems of music. The first system has a right-hand part with a blue annotation 'Flexibilidade (passagem polegar) m.d.' and a left-hand part with a red annotation 'Cantabile (molto legato) m.e.'. The second system continues the piece with similar markings. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 25 – Sonata opus 11, *Aria*, compassos 16 a 23. Fraseado, cantabile e tipos de toque (mão esquerda)

3.2.4 Scherzo e Intermezzo

É neste movimento onde Florestan faz sua contribuição declarada na composição da sonata, de imediato esse capricho brincalhão repleto de uma variedade rítmica e articulatória, nos alerta para a natureza nos dá impressão que este movimento é uma peça desassociada da sonata, às vezes reflexo ardente de uma paixão. Schumann nos contempla de uma música cheia que, manifesta seu caráter ilusório, e que constantemente questiona seu estado psicológico.

Primeiro de tudo, atenção a precisão rítmica da mão esquerda, estimulada pelos acordes da mão direita em sforzatos, propulsores de todo este primeiro elemento temático do Scherzo.

The image shows a musical score for the Scherzo e Intermezzo from Sonata Opus 11. The title is "SCHERZO e INTERMEZZO" with the tempo marking "Allegro". The score is in 3/4 time and D major. It features a piano introduction with a "Pedale" marking and a "Precisão rítmica m.e." annotation. The main section begins with a forte (f) dynamic. Red circles highlight specific accents in the treble clef, and green circles highlight articulations in the bass clef. The score includes fingering numbers and a "Pedale" marking.

Figura 26 – Sonata opus 11, *SCHERZO e INTERMEZZO Allegro*, compassos 1 a 13. Acentuações e articulações

3.2.5 Finale Allegro un poco maestoso

Caracteriza este movimento a presença ininterrupta de contrastes entre Eusebius e Florestan, acompanhado por uma grande variedade de texturas (polifónicas e monofónicas). Destaca-se a autonomia rítmica entre os discursos dos episódios contrastantes, impedindo que cada personagem termine seu discurso, cada um deles sempre é interrompido por uma resposta do outro. O andamento, e uma autonomia rítmica entre o carácter de cada personagem, sugere o ambiente de conflito versus tranquilidade.

Para a execução da sequência de acordes iniciais, deve-se utilizar como recurso de controle do timbre, a manutenção das notas agudas de cada um dos acordes, acionados com articulação dos dedos desde o metacarpo, por isso, obtendo maior proeminência de sonoridade nas notas melódicas. As outras notas dos acordes, portanto, posicionadas abaixo da mais aguda, são mais leves e se soltam imediatamente após serem tocadas. Esse modo de realizar o toque pode ser ainda beneficiado de forma que o punho responda com flexíveis movimentos verticais, no sentido de baixo para cima, e com a pedalização nos acordes ligados por ligadura contrastando os staccatos.

28 **FINALE**
Allegro un poco maestoso Respirar (Articulação Frase)

The image shows a page of a musical score for a piano sonata. The page number is 28. The title is 'FINALE' and the tempo is 'Allegro un poco maestoso'. A red annotation 'Respirar (Articulação Frase)' is placed above the first measure. The score is in 3/4 time and has a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of three systems of music. The first system starts with a fortissimo (ff) dynamic and includes a 'Pedale' instruction. The second system features a piano (p) dynamic. The third system returns to fortissimo (ff) and sf dynamics. The score includes various musical notations such as chords, arpeggios, and fingerings, along with blue underlines and red vertical bars indicating specific performance techniques.

Figura 27 – Sonata opus 11, FINALE *Allegro un poco maestoso*, compassos 1 a 17. Articulação (Frase) e pedalização

A qualidade do *cantabile* pode ser obtida através do contato generoso do dedo com as teclas, desde a terceira falange (falange distal), o que não apenas se dá com a *m.d.*, mas, também, com a *m.e.*, ao responder pela execução do nível grave. A pedalização exerce papel determinante na clareza dos enunciados acordes iniciais desse movimento.



Figura 28 – Sonata opus 11, FINALE *Allegro un poco maestoso*, compassos 75 a 87. Legato de acordes

Uma pedalização que preserve a limpidez do enunciado pode ser conseguida através de quartos de pedal (pedal direito), o que auxilia a obtenção de um *legato* perfeito nas duas mãos. Tais pedais podem ser cortados de tempo em tempo ou de colcheia e colcheia, quando possível até mais frequente, cabendo uma distinção inequívoca das linearidades subjacentes.

Capítulo 4 - Sonata opus 22

4.1 Considerações iniciais

A Sonata opus 22 nº 2 em Sol menor foi composta de 1831 a 1838, sendo a última obra de Schumann completa do gênero. Esta sonata precede a opus 11 nº 1 e opus 14 nº 3, mas por ter sido publicada anteriormente a opus 14, recebeu o número anterior 2, mantendo seu número de opus posterior 22. Isso causou uma certa confusão, e muitas vezes gravações dessa sonata são publicadas como nº 3.

O processo composicional da Sonata opus 22 não se desenvolveu continuamente desde Schumann iniciou sua criação; pelo contrário, os movimentos da sonata foram concebidos mais ou menos independentemente uns dos outros e em momentos totalmente diferentes. A obra sofreu atrasos na publicação que, por sua vez, surgiram em conjunto com a complicada gênese do trabalho. Clara Schumann afirmou estar "ansiosa pelo término da obra", no entanto Schumann, a revisou várias vezes. A pedido de Clara, o final original '*Presto Passionato*' foi substituído por um movimento menos difícil.

Esta sonata é o último trabalho de grande escala no gênero sonata e a mais simplificada das sonatas para piano completas do compositor. Dentro de seus limites muito gerenciáveis e claramente organizados, encontramos uma das obras mais peculiares compostas por Schumann.

As indicações de tempo do primeiro movimento são bastante divertidas pode-se dizer. De imediato, pede-se ao pianista que toque '*So rasch wie möglich*' (o mais rápido possível), na coda se depara com a marcação '*Schneller*' (mais rápido) e, nas barras de conclusão, '*Noch schneller*' (ainda mais rápido).

O segundo movimento é um arranjo para piano de um lied que não foi publicado até depois da morte do compositor, *Im Herbste* (No outono). Esta canção foi escrita em junho de 1830, provavelmente durante esse mesmo período; foi idealizado pelo compositor o movimento lento da Sonata Opus 22. Creio na possibilidade de Schumann composto tanto essas duas obras quase que simultaneamente, sem ter intenção esse lied mais tarde como o movimento lento da Sonata opus 22. O motivo da sua composição do lied permanece obscuro. A única confirmação de que o arranjo de *Im Herbste* foi escrito em junho de 1830 é encontrado no final da segunda edição da Sonata opus 22.

De acordo com essas indicações, apenas o primeiro movimento '*So rasch wie möglich*' e o terceiro movimento Scherzo '*So rasch und Markiert*' (Tão rápido e marcado) foram escritos simultaneamente, em junho de 1833, três anos após o segundo movimento. Este foi o momento em que a lesão na mão de Schumann estava piorando progressivamente. Em seu diário, Schumann escreveu em 28 de junho: "Agora estou tratando o problema da minha mão com meios homeopáticos".

Tabela 4 – Ação dos dedos, Sonata opus 22

Sonata opus 22	
<i>Movimentos</i>	<i>Ação dos dedos</i>
<i>So rasch wie möglich</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Dedos ágeis por meio de noção do caminho a percorrer • Dedos acionados na exata medida para obtenção do perfeito <i>legato</i> • Dedos combinados com punho para destacar notas (acentos) • Dedos articulados por meio de discreta rotação do antebraço, partindo do cotovelo • Dedos desprezam contato com as teclas (toque <i>ligeiro</i> – nas semicolcheias)
<i>Andantino</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Dedos realizam perfeito <i>cantabile</i> • Dedos – capacidade de abertura combinada com elasticidade do punho para obtenção de <i>molto legato</i> • Dedos respondem pela obtenção de <i>legato</i> perfeito com auxílio de pedal • Dedos utilizados controlados e uniformemente, para afundamento das teclas repetidas
<i>Scherzo</i> <i>So rasch und markiert</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Dedos acionam as teclas com a polpa para a diferenciação do plano intermediário • Dedos acionados por rápidos impulsos que partem do antebraço obtendo intensidade sonora adequada
<i>Rondo</i> <i>Presto</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Dedos favorecidos por movimento do punho tendo em vista obtenção de velocidade • Dedos articulados por meio de rotação do punho e antebraço, partido do cotovelo

Tabela 5 – Ação das mãos, Sonata opus 22

Sonata opus 22	
<i>Movimentos</i>	<i>Ação das mãos</i>
<i>So rasch wie möglich</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Mãos em consideráveis deslocamento • Mão descreve sutil gesto que integra rotação do punho e antebraço, partindo do cotovelo para obtenção de velocidade • Mão desenvolve gesto integrando movimento no sentido anti-horário • Mão se move por força da rotação do antebraço
<i>Andantino</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Mãos realizam deslocamentos sobre as teclas por meio de ação do braço e punho, para obtenção de <i>legato</i> • Mão impulsionada pela ação do braço para obtenção de timbre específico
<i>Scherzo</i> <i>So rasch und markiert</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Mão abre espalmada para cada ataque de oitava • Mãos se movem pelas laterais assumindo diferentes angulações oriundas de impulsos que partem do antebraço
<i>Rondo</i> <i>Presto</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Mãos que se deslocam com flexibilidade e vigor a partir de condicionamento de reflexos e da ação do antebraço • Mãos atuam em registros próximos • Mãos que se projetam acima da superfície das teclas por movimento de saída

Tabela 6 – Ação dos punhos, Sonata opus 22

Sonata opus 22	
<i>Movimentos</i>	<i>Ação dos punhos</i>
<i>So rasch wie möglich</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Mãos em consideráveis deslocamento • Mão descreve sutil gesto que integra rotação do punho e antebraço, partindo do cotovelo para obtenção de velocidade • Mão desenvolve gesto integrando movimento no sentido anti-horário • Mão se move por força da rotação do antebraço
<i>Andantino</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Mãos realizam deslocamentos sobre as teclas por meio de ação do braço e punho, para obtenção de <i>legato</i> • Mão impulsionada pela ação do braço para obtenção de timbre específico
<i>Scherzo</i> <i>So rasch und markiert</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Mão abre espalmada para cada ataque de oitava • Mãos se movem pelas laterais assumindo diferentes angulações oriundas de impulsos que partem do antebraço
<i>Rondo</i> <i>Presto</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Punhos movem-se verticalmente com vigor, liberando a mão para sair da superfície das teclas • Punhos movem-se verticalmente, ressaltando as sonoridades em <i>cantabile</i> • Punhos projetam-se acima da superfície das teclas por movimento de saída

4.2 Aspectos técnicos e interpretativos

4.2.1 So rasch wie möglich

O primeiro movimento inicia-se com um acorde em sforzato, com caráter impetuoso, aconselho que o pianista abaixe o pedal sincopado antes do ataque desse acorde, para que esse obtenha uma sonoridade incisiva, grandiosa, sem rispidez, soando todos os harmônicos da tônica.



Figura 29 – Sonata opus 22, *So rasch wie möglich*, compassos 1 a 3. Ataque acorde com peso do braço

Aproveitando essa irradiação sonora vigorosa provocada por este poderoso acorde de abertura, deve-se assegurar que seja bem articulado o desenho dos dois compassos seguintes da mão esquerda, preparando a apresentação do tema na mão direita. O pianista deve manter a posição firme dos dedos nesta figuração do baixo, usando o segundo dedo como pivô para alcançar as notas extremas.

Este tema ardente e doloroso, cujo caráter transborda de plasticidade emocionante, oferece a peculiaridade de subdividir-se em uma série de elementos melódicos, cada um dos quais suporta potencialidades de desenvolvimento posteriores das quais Schumann fará magnífico uso no decorrer do primeiro movimento, e do qual ele imediatamente utiliza recursos para a intensificação progressiva do poder expressivo de todo discurso musical.

Praticar lentamente, com grande apoio em cada acorde longo. Manter as semicolcheias leves e bem articuladas (mão esquerda). A melodia (mão direita) devem ser ligados pela transferência imediata de peso, levantando-se o pulso (por meio de sua flexão e extensão) e transferindo-se imediatamente o peso do braço para o tempo forte seguinte. É importante observar neste exercício a flexibilidade do cotovelo, (flexão / extensão da articulação escápulo umeral), pois ele atua como eixo principal do braço.



Figura 30 – Sonata opus 22, *So rasch wie möglich*, compassos 4 a 7. Punho: Direção, flexionar, movimento circular e rotação

Assim, assim que a primeira enunciação monofónica do tema, desenrola-se duas repetições complementares nos compassos seguintes, em configurações quase textuais do mesmo desenho temático exposto na mão direita, mas agora com aparência na mão esquerda de algumas particularidades imitativas que caracteriza através do aspeto contrapontístico dessa reelaboração tornando cada uma dessas repetições temáticas com carácter mais apaixonado, exaltado e grandioso construído através de um grande crescendo.

Essa extraordinária engenharia da escrita pianística de Schumann, que utiliza desses procedimentos imitativos e contrapontísticos será genitora da maioria dos episódios deste primeiro movimento.

O uso da célula melódica descendente do tema gera neste episódio de carácter turbulento, injunções persistentes de uma nota sincopada, formando um pedal superior e evocando a tônica para a dominante, trazendo um suplemento notável de ardor impulsivo.

STARK INSTRUMENTE WOLGT GUT, RAUHE GEWÄHRET.

Componist 1833 (begonnen 1833)
der letzte Satz Ende 1835.

So rasch wie möglich. M. M. $\frac{3}{4}$ = 114

Pedal.

Figura 31 – Sonata opus 22, *So rasch wie möglich*, compassos 1 a 28. Relações de dinâmica entre os episódios

A escolha entre os dois dedos indicados para a execução desta passagem será decidida somente depois de ter testado sucessivamente o grau de conveniência oferecido por cada uma delas, o que pode ser inteiramente diferente de acordo com a conformação das mãos.

Articule fortemente todas as notas e destaque claramente articulação, o uso do pedal é arriscado e danoso por causa mudanças harmônicas sendo imprescindível que os portatos da mão esquerda sejam bem fraseados.

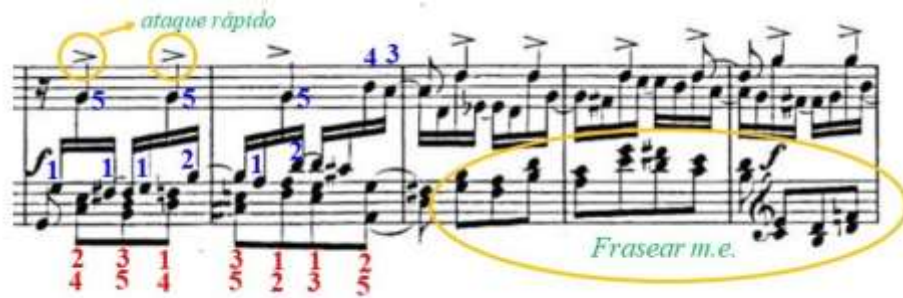


Figura 32 – Sonata opus 22, *So rasch wie möglich*, compassos 24 a 28. Acentuações e fraseado (mão esquerda)

Articule fortemente todas as notas e destaque claramente articulação, o uso do pedal é arriscado e danoso por causa mudanças harmônicas sendo imprescindível que os portatos da mão esquerda sejam bem fraseados.

Neste episódio o desenho melódico cromático criado do polegar da mão esquerda dialoga com as oitavas da mão direita, cujos impulsos expressivos tornam se cada vez mais intensos através de um crescendo respaldado pelas progressões harmônicas, que apontam para a triunfante explosão seguinte em Mi bemol maior, onde as duas mãos se juntam em movimento sincronizado e uniforme.

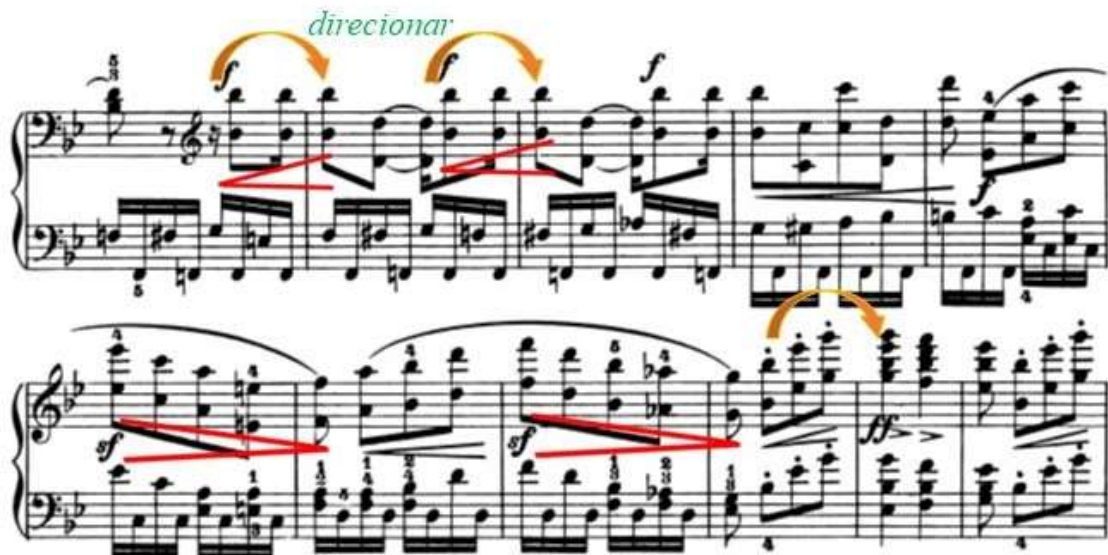


Figura 33 – Sonata opus 22, *So rasch wie möglich*, compassos 40 a 50. Fraseado

Para enfatizar o significado particularmente expressivo que faz alusões ao sujeito principal sob a forma de imitações invertidas, deve-se diminuir ligeiramente a velocidade, com a finalidade caracterizar cada uma das mudanças harmônicas ‘notas de passagem’ na melodia polifônica da mão esquerda.



Figura 34 – Sonata opus 22, *So rasch wie möglich*, compassos 105 a 108. Notas melódicas



Figura 35 – Sonata opus 22, *So rasch wie möglich*, compassos 44 a 47. Episódio imitativo

Os fragmentos imitativos gerados a partir do tema A, precisam ser articulados com uma eloquência particular, não como resultado dos compassos precedentes, mas sob a forma de uma resposta, quase de uma contradição expressiva, uma autoridade dominadora. Que nasce das inflexões ansiosas e agonizantes das quais nasceram. O mesmo método interpretativo será usado para a repetição imediata desse fragmento, transposto uma quinta acima.



Figura 36 – Sonata opus 22, *So rasch wie möglich*, compassos 100 a 113. Fragmentos gerados a partir do tema A

Aqui, ao mesmo tempo em que enfatiza o discurso imitativo canônico distribuído entre as semicolcheias das duas mãos, deve-se atenuar a dinâmica para que soe como um murmúrio, de acordo com a dinâmica *piano* indicada por Schumann. Caracterize as progressões harmônicas através de um crescendo, para que obtenha uma sequência expressiva natural. O motivo melódico deve ser sensivelmente ressaltado nos dedos 2, 3 4 e 5 da mão direita e esquerda, mantendo os polegares sempre leves.

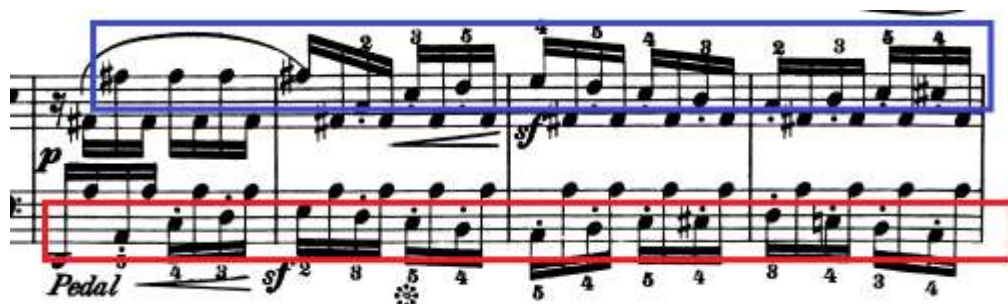


Figura 37 – Sonata opus 22, *So rasch wie möglich*, compassos 112 a 115. Notas melódicas

Embora esta frase seja um esboço vocal de certos elementos temáticos da exposição, podemos admitir que este novo argumento rompe o fluxo dramático e eloquente anterior, se transformando de Eusebius para Florestan.

A repetição do motivo, três vezes seguidas e em uma progressão harmônica ascendente de 4 em 4 compassos, produz um aumento paralelo de intensidade durante a enunciação; a frase que inicialmente é um pouco contida, torna-se cada vez mais exaltada à medida do percurso ascendente.

Figura 38 – Sonata opus 22, *So rasch wie möglich*, compassos 121 a 149. Progressão harmônica versus crescendo (dinâmica)

Totalmente repetido aqui em seu comportamento melódico inicial no tom do dominante, o motivo principal agora é revestido com uma harmonização diatônica, em textura polifônica. Atenção com o cantabile incisivo de todas as notas superiores.

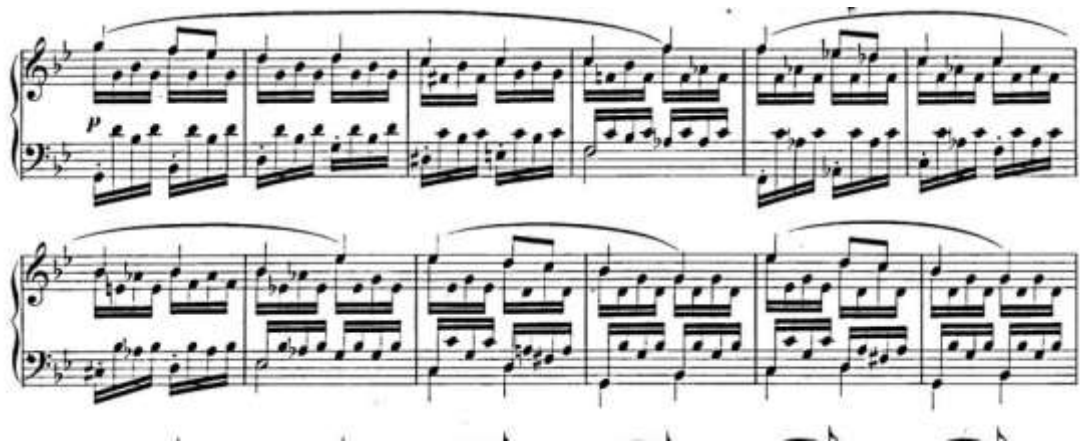


Figura 39 – Sonata opus 22, *So rasch wie möglich*, compassos 170 a 183. Recapitulação tema A

É imprescindível uma ligeira acentuação *tenuta*, na primeira nota de cada grupo de 4 semicolcheias, de maneira a delinear um desenho melódico sempre conduzidos por crescendo.

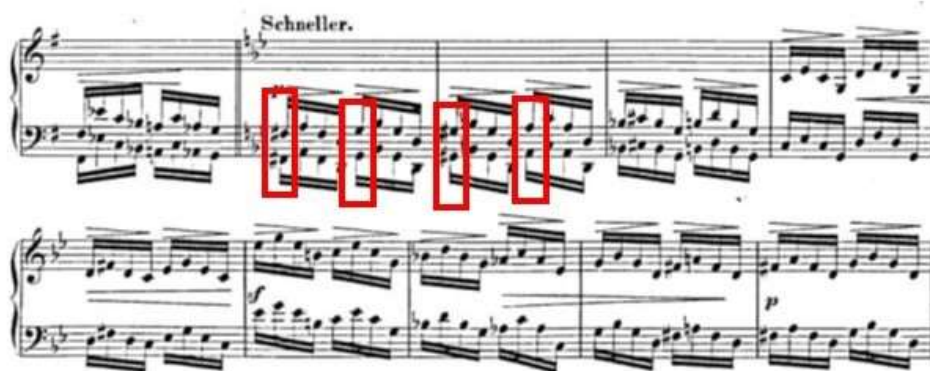


Figura 40 – Sonata opus 22, *So rasch wie möglich*, compassos 276 a 286. Delinear fraseado

Ponto de extrema exaltação expressiva e sujeito a uma harmonização um pouco diferente da que acompanhou suas aparências anteriores. O tema principal deve ter tocado intensamente com uma sonoridade vibrante.

Evite qualquer *rallentando* para a execução dos últimos compassos; o primeiro movimento '*So rasch wie möglich*' termina com uma última explosão de paixão tempestuosa.

The image displays a musical score for the final section of the first movement of Sonata Opus 22, measures 276 to 286. The score is written for piano and consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is B-flat major (two flats). The tempo marking 'Noch schneller.' is placed above the first system. The music is characterized by a driving, rhythmic pattern in the right hand, often consisting of eighth-note chords, and a more active bass line. The final measures (284-286) feature a powerful, explosive conclusion with a forte dynamic marking and a final chord in the right hand.

Figura 41 – Sonata opus 22, *So rasch wie möglich*, compassos 276 a 286.
Delinear fraseado

4.2.2 Andantino

Este movimento é estruturado ABA, sendo com a parte A caracterizasse pela presença de um acompanhamento melódico padrão em tercinas na mão esquerda (compasso 6/8). A melodia exposta pela mão direita inicia-se na parte A e é repetida ao longo da parte B com um contracanto na mão esquerda. Toda o movimento se destaca um *cantabile*, sustentado pelo acompanhamento em dinâmica piano ou pianíssimo, que revela sugestivamente o carácter intimista do Andantino.

Podemos intitular esse movimento de *Lied* ou *Romance* sem palavras, onde Eusebius se declara acompanhado pela uma repetição silenciosa de acordes suaves e etéreos. Cheio de devaneios imbuídos de uma doçura infinita, onde o pensamento voa para um horizonte povoado pelo inefável êxtase de uma doce recordação. O único obstáculo técnico interpretativo proposto pela elaboração essencialmente expressiva desse Andantino, cujo desempenho requer um poeta mais do que um pianista. Observe atentamente as indicações de portato, legato e staccato que se seguem nas diferentes figurações do acompanhamento na mão esquerda.



Figura 42 – Sonata opus 22, *Andantino*, compassos 1 a 6. Portato



Figura 43 – Sonata opus 22, *Andantino*, compassos 14 a 18. Legato

4.2.3 Scherzo *So rasch und Markiert*

O *Scherzo* é um gênero musical dado a certas obras ou a alguns movimentos de uma sonata ou uma sinfonia. A palavra *scherzo* significa "piada" em italiano. Às vezes, encontramos a palavra "scherzando" na notação musical para indicar que uma determinada passagem deve ser executada de maneira divertida ou graciosa.

O *Scherzo* se desenvolveu a partir do gênero minueto, e gradualmente tornou-se praxe nos terceiros (ou às vezes nos segundos) movimentos das sonatas, quartetos de cordas, sinfonias e obras semelhantes. Tradicionalmente, conserva o compasso 3/4 e a forma ternária do velho minueto, porém é consideravelmente mais acelerado, e de impressão alegre ou lírica.

Em si, o *Scherzo* é uma forma binária (expõe-se um primeiro tema, às vezes modula-se a uma tonalidade vizinha como a dominante, ou à relativa maior/menor, logo se segue um segundo tema na nova tonalidade e a peça termina com o retorno ao primeiro tema); porém, como no minueto, geralmente está acompanhado por um trio, seguido por uma repetição do *scherzo*, criando uma forma A-B-A, ou forma ternária.

Às vezes, cada parte se executa duas vezes ou mais (A-B-A-B-A). O tema "B" é um trio, de textura mais ligeira e para poucos instrumentos. Não está necessariamente escrito para três instrumentos, como o nome indica.

Este Scherzo destaca-se pelos grandes contrastes de textura, dinâmica e andamento. São notórios os acordes articulados em contratempos, especialmente os que se acham sob indicações de portato e staccato.

Os saltos que a *m.d.* e *m.e.* realiza exigem do intérprete flexibilidade total de punhos (liberdade de movimento), abertura dos dedos para intervalos de maior extensão, desse modo garantindo e preservando certo legato e fluência para as notas apoiadas. Impulsos advindos da liberdade dos punhos, em razão do uso de 4o e 5o dedos da *m.d.*, auxiliam a obter um cantabile continuamente incisivo e expressivo.

Schumann, sendo um dos grandes compositores românticos para piano, faz uso de passagens complexas, do ponto de vista técnico, mas não se pode dizer que este arrojado tenha valor em si mesmo, porquanto deriva, exatamente, de refinada estrutura interna, muitas vezes justificada por uma polifonia ricamente articulada e por um melodismo de insuspeitável qualidade, a despeito da curta duração desse scherzo.



Figura 43 – Sonata opus 22, *Scherzo Sehr rasch und markiert*, compassos 1 e 2. Articulação



Figura 44 – Sonata opus 22, *Scherzo Sehr rasch und markiert*, compassos 15 e 16. Articulação



Figura 45 – Sonata opus 22, *Scherzo Sehr rasch und markiert*, compasso 64. Articulação



Figura 46 – Sonata opus 22, *Scherzo Sehr rasch und markiert*, compassos 41 e 42. Saltos acordes e oitavas

Caracterize bem o legato das oitavas da mão direita, que contrapõe com os saltos em variados intervalos na mão esquerda que devem ser em portato fraseando as notas do dedo 5.



Figura 47 – Sonata opus 22, *Scherzo Sehr rasch und markiert*, compassos 5 a 9. Legato (mão direita) e Portato (mão esquerda)

4.2.4 Rondo *Presto*

O último movimento evidencia-se pelos grandes contrastes de densidade, dinâmica, registo *grave – médio e agudo* e, principalmente, pela conformação de características sonoridades, como por exemplo nas diversas repetições temáticas, evidenciadas por mudança de tonalidade e respetivamente carácter expressivo diferente.

Esse *Rondo* é marcado pela grande presença de Florestan que a indicação *Presto*, sugere, contrastando pontualmente com a entrada de Eusebius em textura coral. A agitação contida nesse movimento responde efetivamente pelo efeito da administração de notas duplicadas em oitavas quebradas, delineando os contornos melódicos que se movem com velocidade, por grande parte da extensão do teclado.

Figura 48 – Sonata opus 22, *Rondo Presto*, compassos 1 a 12. Seção A



Figura 50 – Sonata opus 22, *Rondo Presto*, compassos 30 a 49. Seção B

Esse *Rondo* é marcado pela grande presença de Florestan que a indicação *Presto*, sugere, contrastando pontualmente com a resposta pacificadora de Eusebius em textura coral. A agitação contida nesse movimento responde efetivamente pelo efeito da administração de notas duplicadas em oitavas quebradas, delineando os contornos melódicos que se movem com velocidade, por grande parte da extensão do teclado.

O nome *Rondo* tem seu precedente no *Rondeau français*, e tomou forma das obras de compositores como Lully, Couperin e Rameau. Posteriormente, Purcell e Bach adotaram as formas francesas, estabelecendo firmemente a forma rondo.

Neste momento, era uma composição de caráter leve, de movimento bastante rápido e amplamente utilizado na construção das Suites. Formalmente, consiste em um coro que alterna com diferentes versos ou estrofes.

A parte principal do rondo é o refrão, que é repetido várias vezes, sempre no mesmo tom. Os dísticos são diferentes um do outro, e geralmente são relativamente independentes do coro.

A característica típica de qualquer rondo é o retorno ao tema principal após cada digressão, que fornece contraste e equilíbrio; onde o número e o comprimento destes são sempre diferentes. Existem diferentes formas de rondo, tanto lentas quanto rápidas, mas a mais usual é a que funciona como a última vez de uma sonata onde a qualidade predominante é gerar uma sensação contínua de fluidez.

Em um rondo, o tema principal (A) geralmente se desenvolve três vezes ou mais. Essas repetições alternam com temas ou episódios musicais chamados de contrastes:

- A. Tema
- B. Primeiro episódio em outra chave (dominante ou relativa maior / menor).
- A. Repetição do tema principal.
- C. Segundo episódio em outra chave.

- A. Repetindo o tema (às vezes com variações).

Este Scherzo caracteriza-se pela presença de variados intervalos, predominantemente oitavas, em *tremolos* que configuram um timbre inusitado. Sob esses intervalos quebrados são executadas em figurações rápidas (semicolcheias), em diversas dinâmicas *pp*, *p*, *mf*, *f* e *ff*, conferindo ao movimento um peculiar ambiente de ressonâncias.



Figura 51 – Sonata opus 22, *Rondo Presto*, compassos 1 a 6. Fraseado tremolo

A dificuldade técnica gerada pela configuração melódica executada em semicolcheias em uma velocidade rápida *Presto* exige o posicionamento dos terceiros e quartos dedos, levemente estirados, tocando as teclas pelas suas laterais, com auxílio da ação rotativa do ulna e do radio.



Figura 52 – Sonata opus 22, *Rondo Presto*, compassos 5 a 9. Tremolos episódios



Figura 53 – Sonata opus 22, *Rondo Presto*, Tremolos episódios

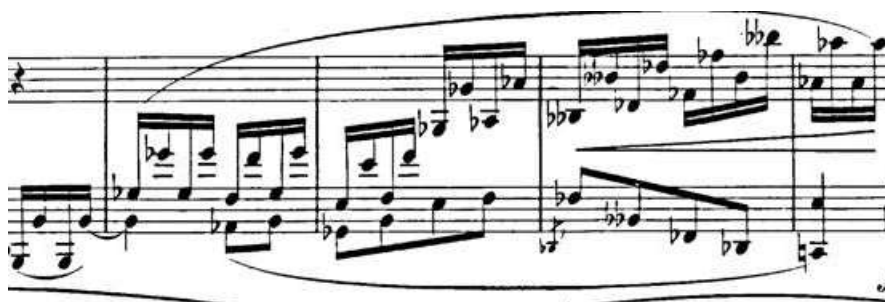


Figura 54 – Sonata opus 22, *Rondo Presto*, Tremolos episódios

Todas as manifestações argumentativas do heterónimo Eusebius visa trabalhar a exploração de sonoridades através da realização de estritos crescendos e diminuendos em dinâmica *p* e *pp*, aplicados em diferentes articulações, especialmente em legato a fim de ouvir mais claramente a passagem de uma nota para a outra. O primeiro intervalo de oitava (mão direita) em appoggiatura, deve ser tocado com elasticidade de tempo, remetendo a uma execução vocal. É imprescindível que todos os grandes intervalos melódicos desse trecho tanto na mão direita quanto na mão esquerda não sejam executados de forma direta (a tempo),

Conclusão

Temos visto que realmente existe uma conexão direta entre as Sonatas opus 11 e 22 com o pensamento e a vida de Robert Schumann na época em que as obras foram compostas. Desde de seus momentos sentimentais durante todo o tempo da composição das obras, podemos perceber que Schumann realmente buscou demonstrar o caráter de cada peça de acordo com as situações que se passavam em sua vida naquele momento, sempre de maneira fiel e verdadeira. Foi necessário pensar, refletir, tocar, sentir e até buscar cuidadosamente sentidos extramusicais para cada passagem ou para cada trecho musical incompreendido a fim de entender a intenção do compositor. Assim comecei a perceber a narrativa musical existente entre os heterônimos Eusebius, Florestan e Raro, que é indispensável para compressão das 3 Sonatas. E quando consideramos a importância e compreendermos a existência da narrativa fundamental dentro das sonatas de Schumann, teremos maior facilidade em interpretar as obras. Portanto, a busca do sentido musical entre o compositor e as obras afim de construir um material com sugestões interpretativas através do estudo prático ao piano, de documentos históricos e de obras literárias referentes à Schumann e as Sonatas opus 11 e 22 auxiliou consideravelmente na compreensão da narrativa proposta pelo compositor e na descoberta de significados existentes nos distintos movimentos de cada uma das sonatas, as quais pareciam não fazer parte da narração. O presente trabalho cumpriu com seu objetivo ao que se diz respeito à busca de uma interpretação diferenciada das 2 Sonatas de Schumann uma vez que o estudo do material histórico auxiliou consideravelmente no entendimento da situação musical, sentimental e social de Schumann para compreensão interpretativa. O conhecimento adquirido durante a realização deste documento foi profundamente gratificante, pois a pesquisa me fez analisar e pensar de uma forma diferente do que quando se estuda qualquer obra musical diretamente ao instrumento sem um estudo teórico prévio. Assim, permitiu-me confirmar que, mais uma vez, o resultado final alcançado na performance se deve grande parte ao nível de conhecimento musicológico, histórico e interpretativo feito anteriormente. Sendo assim, espero que este material sirva de motivação e incentivo para pessoas interessadas em realizar trabalhos historicamente informados neste mesmo modelo, visto que este possui um método simples para compreender de maneira prática o que está além das notas da partitura.

Bibliografia

- ROSEN, Charles (1971), *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*, New York, p. 451;
- DAHLHAUS, Carl (1989), *Nineteenth-Century Music*, trans. J. Bradford Robinson, Berkeley and Los Angeles, p. 159-60;
- COOK, Nicholas (1997), *A Guide of Music Analysis*, New York, Orford University Press;
- ABRAHAM, Gerald (1980), "Schumann, Robert," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, London, vol. 16, p. 851-52;
- ROSEN, Charles (1995), *The Romantic Generation*, Cambridge, Havard University Press;
- NEWCOMB, Anthony (1984), "Once More 'Between Absolute and Program Music': Schumann's Second Symphony," *this journal* 7, p. 233-50;
- SCHOENBERG, Arnold (1999), *Harmonia*, São Paulo, Editora Unesp;
- VITERCIK, Greg (1992), *The Early Works of Felix Mendelssohn: A Study in the Romantic Sonata Style*, Philadelphia, p. 138-41;
- SCHENKER, Heinrich (2000), *The Art of Performance* (Esser, Ed., Scott, Trad.), New York, Orford University Press;
- WEBSTER, James (1980) "Sonata Form," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, London, vol. 17, p. 497-508;
- ROSEN, Charles (1980), *Sonata Forms*, Cambridge, Havard University Press, p. 296;
- CONE, Edward T. (1968), *Musical Form and Musical Performance*, New York, Norton & Company, p. 76-77;
- ROSEN, Charles (1988), *Sonata Forms*, Cambridge, Havard University Press, p. 388;

Partituras

SCHUMANN, Robert, Piano Sonata opus 11 nº1, Clara Schumann (1887), Leipzig, Breitkopf & Härtel;

SCHUMANN, Robert, Piano Sonata opus 22 nº2, Clara Schumann (1880), Leipzig, Breitkopf & Härtel;

SCHUMANN, Robert, Piano Sonata opus 14 nº3, Clara Schumann (1887), Leipzig, Breitkopf & Härtel;

058

**Robert Schumann's
Werke.**
Herausgegeben von Clara Schumann.

Serie VII.

Für Pianoforte zu zwei Händen.

Nº 49.

GROSSE SONATE Nº1.

Op. 11.

Serien-Ausgabe.

Pr.M.2.40 n.

Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Die Resultate der kritischen Revision dieser Ausgabe sind
Eigenthum der Verleger.

598

42

Schumann's Werke.

GROSSE SONATE

für das Pianoforte

von

ROBERT SCHUMANN.

Op. 11.

Fräulein Clara Wieck gewidmet.

Serie 7. N^o 11.

Composit 1833, primeira 1834.

INTRODUZIONE.
Un poco Adagio.

f
Pedale

sf

sf

sotto voce

Wald und Deak, via Bellini & Sonno, Linceo.

R. S. 49.

Ausgegeben 1887.

The musical score consists of six systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a treble and bass clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 4/4 time signature. The second system includes the marking *rit.* and *ff*. The third system features the lyrics "rilar dan do" and the marking *marcato*. The fourth system includes the marking *ff*. The fifth system includes the marking *poco a poco*. The sixth system includes the lyrics "acce le ran do" and the marking *pp*. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

R.S.A.B.

558

4

Allegro vivace.

Measures 4 through 30 of the piano score. The tempo is *Allegro vivace*. The score includes dynamic markings such as *f*, *p*, *Vivace*, *poco*, and *crescendo*. The notation shows intricate rhythmic patterns and chordal structures in both the treble and bass staves.

U.S. 40.

888

The image displays a musical score for piano, organized into seven systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, key signatures, and various musical symbols such as notes, rests, and ornaments. Performance instructions are interspersed throughout the score, including *ff*, *p*, *rit.*, *sevndo*, *passionato*, *a tempo*, and *ff*. A small number '5' is located at the top right of the first system. At the bottom of the seventh system, the text 'H.S. 49.' is visible.

6

p *più lento*

p

un poco ritenuto

a tempo

f

dimin.

legatissimo sempre

ri -

tar - dan - do

di - mi - nu - en - do

H. B. 49.

1

a tempo

558

12. *a tempo* *pp* *vivo* *p* *pp* *animato* *argue* *ff* *dimi* *nuen* *do* *sempre*

B.S. 49.

The musical score is written for piano and voice. It begins with a piano introduction marked '12.' and 'a tempo' with a dynamic of 'pp'. The tempo changes to 'vivo' with a dynamic of 'p'. The score includes various dynamic markings such as 'pp', 'p', 'f', and 'ff', as well as tempo markings like 'animato' and 'argue'. The piece concludes with the lyrics 'nuen do sempre' and a dynamic of 'dimi'. The publisher's name 'B.S. 49.' is printed at the bottom of the page.

88

8

pp un poco più lento

sempre p

p rarissimo

sempre rarissimo

H. S. 18

888

9

f

p *più lento*

basso parlando

in tempo

p

p vivo

like

pp

R.S. 10.

Detailed description: This is a page of a musical score for piano and voice. It consists of seven systems of music. The first system is a piano introduction in 3/4 time, marked *f*. The second system introduces the voice part, marked *p* *più lento* and *basso parlando*. The third system continues the piano accompaniment with some grace notes. The fourth system marks the beginning of the vocal line with *in tempo* and *p*. The fifth system features a more active piano accompaniment marked *p vivo*. The sixth system includes a vocal line marked *like*. The seventh system concludes with a piano accompaniment marked *pp*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

558

10

animato

passionato sempre

segue

pre *sempre* *cre* *scen* *do*

rinfor *suo* *do*

B.S. AW.

p

diminuendo

rit.

passionato

a tempo

f

ff

do mi nuen do ritar don do

cre scen do

R. S. 11.

12.

f *f* *f* *mf* *pid*

lento

a tempo

p

riten. *lento*

ritara *sempre*

e di mi - nu - en - do

H. S. 19.

14 SCHERZO E INTERMEZZO.

Allegrissimo.

p.w.

p.w.

p.w.

p.w.

p.w.

p.w.

pp leggierissimo

più Allegro.

legatissimo

H.S.A.B.

888

15

pp

ritar dan do

Tempo I.

legato

Bassi voci

un poco

acce le scherz. ritu do

R. S. 49.

Detailed description: This page of a musical score contains seven systems of music. The first system shows the beginning of a vocal line with lyrics 'dan do' and piano accompaniment marked *pp*. The second system continues the vocal line. The third system features a *ritar* (ritardando) marking, followed by the tempo change to *Tempo I.* and the instruction *legato*. The fourth system includes the instruction *Bassi voci* and the lyrics 'un poco'. The fifth system has the lyrics 'acce le scherz. ritu do'. The sixth system shows a change in piano texture with *sf* (sforzando) markings. The seventh system concludes the page with the publisher's mark 'R. S. 49.'

16

*Intermezzo,
lento*

ff

alla burla, ma pomposo

R.S.M.

The image displays a page of a musical score for piano, page 17. The score is written in G major and 3/4 time. It consists of seven systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system features a complex texture with rapid sixteenth-note passages in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. The second system includes the instruction "ad libitum scherzando" and "strin - gen - do marcato". The third system is marked "Presto" and includes a sequence of numbers "2 1 2 1 2 1 2" above the staff. The fourth system is marked "Tempo I." and "lento". The fifth system is marked "Pia." and "p". The sixth system is marked "p". The seventh system is marked "marcatissimo". The score concludes with the initials "R.S. AB." at the bottom center.

888

18

Musical score for measures 18-25. The score is in treble and bass clefs, with a key signature of two sharps (F# and C#). It features a complex texture with multiple voices in both hands, including chords and melodic lines. Dynamics include *mf* and *f*.

FINALE.

Allegro un poco maestoso.

Musical score for the finale section, measures 26-33. The score is in treble and bass clefs, with a key signature of two sharps. It features a complex texture with multiple voices in both hands, including chords and melodic lines. Dynamics include *ff*, *f*, *riten.*, *marcato*, *a tempo*, and *delicato*. The section concludes with a *p* dynamic.

R. S. 49.

B68

19

The musical score on page 19 consists of eight systems of piano music, each with a treble and bass clef staff. The notation includes various dynamics such as *p*, *mf*, *ff*, and *marcatissimo*, as well as tempo and performance instructions like *p espressivo*, *a tempo*, and *ritenuto*. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dense chordal textures. A red asterisk is placed above the first system of the second system. The piece concludes with a *marcatissimo* section.

R. S. AD.

21

aer - le ran - do

brillante e veloce sempre

sempre

a tempo

p

p

R. S. AD.

B68

22

Musical score for piano, measures 22-31. The score is written in G major and 3/4 time. It consists of seven systems of two staves each (treble and bass clef). The music features a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *p* (piano). The piece concludes with a repeat sign and a *rit.* (ritardando) marking.

R. S. 49.

The image displays a page of a musical score for piano, consisting of seven systems of staves. The music is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The first system includes a vocal line with the lyrics "ad. Il - bi - tum" and dynamic markings such as *p*, *mp*, and *pp*. The second system features the tempo marking *a tempo*. The subsequent systems show complex piano textures with various rhythmic patterns and articulations. The score concludes with the instruction "B. N. 49." at the bottom.

888

24

marcatissimo

riten.

a tempo

riten.

a tempo

H. S. AD.

mf

un poco più lento
tenu - ramente
p

espress.

R. S. AD.

Musical score for piano, measures 26-33. The score is written in G major and 3/4 time. It consists of seven systems of two staves each (treble and bass clef). The music features a variety of textures, including arpeggiated chords, flowing sixteenth-note passages, and sustained chords. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *marcato*. The piece concludes with a final flourish in the right hand.

H. S. 49.

B68

27

molto

accu - le - ran - do

ff Presto.

segue

sempre ff

a tempo

p

f

pp

H.S. 119

Detailed description: This page of a musical score for piano, numbered 27, contains seven systems of music. The first system shows a treble and bass clef with a tempo marking of 'molto'. The second system includes the lyrics 'accu - le - ran - do'. The third system features a dynamic marking of 'ff' and a tempo marking of 'Presto.', with the word 'segue' written below. The fourth system has a dynamic marking of 'sempre ff'. The fifth system is marked 'a tempo'. The sixth system has a dynamic marking of 'p'. The seventh system has dynamic markings of 'f' and 'pp'. The page number 'H.S. 119' is located at the bottom center.

888

25

poco *a* *poco* *diminuendo*

semplice *ad libitum*

R. S. AD.

The image displays a page of a musical score for piano, consisting of seven systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *sf* (sforzando). The score is written in a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. The first system begins with a *pp* marking and a *sc.* (scordatura) instruction. The second system features a *pp* marking and a *sf* marking. The third system includes a *sf* marking. The fourth system has a *sf* marking and a *fff* (fortississimo) marking. The fifth system has a *sf* marking. The sixth system has a *sf* marking. The seventh system has a *sf* marking. The score concludes with the initials "R. S. 49."

888

più legata e sempre *ritardando* 31

smorzando *con passione*

tempo *pp marcato*

stringendo molto

ff

The musical score consists of seven systems of piano music. The first system shows measures 28 and 29 with the instruction 'più legata e sempre' above the staff and 'ritardando' above measure 31. The second system continues with 'smorzando' and 'con passione'. The third system includes 'tempo' and 'pp marcato'. The fourth system has a piano dynamic 'p'. The fifth system is marked 'stringendo molto'. The sixth system continues with 'stringendo molto'. The seventh system concludes with a fortissimo 'ff' dynamic and a double bar line.

R. S. 49.

B68

**Robert Schumann's
Werke.**
Herausgegeben von Clara Schumann.

Serie VII.

Für Pianoforte zu zwei Händen

Nº 60.

ZWEITE SONATE.

Op. 22.

Serien-Ausgabe.
Pr. M. 180n.

Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Die Resultate der kritischen Revision dieser Ausgabe sind
Eigenthum der Verleger.

888

2

ZWEITE SONATE

für das Pianoforte

VON

ROBERT SCHUMANN.

Op. 22.

Frau Henriette Voigt geb. Runze gewidmet.

Serie 7. N° 22.

Schumann's Werke.

So rasch wie möglich. M. M. $\text{♩} = 144$.

Componist 1825 (begonnen 1825)
Erstmalig Satz Ende 1825.

Pedal.

Bock and Co. in Leipzig & M. Mendel in Leipzig. R. S. 60. Ausgegeben 1880.

The image shows a page of a musical score for piano with a vocal line. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. It consists of seven systems of music. The first system shows the vocal line and piano accompaniment. The second system continues the vocal line with the lyrics "ri - tar - dan - do" and includes a fermata. The third system shows the vocal line and piano accompaniment. The fourth system continues the piano accompaniment. The fifth system shows the piano accompaniment with a fermata. The sixth system continues the piano accompaniment. The seventh system shows the piano accompaniment with a fermata and the instruction "Pedal". The score is marked with "R. S. 60s" at the bottom.

888

The image displays a musical score for piano, organized into seven systems of staves. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The music is written in a minor key, indicated by the key signature. The score features intricate rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various melodic lines. A rehearsal mark 'R. S. 60.' is positioned at the bottom of the seventh system. The page number '888' is located in the upper left corner of the page.

R. S. 60.

898

6

R. S. 60.

558

2

The musical score is presented in seven systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The notation includes a variety of rhythmic values, including sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are numerous slurs, accents, and dynamic markings throughout the piece. The key signature remains consistent with two flats, and the time signature is common time. The piece ends with a final cadence in the right hand and a sustained chord in the left hand.

R. S. 60.

888

8

The image shows a page of a musical score for piano, starting at measure 8. The score is written in two staves (treble and bass clef) and consists of six systems of music. The first system (measures 8-9) features a piano (*p*) dynamic marking. The second system (measures 10-11) includes a forte (*f*) dynamic marking. The third system (measures 12-13) contains a section marked *Schneller.* (Faster), with a piano (*p*) dynamic marking. The fourth system (measures 14-15) continues the *Schneller.* section. The fifth system (measures 16-17) also continues the *Schneller.* section. The sixth system (measures 18-19) concludes the *Schneller.* section with a piano (*p*) dynamic marking. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks.

R. S. 40.

858

9

R. S. 60.

10

Andantino. M.M. $\text{♩} = 104$.

getragen

The musical score consists of six systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and includes the marking *getragen*. The second system features a *ritard.* marking and a *Pedal* instruction. The third system continues the piece. The fourth system includes the lyrics *ri - tar - dan - do* and a *rit.* marking, with a *Pedal* instruction below. The fifth system starts with a *rit.* marking and a piano (*p*) dynamic. The sixth system concludes with a *rit.* marking and a *Pedal* instruction. The score is signed "R.S. 60." at the bottom.

The musical score is written for piano and consists of six systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two flats, and a 3/4 time signature. The score features various musical notations such as notes, rests, and ornaments. Dynamics include *rit.*, *ritardando*, *p*, *dim.*, *f*, and *pp*. Performance instructions include *Pedal* and *Coda.*. The score concludes with the instruction *R.S. 60.*

R.S. 60.

12

SCHERZO.

Sehr rasch und markirt. M.M. ♩ = 128.

The musical score is presented in six systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins with a 'Pédal' marking. The music is characterized by intricate chordal textures and rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and syncopated rhythms. The tempo and character are indicated as 'Sehr rasch und markirt' with a metronome marking of 128 beats per minute. The key signature consists of two flats.

R.S. 60.

The image displays a musical score for piano, organized into six systems. Each system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests and dynamic markings. A specific instruction, "ritard.", is written above the right-hand staff in the fourth system, indicating a gradual deceleration. The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the sixth system.

H. S. 60.

11

RONDO.
Presto, M.M. ♩ = 160.

The musical score consists of six systems of piano and bass staves. The first system begins with a *Pedal* instruction. The piece is marked *Presto* with a tempo of 160 beats per minute. The score is characterized by intricate rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. Dynamic markings include *sf* (sforzando) and *p* (piano). The piece concludes with a *ritard.* (ritardando) and a final *a tempo* marking. The publisher's name, H.S.G.O., is printed at the bottom of the page.

H.S.G.O.

15

rit. ritard

a tempo

p

pp

ppp

p

R.S. 60

16

R.S. 60.

The musical score is written for piano and consists of seven systems of staves. The notation includes various dynamics such as *sf*, *f*, *p*, and *pp*. There are also articulation markings like *ritard.* and *rit.*. Performance instructions include *Pedal* and *a tempo*. The piece concludes with the tempo marking *a tempo* and the dynamic *pp*.

R.S. 60.

858

15

ritard.

a tempo

p

pp

8

R.S. 60.

Detailed description: This is a page of a musical score for piano, spanning measures 15 to 60. The score is written in a single system with two staves per system (treble and bass clef). The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor). The tempo is marked 'a tempo'. The score includes several dynamic markings: 'ritard.' (ritardando) in measure 15, 'p' (piano) in measure 28, and 'pp' (pianissimo) in measure 35. There are also performance instructions like '8' with a dotted line above it in measure 28. The score is divided into systems by a large brace at the bottom. The page number '15' is at the top left, and 'R.S. 60.' is at the bottom center.

The image displays a musical score for piano, organized into seven systems. Each system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The score concludes with the instruction "R.S. 60." centered below the final system.

889

20

Musical score for piano, measures 20-29. The score is in G minor, 3/4 time. It features a complex texture with rapid sixteenth-note passages in the right hand and a steady accompaniment in the left hand. Dynamics include fortissimo (*f*) and pianissimo (*pp*). The piece concludes with a "Prestissimo. Quasi Cadenza." section marked "ritard." and "pp".

ritard.
pp
Prestissimo.
Quasi Cadenza.

Ed. n. s. e. *

The musical score consists of six systems of staves. The first system has two staves with a treble and bass clef, featuring a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The second system also has two staves, with a dynamic marking of *f* (forte) in the right hand. The third system has two staves, with a dynamic marking of *ff* (fortissimo) in the right hand and a *Pedal* instruction in the left hand. The fourth system has two staves, with a *Immer* instruction in the right hand. The fifth system has two staves, with the instruction *schneller und schneller.* (faster and faster.) above the right hand. The sixth system has two staves, with a *8* above the right hand and a *6* above the left hand, indicating repeat signs. The piece concludes with a double bar line and a *Finis* marking.

R.S.60.