

CHAVES PARA OUVIR SCHUMANN

(paralipomena à kreisleriana - I)

LEOPOLDO WAIZBORT

RESUMO

Os paralipomena à “Kreisleriana” op. 16 de Robert Schumann (1810-1856) pretendem oferecer um espaço de indagações que circunscreva a obra e a insira em seu contexto. Informações sobre o compositor, seus círculos de sociabilidade e existência, assim como do ambiente no qual ele atua são mobilizadas tendo em vista caracterizar a obra de arte musical e permitir uma primeira aproximação à fatura complexa da obra e seus variados aspectos, elementos e condicionantes. O texto é parte de um estudo mais amplo, ainda incompleto.

PALAVRAS-CHAVE: *Schumann; Kreisleriana; romantismo alemão; música erudita.*

SUMMARY

The paralipomena to Robert Schumann's “Kreisleriana” op. 16 raise questions concerning this piece and its historical and social context. Information about the composer and his social environment is gathered in order to characterize the musical work of art and allow a first approach to the complex elements that interfere on its making. The text is part of a broader study, still unfinished.

KEYWORDS: *Schumann; Kreisleriana; German romanticism; classical music.*

Para o Sergio, com amizade e admiração

Literatura e música. O ideal romântico da unidade da arte, que tão intensamente atuou em Schumann, é o responsável pela ligação forte e produtiva de música e literatura, em uma carreira que de certo modo almejou conjugar ambas em uma única, múltipla e diferenciada atuação. Denominar *Kreisleriana* o ciclo de peças é resultado daquela unidade — uma unidade mediada, jamais transposição de uma arte à outra, algo por princípio descabido para a alma romântica. Opera aí uma espécie de dialética de generalidade e particularidade, na qual a generalidade que abarca todas as artes se contrapõe à particularidade de cada uma delas. A música não pode ser convertida ou reduzida à palavra, nem o texto à música. A relação que entre elas se estabelece é aquela revelada nos *Lieder* — aproximam-se e afastam-se, vivem sendo uma só coisa e, ao mesmo tempo, distinguem-se. Seria vão ler todas as peripécias do *Kapellmeister* Johannes Kreisler em busca da chave que abre o segredo da *Kreisleriana*. Mas não é inútil respirar o ar que os textos de Hoffmann exalam, porque, para

além deles, e para além da *Kreisleriana*, há algo como um ponto de fuga comum — a unidade romântica das artes.

Batismo. Ao que consta, Schumann denominou o ciclo apenas concluída a composição. Sua compreensão da questão “música de programa”, ademais, vai nessa direção. A precedência do conteúdo musical é indiscutível; o título é um acréscimo posterior, que ocasionalmente pode, como disse sua filha Eugenie, “facilitar a compreensão”. De todo modo, a tradição mostrou a periculosidade do procedimento; muitas vezes se tentou, a partir do título, atribuir significado à composição. Há uma passagem de Schumann bem significativa a respeito, que revela também o senso empreendedor do compositor:

*uma placa bem escolhida sempre dá realce a um hotel ou a uma loja e a multidão pode também ser alimentada com palavras, e não somente com pão. Títulos, portanto, são necessários para nossas obras... Eu simplesmente escolho um título significativo, que tenha tanto validade como significação para a história como um todo.*¹

Ora, era certo e seguro que a referência ao *Kapellmeister* Kreisler era um atestado de pertença e de sintonia com um mundo: assim intitulando seu ciclo, Schumann garantia uma via de acesso por parte do público potencial, leitor de Hoffmann e conhecedor das peripécias do personagem. Isso aponta para os grupos sociais de sustentação do compositor. Mas não significa negar uma afinidade que, em Schumann, tornou-se força produtiva, a saber, literatura e música. Em um artista que desde a infância oscilou entre as duas artes, não poderia ter sido mais forte o impacto da leitura de Jean-Paul e de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, para os quais a música tem papel decisivo.

Autonomia da arte. A *Kreisleriana* compartilha do ideal romântico de que a obra de arte é um outro mundo, válido por si mesmo e independente do que lhe é exterior. Isso foi formulado inicialmente por Wackenroder, em conjunto com Tieck, e a seguir — estes mais importantes para Schumann — por Jean-Paul e Hoffmann. É preciso compreender a gênese da autonomia romântica da arte para poder ponderar seu justo peso histórico. A ênfase na autonomia contrapõe-se à idéia tradicional — desde o *miscere utile dulce* horaciano — de que a obra de arte deve estar a serviço da religião, da utilidade moral ou do entretenimento cortês ou burguês. A religião da arte romântica foi uma emancipação da arte, que deixou de servir a qualquer função que lhe fosse exterior, deixou de ser música funcional. Isso se concretiza sobretudo na música instrumental, liberta de vínculo com a língua; apenas ela constitui-se como música plena e pura. Os românticos inverteram em grande medida os ideais musicais, sobrepondo a música puramente instrumental à música vocal, como se vê com clareza nos textos de Hoffmann. A música instrumental constrói seu mundo unica-

[1] Robert Schumann apud Thomas A. Brown, *The Aesthetics of Robert Schumann*. Reprint, Westport: Greenwood, 1975, p. 162.

mente a partir de si mesma, sem necessitar de um meio auxiliar como a palavra. A emancipação da música instrumental (e não mais obra para estudo e aprendizagem, para missa ou abertura de ópera) impôs uma nova hierarquia dos gêneros; não é acaso que, após a brilhante obra pianística inicial, Schumann tenha ambicionado a sinfonia. Tal emancipação retrocede, em suas origens, ao século XVII, mas ainda por volta da metade do século XVIII não tinha se firmado. Mesmo ao final daquele século, não está ainda claro se a música instrumental é tão perfeita como a música vocal, tão capaz de expressão. De fato, até bem longe no século XIX permanece enraizada a idéia de que música é sobretudo música vocal (o que se vê nas *Lições de estética*, de Hegel). Entretanto, o “poético” — que o idolatrado Jean-Paul contrapunha ao “prosaico” para distinguir a música do mero artesanato —, que define propriamente para Schumann a arte como arte, desde o início do século XIX encontra cada vez mais expressão na música absoluta. Com Beethoven a música instrumental consuma-se em definitivo, e é na famosíssima resenha de Hoffmann da *Quinta sinfonia* que isso foi formulado de modo mais definido e historicamente influente. O texto foi depois retomado por Hoffmann em um escrito do *Kapellmeister* Johannes Kreisler na *Kreisleriana*:

Quando se fala da música como uma arte autônoma, não se deve ter sempre em vista a música instrumental, que — desdenhando qualquer ajuda, qualquer ingerência de uma outra arte (da poesia) — manifesta a essência peculiar dessa arte e que é apenas nela reconhecível? Ela é a mais romântica de todas as artes, quase se poderia dizer que é a única verdadeiramente romântica, pois apenas o infundável é o seu assunto — a lira de Orfeu abre as portas do Orco. A música abre aos homens as portas de um império desconhecido, um mundo que não tem nada em comum com o mundo sensível exterior que o envolve, e no qual todos os sentimentos determinados ficam para trás, a fim de se entregarem a uma nostalgia inexprimível².

[2] Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. *Fantasiestücke in Callots Manier*. Berlin: Aufbau, 1994, p. 49; a versão original em E. T. A. Hoffmann. *Schriften zur Musik - Singspiele*. Berlin: Aufbau, 1988, p. 23.

Eis aqui a fórmula que enquadra a música de Schumann, e certamente sua *Kreisleriana*. Evidentemente, essa música clássico-romântica, “autônoma”, possui uma função social; o princípio mesmo da autonomia pede inquirição sociológica.

Música absoluta. A música autônoma assumiu a forma de música absoluta: por ser mais indeterminada e sem objeto, sugeriria o “absoluto”, o momento metafísico, à diferença da música vocal, mais determinada. No limite da estética romântica, a música é uma “revelação” do absoluto. Foi Richard Wagner, o criador da expressão, quem talvez melhor tenha definido o problema: a irredutibilidade da música absoluta a qualquer outra forma de expressão, daí a sua intraduzibilidade: “É preciso admitir que a essência da música instrumental mais elevada consiste em exprimir em sons aquilo que não pode ser dito em palavras [...]”³. Como se vê, uma atualização das afirmações de Hoffmann e seus

[3] Richard Wagner. *Sämtliche Schriften und Dichtungen*. 6a ed. Leipzig: Breitkopf & Härtel, s. d. [1930], vol. 2, p. 56.

companheiros, todos eles revelando um apelo metafísico. Hoffmann, contudo, entendia o “drama dos instrumentos” tendo em vista a sinfonia; o piano romântico, como o de Schumann, desenvolveu por seu lado uma sonoridade, uma técnica e um sentido musical que o elevavam à condição de orquestra — o que Liszt, inclusive, levou ao pé da letra, ao tentar fazer do piano pura e simplesmente uma orquestra. Com efeito, a idéia de música absoluta reportou-se à sinfonia, gênero direcionado para o concerto público, ao contrário do quarteto, do trio, do duo e do solo, que mantinham o aspecto de execução privada. A execução pública dos gêneros originalmente privados implica, como diz Dahlhaus, uma “transformação do caráter social do gênero”⁴, que precisa ser indicada com precisão.

[4] Carl Dahlhaus. *Die Idee der absoluten Musik*. 3a. ed. Kassel: Bärenreiter, 1994, S. 20.

Formação do gosto. A estética romântica do gênio e da autonomia da obra encontra contraface na sociologia da formação do gosto musical, que indaga pelos grupos sociais de sustentação do compositor e do gosto (*Geschmacksträgertypen*, para lembrar Schücking): um ideal estético é sustentado por grupos determinados, que concorrem com outros por sua validade e justeza. Formação do gosto depende de grupos sociais específicos, que atuam como suportes do gosto, ou seja, como possibilidade de mudanças estilísticas.

Caso se pergunte pelas instituições que sustentam a música de Schumann, chega-se imediatamente à família e ao cenáculo. Ambos os domínios não estavam livres de tensão, de sorte que com relação a ambos a transformação de Schumann em músico foi um processo conturbado, incerto e doloroso. Com a morte do pai, esvaeceu a principal garantia de apoio decidido à carreira musical; o lento, agônico e muito doloroso convencimento da mãe culminou numa decidida declaração de independência. Não obstante, mãe, irmãos e cunhadas foram o grande apoio do jovem pianista. O afastamento do círculo familiar, com a ida à universidade, abriu espaço para a formação dos círculos de amizade, eminentemente masculina, que darão lugar, logo mais, ao cenáculo dos *Davidsbündler*. Com isso, está descrito o lastreamento social e anímico do jovem Schumann. A decisão de tornar-se músico, após ouvir Paganini, e a seguir a impossibilidade da carreira de virtuose, levaram-no a uma posição quase impossível: compositor completamente desconhecido, sem meios de divulgação (quem conhecia suas obras? quem poderia conhecê-las?), sem formação regular em composição e no trato com músicos, sem editor. Apenas a situação de *rentier*, o grupo de apoio dos amigos e, a seguir, o empreendimento da *Neue Zeitschrift für Musik* puderam garantir-lhe a subsistência social e psíquica. A revista, reunindo um pequeno e exclusivo grupo, pretendia ser o espaço e a plataforma de uma nova geração, marcando claramente que os critérios de legitimidade artística se cindem na diferença geracional. *Davidsbund* e *Neue Zeitschrift für Musik* são expressão da luta entre os que acabam de chegar e os já estabelecidos. A imposição da geração romântica é decerto uma imagem retrospectiva, que não dá

conta seja da fragmentação dessa “geração”, seja de sua dispersão espacial, para não falar da diversidade estilístico-musical.

A cultura burguesa da música de piano, portanto os círculos burgueses em ascensão no período entre 1815 e 1848, remete aos potenciais suportes da música de Schumann e para a criação de um gosto que a valorize. Mas mesmo aqui a situação não é tão simples. Em primeiro lugar, a divisão entre espaço público e privado, ou seja, sala de concerto e salão burguês. A sala de concerto é o espaço para o virtuose do piano, que realiza o *show* independentemente da música que executa — basta que ela lhe possibilite mostrar brilho e bravura. Esse espaço, em última instância, estava interdito a Schumann, por ser desconhecido e por lhe faltar penetração junto aos virtuosos (nesse sentido, é interessante a autocrítica retrospectiva de Liszt). O salão burguês, por seu lado, é tanto o lugar do filisteu como requer peças de outra natureza que as escritas por Schumann. Assim, também o salão burguês não oferecia espaço para seus talentos. *A Kreisleriana* é um bom exemplo daqueles bens que não encontram consumidores que deles gostem, um produto que precede a demanda, e não resta dúvida de que seu “sucesso”, diria mesmo sua existência, foi posterior à morte do produtor.

Grupos portadores de gosto que dêem sustentação para essa música, por volta de 1838, não há — pense-se contrastivamente na figura de Chopin: há um espaço social, no qual convivem aristocracia e burguesia e que ancora a obra. Essa é uma das razões para o apelo, sempre enfático, de Schumann à tradição de Bach, Mozart, Haydn e Beethoven como justificativas, que funcionavam como sustentáculos materiais e ideais para seu compor. Também contam aqui o cenáculo — estes sim podiam ouvir e compreender sua música, que é executada na sala, mas não no salão burguês — e a revista — espaço de combate do crítico que se traveste também de compositor. E por essa razão é legítimo invocar elementos das críticas de Schumann a obras de terceiros para explicar aspectos de suas próprias obras e de sua atuação.

É significativo o fato de Schumann, vivendo em Leipzig, não conviver com uma corte; ao contrário, a vida em uma cidade decididamente burguesa afastou-o de qualquer possibilidade de estímulo, que dizer mecenato, então já bem erodido como forma de sustentação. O burguês não dá sustentação a artistas, como fazia o aristocrata nobre. O burguês cria associações culturais — no caso de Leipzig, a *Gewandhaus* —, visando fomentar uma vida cultural anteriormente ligada apenas às cortes. Mas sua dinâmica é totalmente diferente, não há um *Kapellmeister* ou similar que também compõe. A isso se soma o fato de já existir então um repertório atuante, diminuindo a necessidade, antes absolutamente imperiosa, de obras sempre novas. E há mais compositores, há maior circulação de intérpretes, há mais edições. E há o domínio absoluto da ópera. A concorrência se acirra, e um futuro virtuose abortado só podia contar com as rendas da família e o estímulo de amigos — e isso já nos conduz ao cerne da relação com Clara Wieck, uma parceria anímica, artística e financeira.

Se por um lado a estética romântica enfatiza e estimula a singularidade penetrante e irreduzível, assim como a autonomia da obra, por outro coloca em risco os gêneros como formas social e historicamente configuradas de composição e apreciação. A individualização extrema acaba por levar à dissolução dos gêneros, pondo em questão e ocasionalmente em perigo os suportes sociais do gosto, no exato momento em que o mecenato deixava de existir e o compositor tornava-se empresário de si mesmo, alguém que precisava vender seu produto no mercado dos bens musicais. Para uma platéia de concerto, uma peça que fale segundo uma linguagem conhecida tem, naturalmente, muito maiores chances de sucesso. O mecenato, de que Beethoven ainda lançou mão, já não garantia de modo pleno a música da geração romântica, embora não deixasse de ser significativo. Para um músico como Schumann, que viu sua carreira de virtuose malograr de forma precoce, as tensões devem ter sido consideráveis.

Gêneros musicais. Em conjunto com o problema da autonomia da música e da música absoluta, a questão dos gêneros musicais está na alma da música do classicismo/romantismo; até mesmo o curso da carreira de Schumann evidencia o problema, com seus inícios nas obras para piano e os grandes esforços rumo aos gêneros nobres por excelência: a música sinfônica e a ópera.

*A transição para a autonomia, a emancipação das finalidades impostas estava ligada com uma inversão das relações hierárquicas entre gênero e obra individual [...]. Na música mais antiga, funcional, a obra era em primeiro lugar um exemplar do gênero [...]. Mas, desde o final do século XVIII, o gênero perdeu rapidamente substancialidade. [...] O conceito de gênero não antecede mais à obra singular, senão que se desvanece em um conceito genérico abstrato [...].*⁵

[5] Carl Dahlhaus. *Musikästhetik*. 4a. ed., Laaber: Laaber, 1986, p. 27.

Esse um dos impedimentos para a compreensão da *Kreiseriana*: os ciclos para piano do jovem Schumann subvertem por completo a questão dos gêneros musicais. A emancipação da obra de arte musical, sua libertação da função e do gênero, impossibilita a atribuição clara de gênero para um ciclo como a *Kreiseriana*. Por outro lado, a própria carreira do compositor indica respeito pelos gêneros, na busca das formas mais consagradas como a sinfonia, o concerto e a ópera — e nesse aspecto as obras do jovem compositor estão à frente das obras da maturidade. Se na *Sinfonia renana* importa sobretudo tratar-se de uma sinfonia, na *Kreiseriana* não se trata nem de sonata, nem de variação, mas de algo que, fugindo aos gêneros, postula a hierarquia superior de uma forma particular e única.

Unendliche Sehnsucht. A idéia da *nostalgia infinita* foi formulada por Hoffmann na resenha da *Quinta sinfonia*, que posteriormente se tornou um dos escritos do *Kapellmeister* Kreisler.

[6] E. T. A. Hoffmann. *Fantasiestücke in Callots Manier*, pp. 51-52; cf. E. T. A. Hoffmann. *Schriften zur Musik - Singspiele*. Berlin: Aufbau, 1988, p. 24, 25.

*Assim, a música instrumental de Beethoven também nos abre o império do desmedido e imenso. [...] A música de Beethoven põe em movimento o temor, o horror, o abissal, a dor e desperta precisamente aquela nostalgia infinita, que é a essência do romantismo. Por essa razão ele é um compositor puramente romântico — e não é por essa razão que, nele, a música vocal (que não permite o caráter de uma ânsia indeterminada, mas apenas expõe afetos determinados por palavras [...]) não é tão bem sucedida?*⁶

E, seguindo o comentário de Dahlhaus, a música romântica só se alça à condição de música absoluta, liberta de fundamentar-se em texto, retratar um caráter, cumprir função, contar história ou manifestar afetos, na exata medida em que sua expressão do “infinito” ganha estatuto de legitimidade: a música não é mais vazia e sem sentido se não cumprir uma função ou exprimir um afeto, mas justamente o contrário: por dizer o indizível, exprimir o inexprimível, ela ganha nova dignidade e novo estatuto. Isso significa uma nova definição daquilo que é música, pois música torna-se música absoluta. Essa é a representação operante em Schumann, que a tomou da teoria do poético de Jean-Paul e de Wackenroder e Tieck:

*Essas sinfonias podem representar um drama tão colorido, tão variegado, tão intrincado, desenvolvido de modo tão belo, como o poeta jamais poderia nos dar; pois elas revelam em uma linguagem enigmática o mais enigmático, elas não dependem de lei alguma da verossimilhança, elas não precisam se ligar à história nem possuir um caráter, elas permanecem em seu mundo puramente poético.*⁷

[7] Wilhelm Wackenroder. *Werke und Briefe*. München: Hanser, 1984, p. 354.

O “poético” manifesta-se portanto, do modo mais puro, na música instrumental. Compreender a *Kreisleriana* como “poesia” e não “prosa” — nos termos da distinção de Jean-Paul, adotada por Schumann — significa que não se pode querer buscar na obra musical algo que não seja ela mesma: sem finalidade exterior alguma a que se deva submeter, sem exprimir conteúdo extramusical algum (nem mesmo a subjetividade do “eu lírico” do compositor ou do intérprete).

De todo modo, essa “música poética” de Schumann é uma música para iniciados, pois é tanto de difícil execução como de difícil compreensão. Não há programa oculto na *Kreisleriana*, que jamais é “tradução” de algum texto, idéia, sentimento ou afeto, mas apenas é o que é, não sendo nada além disso — e sendo assim, torna-se música absoluta, isto é, para além do que simplesmente é: poesia pura. A estética intrínseca à *Kreisleriana* é antes de tudo uma metafísica da música absoluta e pura; uma estética do sentimento ou doutrina dos afetos seria, aos olhos e ouvidos de Schumann, consumada cultura burguesa do sentimento e, portanto, filisteísmo. Nesse sentido, tal música corresponde menos, muito menos a um ambiente de sociabilidade impregnado por uma cultura do sentimento do que a uma autonomia e elevação metafísica que almeja o sublime. Transposta na linguagem da estética hegeliana, tal música

absoluta, em virtude do caráter abstrato do material musical, adequa-se precisamente à expressão “de um interior totalmente desprovido de objeto”, isto é, à “subjetividade abstrata” — como se vê, uma idéia bem próxima de Hanslick. Aliás, se a música, como diria o vienense, é “idéia”, a composição que almeja sua autonomia é precisamente o desenvolvimento de um pensamento musical, com os seus próprios meios. Não precisamos ir além do próprio Schumann para atestar essa estética: “Cai certamente em erro quem crê que os compositores dedicam-se à pena e ao papel com o intuito miserável de exprimir, retratar ou pintar isto ou aquilo”⁸. De todo modo, a metafísica da música absoluta pede ser compreendida como uma muito mediada contraface daquela miséria alemã que Marx e Engels dissearam na *Ideologia alemã*.

Ínfimos detalhes. O músico da geração romântica de Hoffmann, isto é, Robert Schumann, tinha a percepção aguçada para o fato de que o detalhe técnico, na condição de pormenor ínfimo, define o procedimento composicional e, nesse mesmo passo, inscreve-se na dialética do material musical. Não há detalhe que não obtenha seu sentido no todo, assim como o sentido do todo é que figura o detalhe⁹. Isso conduz à relação de detalhe e desenvolvimento. Foi no comentário à sinfonia de Berlioz que Schumann explicitou essa relação; o que foi indicado em Berlioz, entretanto, vale tal e qual para a música de piano do jovem Schumann, e sobretudo para a *Kreisleriana*. Trata-se de uma música que dá enorme atenção ao detalhe como elemento artístico que condensa o momento e, nesse sentido, o decurso musical mais amplo. Berlioz e Schumann, portanto, não desenvolvem seus temas, não procuram esgotá-los e levá-los às conseqüências últimas, tal como Beethoven. Não se dá peso ao trabalho e desenvolvimento temático. A ênfase é deslocada para o ínfimo, para o instante, para o transitório e efêmero. Neles, e somente neles, esses compositores saberão encontrar o eterno.

Tradição. Ao ouvirmos o compositor falar de seus predecessores e acentuar-lhes os traços mais significativos, ouvimos de fato, por um lado, uma demarcação de tradição, e por outro uma demanda histórica que atinge o compositor contemporâneo no confronto com a tradição que lhe precede e da qual ele se nutre:

Se penso portanto no tipo mais elevado de música, tal como Bach e Beethoven nos propiciaram em criações únicas, se falo de raros estados de alma, que os artistas devem me revelar, então exijo que o artista, com cada uma de suas obras, me conduza um passo adiante no reino espiritual da arte, exijo, com uma palavra, profundidade poética e novidade por toda a parte, tanto no particular como no todo [...].¹⁰

Ao lado de uma formulação do “absoluto” na música, não emerge aqui a autoconsciência e auto-exigência do próprio compositor?

[8] Robert Schumann. *Schriften über Musik und Musiker*. Stuttgart: Reclam, 1982, p. 51.

[9] “Onde a música séria satisfaz seu próprio conceito, cada um dos detalhes obtém seu sentido concreto da totalidade do decurso; a totalidade, por sua vez, da relação viva das singularidades, que se contrapõem umas às outras, se enlaçam, passam de uma à outra e retornam.” Theodor W. Adorno. *Einleitung in die Musiksoziologie*. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1975, p. 43. Vale indicar um exemplo, entre muitos. Na última peça da *Kreisleriana*, na retomada da parte A, quando se encerra o “Mit aller Kraft”, o simples uso do pedal, sustentando o último acorde, enquanto simultaneamente inicia-se o anacruse que compõe a melodia da parte final, e ao mesmo tempo a sustentação do acorde por todo esse tempo na linha inferior, sem falar na diferença das intensidades, essa permanência em simultaneidade com o novo início, de sorte que tudo ainda soa, e ao mesmo tempo inicia-se a retomada por detrás dos sons, e emerge logo a seguir: eis um exemplo de procedimento composicional magistral, inclusive em sua simplicidade, um ínfimo detalhe que articula a peça como um todo, impedindo uma fragmentação que, não fosse ele, se imporia com força e, nessa altura do ciclo, certamente teria como conseqüência um desequilíbrio da forma.

[10] Robert Schumann. *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. Leipzig: G. Wiegand, 1854, pp. 263-264, reprint Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1985.

Para Schumann, a exigência da música de seu tempo presente — para não sucumbir ao *juste milieu* — é conseguir conjugar a profundidade de Bach com o sublime de Beethoven. Digamos, seguindo Halm mas desviando de seus desenvolvimentos, uma terceira cultura da música, que conjugasse as duas vertentes. Considerando historicamente a *Kreisleriana*, pode-se indicar a relevância da “profundidade”, a importância da lição de seu antecedente em Leipzig — basta lembrar o conhecido fugato da sétima peça da *Kreisleriana* —, assim como do processo temático beethoveniano; uma vez reconhecida a impossibilidade de levá-lo adiante, Schumann busca outra forma, o ciclo, que ocupe o seu lugar funcional.

Isso formula o nexos com a tradição, e sobretudo com Beethoven como antecedente imediato, como aquele que levou a música ao ponto no qual os contemporâneos a encontram. Destarte, o problema do progresso musical é incrustado no centro da questão: após as realizações de Beethoven, vive-se um momento de descontinuidade, no qual o desenvolvimento motivico-temático é abandonado, em busca de outras modalidades de formação da forma. Beethoven conduziu o desenvolvimento do material musical e do procedimento composicional a um impasse, que obrigou a variadas soluções históricas — por exemplo a solução mais beethovenianamente ortodoxa do jovem Mendelssohn, especialmente na música de câmara; ou a solução das peças para piano de Chopin e Schumann; ou a solução orquestral de Berlioz. É de notar que cada uma dessas três soluções, de enormes peso e consequência histórica, estão inextricavelmente ligadas à base instrumental de que lançam mão: o quarteto, o piano, a orquestra (e talvez seja possível acrescentar que nenhum dos compositores mencionados foi tão feliz em seus outros desenvolvimentos composicionais para além dessas bases instrumentais, nas quais encontraram suas respostas históricas mais consistentes).

Beethovener. Schumann — como um autêntico “beethoveniano” — compreendia Beethoven como um gênio, marcado pela originalidade. A fidelidade do compositor romântico a Beethoven não é o epigonismo, mas fidelidade a seu espírito: a exigência de ser original e de sua música, tocada pelo gênio, alcançar o sublime.

*Tradição, tal como Schumann a compreende, é uma tradução do passado em sua própria língua: entretanto, uma tradução na qual permanece reconhecível a estranheza do original. [...] O modo como Schumann sente a tradição permanece antes em uma posição intermediária, difícil e perigosa, entre a reflexão e a imediaticidade, entre a consciência da distância histórica e o sentimento de afinidade com ‘os velhos tempos e suas obras’, entre o amor ao que está distante como algo inalcançável e o esforço em trazer o passado para o presente.*¹¹

[11] Carl Dahlhaus. *Klassische und Romantische Musikästhetik*, p. 264.

Isso demarca, portanto, a ambigüidade da posição de Schumann, que se desdobra nos domínios da forma musical, da posição social do compositor e dos grupos sociais de sustentação dos novos padrões de gosto.

Fantasia. A peça de fantasia de Schumann — a *Kreisleriana* recebeu o subtítulo *Phantasien* — contrapõe-se à forma sonata, que a precede historicamente, e nisso se alinha com seus contemporâneos e suas variadas modalidades e gêneros: a *grand opéra* de Halévy e Meyerbeer, o virtuosismo de Liszt e Paganini, a peça lírica de Chopin. Nos termos de Dahlhaus:

*Tanto o Lied alemão a partir de Schubert e a peça lírica para piano de Schumann e Chopin, como a grande ópera de Meyerbeer e Halévy e a música virtuosística de Paganini e de Liszt [...] nasceram ou adquiriram importância porque em certa medida fenômenos parciais da tradição clássica foram levados ao extremo [...] ou porque, mediante uma nobilitação, assegurou-se uma posição central a formas periféricas, como o Lied ou a bagatela para piano. É como se — em comparação com o classicismo, cuja presença estética esmagadora determinava o desenvolvimento da composição — o centro do estoque de formas fosse pouco a pouco esvaziado e a busca do novo tivesse se deslocado para os domínios periféricos.*¹²

Nesse contexto, é de lembrar aquelas sonatas de Beethoven que traziam como subtítulo *Quasi una fantasia*, revelando que, no interior mesmo da forma sonata, abria-se espaço para uma forma mais livre, que a seguir deixa de ser *quasi* para ser simplesmente “fantasia”¹³. Schumann, naturalmente, alemaniza o termo — *Phantasie* — e também o utiliza como verbo, pois *fantasiar* significa ao mesmo tempo improvisar (ao piano) e imaginar com a (faculdade da) fantasia. Essa dupla significação é em tudo característica do contexto romântico e do procedimento schumanniano. Remete ao improviso, ao virtuosismo, ao piano, ao ciclo como forma, à metafísica da música absoluta e, ainda, às formas de sociabilidade subjacentes à música de Schumann.

Progresso. Os sociólogos aprenderam, com Max Weber, que progresso, em arte, refere-se ao desenvolvimento dos meios técnicos. Mas não só. Weber parece, não obstante a força produtiva de sua sociologia da arte, ter se esquecido de que sobre a base material da música articula-se uma superestrutura cognitiva, que atribui sentido à base material e nesse processo a constitui. No caso da música, isso permitiu que sobre um material musical em princípio o mesmo, uma diversidade de possibilidades de desenvolvimento se configurasse mediante o procedimento composicional — precisamente o que Theodor W. Adorno procurou indicar, afirmando de modo enfático a historicidade do material musical e sua dialética intrínseca com o procedimento composicional. É nesse âmbito de gravitação que se pode tentar compreender o processo no qual se inscreve a *Kreisleriana*.

[12] Carl Dahlhaus. *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Wiesbaden/Laaber: Athenaion/Laaber, 1980, S. 20.

[13] “Para o classicismo a fantasia tinha menor importância. As *Fantasias para piano em ré menor* K. 397 e em *dó menor* K. 475 de Mozart são pequenos ciclos, plenos de contrastes e compostos ‘integralmente’. A liberdade formal da fantasia é novamente perceptível na obra de Beethoven (op. 77 para piano, op. 80 para piano, coro e orquestra); suas sonatas para piano op. 27 nr. 1 e 2 trazem o subtítulo *quasi una fantasia*, pois seus movimentos contradizem os planos construtivos usuais e os limites de seus movimentos começam a desaparecer. No romantismo evidenciaram-se variados esforços na composição de fantasias: o estabelecimento de relações temático-motívicas das partes singulares entre si, em parte orientada por empréstimos simultâneos da forma da sonata (*Wanderer-Fantasie* D. 760, de Schubert); o encadeamento de peças de fantasia singulares e acabadas em um ciclo (*Kreisleriana* op. 16, de R. Schumann) e o rebaixamento da fantasia em *pot-pourri* na música de salão.” *Brockhaus Riemann Musiklexikon*. 2a. ed., s.l.: Atlantis-Schott, 1998, vol. 2, p. 40.

“Schumann deixou a palavra fantasia aparecer de formas variadas até mesmo no título de suas primeiras obras para piano. As *Kreisleriana* chamam-se ‘Phantasien für das Pianoforte’; o op. 12 são as ‘Phantasiesstücke’, o *Faschingsschwank* são ‘Phantasiebilder’, mas Schumann só escreveu uma ‘-Phantasie’: seu opus 17.” Karl H. Wörner. *Robert Schumann*. München/Zürich: Piper, 1987, p. 121. Além disso, pode-se acrescentar as *Drei Phanta-*

O conceito moderno de forma, que se formou gradualmente, por volta de 1700, nas árias de ópera e cantata, e sobretudo no concerto instrumental, baseia-se por um lado no princípio da tonalidade harmônica, que — como o universal musical — desenha um esboço, e por outro lado no princípio do tema, do qual parte — como o particular musical — um desenvolvimento. A disposição tonal e o processo temático são as partes constituintes de uma forma musical que, como um transcurso diferenciado, amplamente tenso e, não obstante, articulado em si sem lacunas, pretende existir esteticamente por si mesmo — sem consideração a um texto ou a uma função. O acabamento da forma é o correlato da autonomia da obra.¹⁴

[14] Carl Dahlhaus. *Die Idee der absoluten Musik*, p. 109.

A autonomia da obra, por sua vez, que em Schumann torna-se música absoluta, depende materialmente tanto do sistema tonal como da forma musical: a *Kreisleriana*, entre seu primeiro e último compasso, assim como entre as teclas negras e brancas do piano, configura-os em uma especificidade, que se corresponde, justamente por meio do sistema tonal e da forma musical, com uma generalidade, dada pela história do sistema e das formas. Isso a converte em uma apresentação do jogo de particularidade e universalidade, facultando desvelar a especificidade de seu momento histórico e das tensões composicionais que se materializam na obra.

Dauidsbund, Davidsbündler, Davidsbündlertänzen. As tensões que afligem o compositor romântico levam-no a procurar apoio no cenáculo, grupo de seletos unidos por um ideário comum, que oferece o sentimento de comunidade e possibilita apoio anímico e social. Só assim é possível enfrentar o mundo hostil: *Marche des Davidsbündler contre les Philistines* (*Carnaval*, última peça). Revolta romântica do gênio contra a sociedade medíocre, mediana e burguesa. Aristocracia do espírito, artista como profeta (*Der Dichter spricht*, última peça de *Kinderszenen*). Arnold Hauser indicou o nascimento do filisteu, ao qual se contrapõe o cenáculo, mas tendo em vista o caso francês:

O período pós-revolucionário foi uma época de desilusão geral. [...] Os intelectuais isolaram-se cada vez mais do resto da sociedade e os elementos intelectualmente fecundos viviam já uma vida própria. Surgiu o conceito de filistino e de burguês, em contraste com o de cidadão, e chegou-se à situação singular, quase sem precedentes, de os artistas e os escritores abominarem exatamente a classe à qual deviam a sua existência material e intelectual, e só terem desdém por ela. Porque, com efeito, o romantismo era essencialmente um movimento de classe média [...] ¹⁵.

[15] Arnold Hauser. *História social da literatura e da arte*. 3ª ed. São Paulo: Mestre Jou, 1982, vol. 2., p. 830.

Mas note-se que, na Alemanha, onde não ocorreu revolução, não havia propriamente o cidadão, mas ainda o súdito. Justamente a época de Schumann, durante as reformas do período de Metternich, lutou por constitucionalizar as monarquias alemãs. E o súdito, antes de se opor

ao burguês, era ele mesmo um filisteu. Daí o isolamento social ainda mais gritante do artista alemão ou, nos termos de Hans Mayer, a contradição ainda mais acentuada entre mundo interior e mundo exterior. Se a Revolução, por mais traída que tenha sido, garantira a existência do cidadão e, com isso, um lugar possível para o artista no mundo exterior, na Alemanha isso permaneceu ainda mais dificultado, embora não interdito. Acabou por assumir formas diversas, como a utopia do poeta como voz da nação: ao mesmo tempo poeta em oposição à sociedade e utopia da sua conciliação com a sociedade. Sem dúvida, uma relação ambivalente com a sociedade, tensão entre o isolamento e a elite e a comunicação exterior (que no caso de Schumann fez-se presente até mesmo no registro biográfico: seu mutismo perturbador e sua necessidade de isolamento para criar). Com efeito, o *Davidsbund* existiu sobretudo na fantasia de Schumann, mas foi uma construção imaginária que lastreava uma atuação no mundo. Um dos escritos do *Kapellmeister* Kreisler, “Idéias sobre o valor elevado da música”, é um libelo contra o filisteísmo musical. Essa mesma posição foi a do Schumann crítico musical. Os contemporâneos de Schumann oscilavam em considerá-lo um crítico musical que compunha ou um compositor que escrevia crítica, mas tendiam para a primeira alternativa — e sem dúvida alguma, durante sua vida Schumann foi muito mais conhecido como crítico do que como compositor. Mas essa ambigüidade é constitutiva de sua figura, já que a unidade das artes — e já os primeiros românticos haviam afirmado com a maior das ênfases que a crítica é a mais alta das artes — também significa, em Schumann, unidade de crítica e composição. Crítica é arte e para julgar é preciso ser artista: esse é o programa que Schumann desenvolveu na *Neue Zeitschrift für Musik*, que ele fundou e dirigiu praticamente sozinho por dez longos anos, de 1834 a 1844. Tratava-se da plataforma de uma nova geração, em contraposição à antiga, que se manifestava na *Allgemeine musikalische Zeitung*. Não apenas um conflito de gerações, mas também de modos de sociabilidade e experiência social, que se converte em música. Nos escritos de Schumann, que enchem dois bons volumes, manifesta-se sua dupla face profissional, sua cultura literária extraordinária, sua veia humorística e polêmica, seu esforço em defesa de autores e obras, seu talento extraordinário como escritor (que outro compositor pode escrever tão bem, segundo os padrões que se impôs?). A revista *Neue Zeitschrift für Musik* foi a criação de um círculo interno de amigos, uma sociabilidade intensa, discussão e engajamento, abertura para a vida musical de seu tempo e esforço de divulgação de idéias e espaço para o que havia de novo, assim como para a tradição. Os *Davidsbündler* se intitulavam “Beethovener” e basta isso para mostrar o peso dado ao nexos com a tradição como elemento de identidade e legitimidade estéticas. Beneficiada pela “revolução da leitura”, que caracterizou a primeira metade do século XIX na Alemanha, a revista conseguiu sobreviver até os dias de hoje; nos anos em que Schumann a carregou, ela foi tanto um peso que

o impedia de compor — ele se lamentava incessantemente da sobrecarga de trabalho, que não lhe deixava tempo para compor — como uma esperança financeira, que pudesse garantir-lhe a existência como artista e, logo mais, as possibilidades de uma vida conjunta, como homem casado e pai de família.

Compositor burguês. Schumann é um compositor do mundo burguês, mas tal afirmação é genérica demais para explicar, ou mesmo sugerir, traços fundantes de sua música e da *Kreisleriana* em particular. Que as formas de vida e existência de Schumann foram burguesas, não há dúvida; mas os conteúdos e o teor burgueses de sua arte precisariam ser identificados com penetração. Em primeiro lugar, sem dúvida, as condições de uma expressão artística, fundada na individualidade, no *individuum est ineffabile* goethiano (e Simmel os aproximou e afastou, com a perspicácia costumeira, na confluência da *unendliche Sehnsucht*), naquilo que os sociólogos convencionavam chamar, no passado, de individualismo qualitativo.

No caso, um individualismo burguês assentado na consciência da capacidade singular de realização — tanto dos estratos médios em processo de transformação em classe, como dos indivíduos burgueses singulares. Daí a crença e confiança constantes de Schumann, de que é capaz de produzir obras significativas — byronismo e titanismo.

A concepção schumanniana do músico como artista autônomo baseia-se na representação literária do artista romântico, a que se contrapõe a música como mercadoria, que é a música dos virtuosos, do *juste milieu*, do artesanato e do pianista, mas jamais a do verdadeiro compositor. Mesmo que as chances de incompreensão sejam esmagadoras, pois fazem parte, elas mesmas, da própria representação e do cânone social do artista romântico: nem sempre a sociedade reconhece o artista-indivíduo genial — daí sua procura por grupos de sustentação, cenáculos e símiles. Ao mesmo tempo, toda a metafísica da música absoluta é dependente da existência emancipada do burguês.

Deutsche Zustände. Formas de existência — isto é, de vida e pensamento — burguesa impregnam a fundo a época de Schumann e modelam o processo alemão que vai de 1815 a 1848.

Se observarmos como um todo o decênio a partir de 1815, o verdadeiro fenômeno profundo é, em primeiro lugar, a ascensão da burguesia: o desdobramento de uma cultura burguesa na ciência, na educação e no domínio estético [...], formas e normas burguesas de vida na família, no trabalho e na vida social, um padrão burguês de gestão no mundo capitalista em emergência, a integração do velho e tradicionalista mundo burguês/citadino no novo mundo do "burguês"; a difusão desse mundo às camadas não burguesas, a nobreza, os camponeses e partes respeitáveis das camadas mais baixas. Nas eleições de 1848, a grande maioria do povo confirmou essa burguesia. Não se tratava da bourgeoisie, do

mundo da alta burguesia, mas da burguesia média, com a massa dos autônomos vários, estratificada e conduzida segundo critérios de cultura e posse — e à margem a pequena camada da inteligência crítica, política e socialmente importante, que começava então a pôr em questão a burguesia. Os burgueses não dominam, mas determinam o estilo e a direção, seus valores e normas realizam-se: autonomia e individualidade, talento e formação, discussão e espaço público, privacidade e liberdade, e sua nova forma de domínio e de alegria de vida comum, a associação. A burguesia torna-se, apesar da sobreposição feudal, apesar da massa das camadas inferiores, apesar da massa do “campo”, a força social condutora. ¹⁶

Nesse quadro, é central, para compreender e ouvir Schumann, destacar o elemento de ambigüidade, que é tanto a ambigüidade de uma classe capitalista sem poder ser de fato capitalista e, por outro lado, de uma camada social que não domina mas impregna — o que, evidentemente, redundava em consideráveis tensões. Portanto, não somente uma época de transição, mas uma transição ambígua.

Virtuose, virtuosismo. O período que vai da Revolução de Junho à de 1848 testemunhou o apogeu dos virtuosos: Paganini, Thalberg, Kalkbrenner, Dreyschock, Liszt, para nomear apenas os maiores. E também os abortados, como Schumann. Embora tenha tido oportunidade de ouvir muitos deles, sobretudo um teve importância decisiva sobre sua música. Em 1830, após ter ouvido Paganini, Robert Schumann escreveu à mãe, confessando definitivamente sua necessidade de abandonar os estudos jurídicos e tornar-se músico: “Não posso mais me habituar à idéia de morrer como um filisteu e para mim é como se estivesse desde sempre determinado para a música.” ¹⁷

O impacto de Paganini, contudo, não foi sentido apenas por Schumann. Converteu-se em fenômeno cultural de ampla dimensão, que atingiu o material musical e o procedimento composicional. Não há como não seguir a apresentação brilhante de Dahlhaus. Entre 1830 e 1847,

O virtuosismo atingiu o seu ápice histórico [...] em uma situação contraditória, do ponto de vista da técnica compositiva: uma época de transição, na qual uma tradição anterior mas ainda não extinta, que se orientava pela técnica de uma estrutura harmônica determinada, estava sendo substituída por uma nova, na qual o conceito de tema assumiu o centro do pensamento musical instrumental. A estrutura harmônica determinada, a variação de um modelo de melodia ou de baixo, ou de um esquema harmônico-métrico, representava [...] de certo modo um desafio ao talento improvisatório, considerado como uma das características mais marcantes do virtuosismo instrumental. Pois um princípio formal cujo sentido radica na dialética de continuidade e efeito momentâneo [...] favorece expressamente a técnica da improvisação virtuosística, cuja categoria estética básica é a surpresa que dura um instante. Não por acaso, portanto, a série de variações constituiu a

[16] Thomas Nipperdey. *Deutsche Geschichte 1800-1866. Bürgerwelt und starker Staat*. 5a ed. rev. München: C. H. Beck, 1991, pp. 400-401.

[17] Carta de Schumann à mãe, de 15/12/1830. In: R. Schumann, *Jugendbriefe*. 2a. ed. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1886, pp. 136-137.

forma paradigmática de um virtuosismo que, mesmo quando foi fixado como composição, não renegou sua proximidade à improvisação. O virtuosismo, a improvisação, o princípio da estrutura harmônica determinada e a concentração no instante estético — que tem sua substância em si mesmo e não nonexo funcional da forma musical — fazem todos parte de um mesmo “tipo ideal”. Em contraposição a isso, um pensamento musical que gira em torno do conceito de tema e de trabalho temático tendia a uma forma “lógica” que, à diferença da técnica da estrutura harmônica determinada, oferecia à improvisação possibilidades estéticas muito mais reduzidas do que à composição. Apesar disso, a improvisação soube se apropriar, ao menos em parte, do princípio do trabalho temático na forma da fantasia livre, e na verdade em fragmentos, cujas cesuras foram encobertas pela ênfase subjetiva da retórica expressiva. Mas isso não altera em nada a divergência fundamental: no mesmo momento em que alcançava seu ápice no plano da história da cultura, o virtuosismo estava ameaçado desde dentro no plano da história da composição. Assim que a idéia de processo temático — em lugar da dialética de continuidade pré-constituída e efeito momentâneo improvisado ou quase — passou a ocupar, no desenvolvimento da música instrumental, o lugar decisivo no que diz respeito à história da composição, o virtuosismo, que se nutria esteticamente da herança da improvisação, esteve substancialmente ameaçado, ainda que, como instituição, tenha continuado a existir, aparentemente intato, por decênios.¹⁸

[18] Carl Dahlhaus. *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Wiesbaden/Laaber: Athenaion/Laber, 1980, S. 113.

No que diz respeito à composição de Schumann, a transposição do virtuosismo violinístico para o piano foi fundamental para desenvolver tanto um virtuosismo pianístico próprio como uma concepção do que seja o piano e suas virtualidades. O choque causado pelo virtuosismo do violino evidenciou que também o piano podia ser levado ao extremo — e isso tornou-se um caminho a ser explorado. É precisamente nesse extremo que se cindiu uma concepção mais conservadora — o piano devia soar como se fosse outro instrumento, por exemplo, um violino — e uma mais avançada — soar simplesmente como piano. Daí o temor de Schumann de que o virtuosismo propiciasse uma recaída da música no “mecânico”, no “prosaico”, pólo oposto do “poético”, única legitimidade da verdadeira arte.

O impacto de Paganini, portanto, sedimentou-se na própria escrita para piano, e os *Studien nach Capricen von Paganini*, de 1832 (op. 3), assim como os *Paganini-Etüden*, de 1833 (op. 10), foram apenas um primeiro ajuste de contas com aquela experiência, que não poderia deixar de ser objeto de reflexão do Schumann crítico: o violino de Paganini como desafio e exigência para o piano. Assim, como disse o compositor, a inspiração e o desafio provindos do violinista foram destilados pela “idéia poética” e, nesse sentido, sobretudo lançando mão da forma livre da “fantasia”, foram amplamente explorados e funcionaram como estímulo e meio para a experimentação e utilização de um material novo, de novas possibilidades composicionais e do material: novas possibilida-

des expressivas. Tudo isso é abordado na resenha de Schumann sobre os *Bravurstudien nach Paganinis Kapricen für das Pianoforte bearbeitet*, de Liszt; Schumann orienta-se sempre pela “idéia poética”, e disso se conclui que o meio técnico pode ser um suporte e estímulo ao desenvolvimento composicional. Mesmo as reduções sinfônicas para piano, como a da sinfonia de Berlioz, forneceram material para Schumann enfatizar a especificidade desse meio técnico singular, o piano: suas possibilidades de variadas formas de ataque, o uso matizado do pedal, o entrelaçamento das diferentes vozes, a unificação da massa sonora, “em suma, o conhecimento dos meios e dos vários segredos que o piano ainda oculta”¹⁹. Na música para piano do jovem Schumann, o virtuosismo, transfigurado, tornou-se força produtiva.

Antecipação da experiência do choque como norma. A lei da música para piano do jovem Schumann, que encontra seu máximo na *Kreisleiriana*, foi sugerida por Charles Rosen no “contraste de sonoridades”. Entretanto, tal contraste é uma das formas, e de fato a forma de superfície, de uma força ctônica, que pede identificação e exame. Talvez isso pudesse ser indicado sob a rubrica, que Adorno utilizou em outro contexto, da *Triebleben der Klänge* (vida pulsional das sonoridades). Os contrastes são de natureza vária: nos tempos, nas intensidades, nas sonoridades, nas harmonias, nas melodias. Mas um exame mais detido leva-nos do contraste para a forma original e geradora, o choque. Com efeito, é o choque que constitui a lei da *Kreisleiriana*, e é por essa razão que essa peça é mais significativa do que outras obras importantes do jovem Schumann: pelo fato simples e complexo de que leva ao extremo o fenômeno, transformando-o em sua lei da forma. Tal elemento está em poderosa correspondência com a experiência social da época.

Os choques são figurados de modos variados, e isso contribui para seu caráter caleidoscópico: sempre presentes, mas sempre diferentes. As defasagens rítmicas e harmônicas, sejam conjuntas, sejam separadas; o evidente contraste dos andamentos das diversas peças entre si, e depois no interior das peças; a exploração dos limites da tessitura do instrumento, assim como o uso consciente de possibilidades técnicas do piano; as contraposições de vozes; o tratamento cuidadoso das mudanças de intensidade; o uso do pedal: eis alguns dos meios utilizados para dar forma à experiência do choque. A reposição continuada dessa experiência força considerar a contradição como um elemento constituinte da obra²⁰, que resulta da dialética de subjetividade e convenção, que em Schumann cede decididamente para o lado da subjetividade; de par com a perda do poder vinculante da convenção estão os choques. As formas do classicismo, que em Beethoven tinham figurado essa dialética, esvaem-se na geração do *Vormärz*; disso deriva a dificuldade de uma síntese pós-Beethoven. E se, no último Beethoven, o máximo de expressividade fora ao mesmo tempo a máxima objetividade, esse equilíbrio peculiar e único se esvai na geração dos “epígonos”.²¹

[19] Robert Schumann. *Schriften über Musik und Musiker* (Reclam), p. 47.

[20] “As repetições, os ritmos defasados, o súbito aparecimento inexplicável das vozes na estrutura polifônica — essas características do estilo de Schumann não somente operam em conjunto, mas também em contradição entre si.” Charles Rosen. *A geração romântica*. São Paulo: Edusp, 2000, p. 914.

[21] O epigonismo é um problema da época, como se vê p.ex. no romance de Karl Immermann, *Os epígonos*,

bem conhecido de Schumann.

Segundo a argumentação de Adorno, a segurança da forma é o meio através do qual, na música de Schoenberg, os choques são absorvidos; na *Kreiseriana* talvez se possa dizer que a insegurança da forma produz e reproduz o choque, fazendo da falta, virtude. O choque é meio da forma e, em mesma medida, registro protocolar da experiência.

A experiência do choque foi determinante para a fatura da *Kreiseriana*. Mas o choque, em Schumann, ao contrário do Baudelaire estudado por Benjamin, não se relaciona com o contato com as massas na cidade grande e moderna — embora a dialética da solidão seja operante e significativa em Schumann —, mas é totalmente dependente do recolhimento ao domínio da interioridade, em uma diferenciação total e *absoluta* de eu e mundo (em plena sintonia com o modelo romântico dos dois mundos). Faz parte da dialética aí implícita que, justamente por ser essa diferenciação *absoluta*, tenha sido possível uma expressão acabada do mundo.

Se a vivência do choque, no entender de Benjamin, caracteriza o homem em meio à multidão e, assim o fazendo, corresponde à vivência do trabalhador com a maquinaria, então se poderia supor que nos choques da *Kreiseriana* antecipam-se, em imagem invertida, o processo capitalista da indústria alemã, então em seus inícios. Com efeito, o fenômeno da música de Schumann sugere que a correspondência apontada por Benjamin deita raízes em experiências sociais mais profundas, que estão aquém do desenvolvimento econômico que ele tem em mente. Muito antes dos trabalhadores, das máquinas e do poeta de que Benjamin fala, a experiência do choque já estava sedimentada, na condição de forma musical, na *Kreiseriana*, o que exige indagar se não se trata de uma experiência presente e determinante da era burguesa *tout court* e portanto presente, de formas várias, desde os primórdios dessa forma social.

Coube a Adorno retomar o problema formulado por Benjamin com vistas à poesia de Baudelaire, mas ele o fez sobretudo na análise da obra de Schoenberg, em que encontramos, por assim dizer, o momento terminal da experiência do choque. Não por acaso, há na análise de Adorno referência a Berlioz, cuja conhecida sinfonia é contemporânea em sentido enfático da *Kreiseriana*; tal referência indica precisamente o momento inicial da concreção da experiência do choque na forma musical. Por essa razão, é justo retomar alguns aspectos da análise do compositor frankfurtiano, que com relação a Schoenberg afirmou: “O registro sismográfico do choque traumático torna-se ao mesmo tempo a lei formal técnica da música. Ela proíbe a continuidade e o desenvolvimento”²². Na *Kreiseriana*, o choque já é a lei da forma, mas ele não impede, como ocorrerá depois, a continuidade, em uma música que abdicou do desenvolvimento em sentido beethoveniano. A continuidade se torna contraste, e essa é uma das razões que tornam o choque internamente constitutivo da música de Schumann. Assim, a genealogia usualmente indicada, e não só por Adorno, para a compreensão da *Neue*

[22] Theodor W. Adorno. *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1978, p. 47.

Musik precisa ser reavaliada, pois é em Schumann, e em especial na *Kreiseriana*, que, na impossibilidade das respostas históricas ao problema da continuidade e do desenvolvimento, marcadas pela solução beethoveniana, encontramos os germens de uma por assim dizer não-continuidade, realizada sob a lei formal dos choques. O resumo de Egon Wellesz, citado pelo mesmo Adorno, é esclarecedor a esse respeito:

Na música instrumental do século XIX pode-se perceber por toda parte a tendência a ampliar a forma musical por meio do trabalho sinfônico. Beethoven foi o primeiro que soube construir, com o auxílio de pequenos motivos, desenvolvimentos poderosos, que se erguem de modo uno sobre um motivo-gêrmen, o agente da idéia. Somente então, quando o efeito da idéia do motivo-gêrmen cessou, entra em vigor o princípio da oposição, que domina toda arte. A época anterior a Beethoven ainda não conheceu, na sinfonia, nenhuma construção de tal modo acabada. Os temas de Mozart, por exemplo, trazem freqüentemente em si mesmos o princípio da oposição; encontram-se antecedentes solidamente acabados e conseqüentes desagregados. Esse princípio do efeito contrastante imediato, do encadeamento dos opostos no decurso de um tema, é empregado novamente por Schoenberg.

A ausência de trabalho motivico-temático, desenvolvimento estrutural e estruturante, que caracteriza o impasse e mesmo o desespero de pertencer à posteridade de Beethoven, leva a uma nova, e mais precária, lei formal, na qual o ciclo cumpriria, sob a lei do fragmento, uma totalidade não apenas fragmentada, mas também fraturada — repondo novamente a experiência do choque. Da passagem de Wellesz, Adorno tirou a seguinte consequência:

Esse procedimento de formação dos temas originou-se no caráter protocolar da música. Os momentos do decurso musical são alinhados uns aos outros, mas com independência, como os movimentos psicológicos, inicialmente como choques e depois como figuras de contraste. O continuum do tempo da vivência subjetiva não tem mais a força de coordenar os eventos musicais e, enquanto sua unidade, conferir-lhes sentido. Mas tal descontinuidade mata a dinâmica musical, à qual deve sua existência.²³

[23] Idem, pp. 61-62, onde também se encontra a citação de Egon Wellesz.

Permanece em aberto se tal consideração não faz sentido para uma obra como a *Kreiseriana*; seria preciso compreender a forma do ciclo nesse enquadramento de problemas.

Choque e experiência social. O choque e o contraste abrupto, lei formal da *Kreiseriana*, são uma forma de reação social que possui correspondência com as experiências que marcam o período histórico desde a Revolução Industrial e a Revolução Francesa — independentemente do fato de que, na Saxônia de Schumann, não tenhamos nem uma, nem outra. Nesse sentido, o choque é uma objetivação estética de um conteúdo social —

que se concretizaria em violência nos tumultos, na mesma Saxônia de Schumann, de 1848. Os choques e contrastes são uma aparência, mesmo que inconsciente, dos choques e contrastes do mundo exterior.

*Por meio dos choques o singular torna-se imediatamente consciente de sua nulidade frente à máquina gigantesca do sistema como um todo. Desde o século XIX eles deixaram seus rastros nas obras de arte; musicalmente falando, Berlioz deve ter sido o primeiro para cuja obra eles foram essenciais. Mas tudo depende do modo como a música lida com as vivências dos choques.*²⁴

[24] Idem, pp. 144-145.

Desnecessário enfatizar essa unidade de Berlioz e Schumann, assim como o tratamento diferenciado que, a cada vez, recebem as vivências dos choques — inclusive por conta de uma experiência social muito diferenciada entre a França e a Alemanha. Mas o que importa é o modo como a Kreisleriana lida com os choques, que são o seu fato social de raiz e sua lei formal estruturante.

Questões de forma. Em vez do desenvolvimento da forma sonata e dos motivos beethovenianos, baseado na coerência e articulação lógica, a perda da convenção vinculante leva Schumann a buscar — segundo o argumento de Rosen — “uma complexidade gradual e dinâmica da experiência sucessiva de um tema pelo ouvinte”²⁵. Entretanto, como apontei por meio de Adorno, tal argumento precisaria se haver com o fato de a experiência subjetiva falhar em sua capacidade de oferecer sentido e unidade ao que aparece como descontínuo. O ponto evidencia como a análise de Rosen carece de lastro sociológico, mas isso não significa que a solução por ele apontada seja inverdadeira. Em primeiro lugar, o argumento de Adorno estava modelado pela experiência da *Neue Musik* e tinha em vista explicar sobretudo uma peça capital de Schoenberg, composta setenta anos depois da *Kreisleriana*; não foram setenta anos quaisquer, mas sim o período em que o capitalismo desenvolveu-se plenamente na Alemanha. No tempo do jovem Schumann, a Alemanha nem sequer estava unificada e não havia mais do que um pequeno e local capitalismo comercial, com baixa industrialização e de baixa tecnologia; já na virada do século a Alemanha havia se tornado a economia capitalista mais poderosa da Europa.

[25] Charles Rosen. *A geração romântica*. São Paulo: Edusp, 2000, p. 918.

De todo modo, o esmorecimento da dialética de subjetividade e convenção após Beethoven não significa que ela deixe de atuar, mas que carece de novos meios de realização. Os novos meios, entretanto, não dispõem de universalidade comparável aos anteriores, pois não se deixam fixar na fórmula. Uma questão crucial é saber reconhecer em que medida essa dialética está viva e atuante na *Kreisleriana*. Certamente vive e atua a dialética da grande e da pequena estrutura: dito em termos genéricos, em um primeiro registro a grande é o conjunto, a pequena é a peça; em um segundo, a grande é a peça e a pequena é a passagem; em um terceiro, a grande é a passagem e a pequena é o detalhe.

No dizer de Rosen, “a grande forma deve se afigurar como se houvesse surgido diretamente das formas menores, o que preserva a individualidade dessas últimas”²⁶. Ou melhor: a totalidade surge diretamente e de modo mediado das formas menores, reiterando por um lado suas individualidades e, por outro, abarcando-as em um nexos mais amplo, que lhes incute sentido e potencia a expressão. Schumann possui o dom de “criar uma unidade a partir dos materiais os mais diversos, de criar uma única obra a partir de miniaturas aparentemente completas.”²⁷ Isso reforça a dinâmica intrínseca da obra musical, impregnando-a de um movimento contínuo — uma forma que diferencia Schumann de Beethoven, no qual a dinâmica já está dada desde o início em sua plena força, apenas desdobrando-se.

[26] Idem, p. 305.

[27] Idem, p. 883.

Com isso, articulam-se as diferentes grandezas da obra, do detalhe micrológico ao conjunto; a articulação faz-se, contudo, sempre mediada; a mediação, por sua vez, estabelece nexos que não são livres de ambigüidades, e a ambigüidade torna-se uma força produtiva do nexos em todos os seus momentos.

Ciclo. Sem dúvida alguma, a idéia do ciclo, que Schumann foi aprimorando, digamos, desde *Papillons*, desempenha papel central na *Kreisleriana*. Nesse ciclo, Schumann utiliza as formas tradicionais do *Lied* (ABA) e do rondó (ABACA), mas as modifica no sentido da forma mais livre da fantasia. A singularidade da obra depende menos do desenvolvimento, em sentido beethoveniano, isto é, do processo formal que se desenvolve do início ao fim da composição, e mais dos temas e motivos, independentemente do procedimento de desenvolvimento. Esquemática e simplificada: em Beethoven, temos mais forma e menos tema; em Schumann, mais tema e menos forma. No lugar do desenvolvimento, o contraste do que é diferente.

Isso leva à questão do fragmento, como singular articulado à totalidade e, ao mesmo tempo, fechado em si mesmo, incompleto, infindo. A forma mais frouxa encontra correspondência na subjetividade que avança e que se exprime no transitório e fugaz. Com isso, em mesma medida o caráter sintético da forma perde terreno, em favor do irreconciliado.²⁸ O ciclo é, enquanto reunião de fragmentos, uma solução para a contradição de acabamento e incompletude; ele engloba e dá sentido. Roland Barthes percebeu bem o nexos que articula o fragmento e o ciclo — uma interdependência estruturante na qual um se apóia no outro. O acabamento de cada peça-fragmento encontra sua contraface no *interstício*: “chaque pièce se suffit, et cependant elle n’est jamais que l’interstice de ses voisines”²⁹. Que solução para a articulação de todo e partes! A justeza da percepção de Barthes encontra fundamento no uso, sempre presente, do *intermezzo* por Schumann, mesmo quando não especificado — o que, naturalmente, Barthes também percebeu: “il a multiplié dans ses oeuvres les intermezzi: tout ce qu’il produisait était finalement intercalé: mais entre quoi et quoi?”³⁰. Na *Kreisleriana*, isso explica a mais longa das peças, que se frag-

[28] Cf. Thomas Nipperdey. *Deutsche Geschichte 1800-1866. Bürgerwelt und starker Staat*, pp. 548-9.

[29] Roland Barthes. *Oeuvres complètes*. Paris: Seuil, 1995, vol. 3, p. 167.

[30] Idem, *ibidem*; também pp. 295-6 e 1.049, onde se lê: “c’est le règne de l’intermezzo, notion assez vertigineuse lorsque’elle s’étend à toute la musique et que le moule n’est vécu que comme une suite époussante (même si gracieuse) d’interstices.”

menta e acaba por conter *intermezzi* explícitos. Por entre tantos procedimentos, coerência e totalização são configuradas pelo ciclo: delineia um espaço harmônico, assim como cada uma das peças possui seus próprios encadeamentos e distensões harmônicas; há um tratamento rítmico que perpassa as várias peças; uma sonoridade que se almeja; uma idéia que enlaça as diversas peças.

Uma idéia? Um profundo senso da forma, que na *Kreisleriana* se con- joga à plena originalidade arquitetônica. A forma interna do ciclo é mediada pela organização de um centro de força harmônico, assim como pelo entrelaçamento motivico. A isso se soma o tratamento dos contrastes como elemento de articulação do sentido musical — nesse aspecto, seguindo a lição do Jacques Callot que inspirava Hoffmann, “composições criadas a partir dos elementos os mais heterogêneos”. Pois, ao justificar a forma das *Phantasiestücke*, Hoffmann apoiou-se no gravurista:

*Nenhum Mestre soube como Callot comprimir em um pequeno espaço uma multiplicidade de objetos que, sem confundir o olhar, se sobressaem uns ao lado dos outros, até mesmo uns nos outros, de tal modo que o singular, como sigular que vale por si, se alinha ao todo. É possível que críticos duros o acusem de ignorância nos verdadeiros agrupamentos, assim como na distribuição da luz; entretanto, sua arte, na verdade, ultrapassa as regras da pintura, ou melhor, seus desenhos são apenas reflexos de todos aqueles fenômenos fantás- ticos e maravilhosos, que o mágico convoca com sua fantasia desmedida.*³¹

[31] E. T. A. Hoffmann. *Fantasies- tücke in Callots Manier*, p. 14.

Eis portanto um nexos fundante, a partir do qual é possível se aproximar do título do ciclo; ou melhor, não apenas do título, mas da própria lei for- mal, ao problema, já assinalado, da continuidade sem desenvolvimento.

Big Bang (choque como norma). A estética e o procedimento do *intermezzo*/ interstício são lastreados, na compreensão de Barthes, pelo cho- que, que ele denomina *coup*. “*Ce sont des coups*”: é isso a *Kreisleriana*. Nada a explica, nada a estrutura, nada diz a não ser os golpes/ choques. Por- tanto, o golpe interrompe, fragmenta, transforma tudo em *intermezzo*, em interstício, mas em uma série de *intermezzi* e interstícios. Estes não se iso- lam totalmente, mas se abrem para os outros, embora permaneçam fechados em si — decerto uma das mais simples entre as inúmeras con- tradições da obra de Schumann. Desnecessário enfatizar o nexos com os contrastes de que falava Rosen, embora aqui estejamos muito mais den- tro do espírito que molda a obra de Schumann. A acumulação dos con- trastes, choques e golpes leva Barthes a falar de um “*Big Bang* *continu*”.

Assim, o que Adorno denominaria, segundo minha distorção, *Trie- bleben der Klänge*, aproxima-se do que Barthes denominou *corps pulsionnel*, força motora do nexos *intermezzo*-interstício. A forma por excelência do choque, porque mais imediata, é o golpe rítmico, que Barthes entende ser desesperado. Contradição apenas aparente, a do desespero, pois inserido em um nexos, a tonalidade-totalidade, que o ordena, embora seja

sua própria natureza que o impulsiona sempre para fora. Tudo isso configura uma das formas do excesso schumanniano.

Tal interpretação leva necessariamente à indagação acerca dos momentos de distensão, de calma, apaziguamento, que serão, segundo Barthes, sempre um alongamento (*étirement*), que também é levado ao registro do excesso: o alongamento é extremo e é um extremo; o *corps pulsionnel* se estira, distende ao máximo, e pode-se portanto dizer que o final da última peça é seu estiramento final, rumo à decomposição, já em curso e em estado terminal.

Coups et corps. Barthes indicou o nexa entre ambos, uma verdadeira fusão, isto é, síntese artística, obra de arte, e assinalou sua natureza:

*le corps, si l'on peut dire, accumule sa dépense, la signifiance prend l'emportement, mais aussi la souveraineté d'une économie que va se détruisant.*³²

[32] Roland Barthes. *Oeuvres complètes*, vol. 3, p. 304, modulando Bataille.

Uma economia autodestrutiva faz lembrar as afirmações de Marx, à época de Schumann, acerca da impetuosa acumulação capitalista e suas crises. Talvez aqui Adorno e Barthes se unam, descobrindo um nexa social e histórico fundamental na *Kreisleriana*. Para Barthes, a *Kreisleriana* é simultaneamente “*fourmillement des coups*” e “*corps en état de musique*”, de sorte que a música é apenas golpe, assim como corpo, e corpo e golpe se fazem um em música. Exatamente o mesmo processo de subjetivação que Adorno vislumbrava em alguns momentos da *Neue Musik*, descortinando uma vez mais a posição histórica de Schumann.

Interpretação, execução, ritmo. Por detrás do convênio tonal, Barthes insiste que a interpretação da *Kreisleriana* precisa expor “*le réseau des accents*”, o que acaba por levá-lo a afirmar a possibilidade da abolição da diferença entre compositor, executor e ouvinte: basta apenas que, por entre essas figuras, os acentos possam emergir. Tal interpretação possui duas faces. A primeira delas é que não há intérprete possível para a *Kreisleriana*, em virtude da disjunção radical de exigência técnica e inocência. A segunda diz respeito diretamente ao ritmo, forma primeira da emergência dos golpes e choques. Antes mesmo dos contrastes causados pelas intensidades, pelos movimentos ou por o que quer que seja, estão os choques rítmicos. “*Le rythme schumannien (écoutez bien les basses) s'impose comme une texture de coups plus que de battements*”³³. A noção comum e estabelecida dos tempos e batidas é substituída pelos golpes; aquilo que na música se limitava a um procedimento de ordenação do tempo, em casos mais sofisticados de criação de uma temporalidade própria, é em Schumann também algo extratemporal, que invade um domínio para além do tempo musical, estruturante que é do discurso e transcurso musical. O golpe, que substitui a batida do tempo, revela a experiência social da época; revela as intermitências e tensões avassaladoras da interioridade, assim como a hostilidade agressiva do mundo exterior.

[33] Idem, p. 1050.

Uma das formas mais atuantes dos golpes na *Kreisleriana*, a sínco- pa, foi interpretada por Barthes: “*de même il [Schumann] détruit la pulsion (jouons sur les mots; disons aussi: la pulsation) de la douleur en la vivant sur un mode pur, de même il exténue le rythme en généralisant la syncope*”³⁴. Mas, é preciso acrescentar, a sínco- pa é apenas uma das formas de extensão e, no limite, por distensão tamanha, de extinção do ritmo, como no caso ter- minal do final do ciclo.

Como compreensão genérica, vale a formulação do próprio Schu- mann, quando afirmava: “parece que a música tende novamente para seus primórdios, quando ainda não estava pressionada pela lei de gravi- dade do compasso, e se eleva autonomamente a um discurso livre, a uma pontuação poética mais elevada”.³⁵

Harmonia. Creio que se pode considerar a constelação tonal centrada em sol menor como estruturante do ciclo. A tonalidade de sol menor aparece em seis das oito peças; sua relativa maior, si bemol, aparece tam- bém em seis das oito. Como Rosen enfatiza diversas vezes, a geração de Schumann considerava a relativa menor ou maior como parte da tonali- dade em ação; assim, sol menor/ si bemol maior formam o núcleo do conjunto, compreendido como uma única coisa. A isso acrescentam-se, então: ré menor (V), dó menor (IV). No entendimento de Rosen, o que dá a unidade tonal é a quarta peça. O conjunto como um todo poderia ser caracterizado como uma constelação — ou “*macrotonal architecture*”³⁶, como a define Longyear —, cujo centro está em sol menor/ si bemol maior, que opera na direção da “mistura ou fusão das tonalidades”³⁷. Uhde fala em “mudança de tonalidade de uma maneira caleidoscó- pica”³⁸. Rosen, sempre firmado em um enfoque que se baseia na experi- ência da recepção como ponto de partida da análise, defende que o pro- cedimento de totalização da peça é a junção de fragmentos — naturalmente retomando a discussão acerca do fragmento pelos român- ticos de Jena. Nesse sentido, ele entende que há em Schumann um

*novo ponto de vista radical sobre a grande estrutura harmônica. As ambigüi- dades rítmicas refletem uma mais profunda ambigüidade da estrutura. [...] A essência da concepção de Schumann é a substituição da localização de um cen- tro tonal inicial por uma realização gradual: a definição de um centro de esta- bilidade harmônica se torna parte de uma experiência progressiva da obra.*³⁹

Note-se que a estrutura profunda é entendida como relativa à har- monia, que em alguma medida determina o aspecto rítmico, muito desenvolvido na *Kreisleriana*. É paradoxal, entretanto, que as inovações e ousadias de Schumann não sejam propriamente harmônicas, pois parece cabível dizer que os compositores imediatamente anteriores e posteriores a Schumann foram mais ousados nos desenvolvimentos harmônicos. De fato, o mesmo Rosen indicou uma direção de desenvol- vimento que seria levada adiante por todo o século, adentrando mesmo

[34] Idem, p. 1.051.

[35] Robert Schumann. *Schriften über Musik und Musiker*. Stuttgart, Reclam, 1982, p. 39.

[36] Rey M. Longyear. *Nineteenth-Century Romanticism in music*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1988, p. 99.

[37] Charles Rosen. *A geração român- tica*. São Paulo: Edusp, 2000, p. 920.

[38] Jürgen von Uhde. *Beethovens Klaviermusik*. Stuttgart: Reclam, 1980, vol. 1, p. 357.

[39] Charles Rosen. *A geração ro- mântica*, p. 326; cf. também p. 345: “com Chopin e Schumann, as articu- lações [harmônicas] se encontram freqüentemente dissimuladas a pon- to de desaparecerem. [...] o senso de oposição tonal polarizada perdeu sua importância.”

no século XX, que a radicalizou, qual seja, uma interdependência muito forte entre os diferentes parâmetros musicais.

Renunciar à força da oposição tonal pode ter eventualmente enfraquecido a linguagem tonal, mas não enfraqueceu a música que, de fato, adquiriu uma nova fonte de energia. [...] A hierarquia estritamente definida das relações diatônicas foi negociada por uma nova concepção de continuum cromático cujas harmonias, em uma variedade estonteante, podiam fundir-se umas às outras em um intercâmbio caleidoscópico de energia. Isso abriu as portas não somente às novas possibilidades harmônicas, mas também a uma concepção moderna e muito mais fluida de ritmo e tempo.⁴⁰

À parte o elemento caleidoscópico⁴¹, indica-se uma interdependência estruturante entre ritmo, tempo e harmonia, na qual naturalmente está imbuída a dimensão melódica e de timbre e que, como se viu, enfrenta e soluciona também o problema da forma. Há, portanto, primórdio de uma organização mais integral, no sentido de que essas diferentes dimensões desenvolvem-se em conjunto e de forma interdependente. Destarte, o argumento (subsidiário, é verdade) de Adorno, segundo o qual durante o período romântico a melodia tornou-se função da harmonia, precisaria ganhar maior matiz. De modo bastante genérico, o romantismo musical poderia ser caracterizado, a partir das indicações de Adorno, como essa subordinação da melodia à harmonia. Isso porque o desenvolvimento melódico devia obrigatoriamente limitar-se a um espectro sonoro compatível com a harmonia que organizava aquela determinada passagem musical: sons que aparecessem como “dissonantes” em um contexto específico estavam interditos pelo contrato tonal. A melodia devia respeitar, e desse modo reiterar, aquele número restrito de combinações sonoras dado pelo sistema tonal. O que ocorreu, na interpretação de Adorno, no período do romantismo, foi uma espécie de ajuste das duas dimensões entre si: a melodia ajustou-se a um conjunto de sons que a harmonia oferecia, permitia e legitimava. A harmonia, por seu lado, não permaneceu estática às necessidades do desenvolvimento melódico, e diferenciou-se, isto é, assumiu diversidade e plasticidade maiores, para que o desenvolvimento melódico pudesse ser enriquecido. No limite, a melodia estava presa a um desenvolvimento melódico que pudesse ser harmonizado sem criar dissonâncias problemáticas. Se é possível e adequado, contudo, falar em um “intercâmbio caleidoscópico de energia” como resultado das operações harmônicas (o que aponta para um certo uso da tonalidade), e se isso reverte em outras dimensões musicais, ganha-se uma visada mais dinâmica da história da música, e certamente situamos melhor uma obra como a *Kreislarian*. Creio que dissimulação, esvaecimento e indefinição harmônicos unívocos — tratados acima sob a rubrica da ambigüidade — levam a uma espécie de *Stillstand*, de dialética em estado de suspensão, “suspensão da lógica musical tradicional”⁴².

[40] Charles Rosen. *A geração romântica*, p. 360.

[41] Também ele, ao que parece, de caráter epocal; cf. Charles Baudelaire. *Oeuvres complètes*. Paris: Seuil, 1968, p. 552; Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1991, vol. I.2, p. 630.

[42] Idem, p. 859.

Melodia e ritmo. O trato mais consciente dos diferentes parâmetros musicais (altura, duração, intensidade, timbre) tem como resultado a percepção de possíveis substituições e reforça o jogo de ambigüidades que caracteriza essa música. A forma musical nasce precariamente dessas ambigüidades; precariamente por conta da forma única, não mais um modelo que se deixa reutilizar. As formas que tudo isso assume são variadas. Há uma enorme capacidade de mutação dos motivos, que se deixam variar e impregnar dos mais variados caracteres; a repetição, por vezes, toca a obsessão. “A concepção inovadora de Schumann estava calcada em um senso mais amplo de ritmo, concebido como uma série de ondas de energia [...]”⁴³. Isso realiza-se, na *Kreisleriana*, por meio dos incessantes deslocamentos dos acentos, das sínopes, das antecipações, dos atrasos, dos contratempos acentuados, tudo isso compreendido como elementos de criação e movimentação de tensão. Os contrastes rápidos, inesperados, surpreendentes, fortes, são uma marca inconfundível da peça; os deslocamentos dos acentos mediante enfraquecimento dos tempos fortes e fortalecimento dos tempos fracos resultam em um ritmo que é continuamente alterado e variado, reforçado pelo uso do rubato. Também muito característico é o deslocamento do baixo, lancinante na *Kreisleriana*, assim como o uso de hemiólías; especialistas sempre falam das “*characteristic metrical anomalies*”⁴⁴ nas peças de Schumann. Harmonia e melodia encontram-se muitas vezes fora de fase, afetando a condução das vozes e redundando em ambigüidades. Os adágios que concluem as peças 2, 4 e 6, assim como o coral da coda da sétima peça, são elementos de grande destensionamento final, que paradoxalmente funcionam como elementos de tensão no quadro do encadeamento das partes e na estrutura do todo.

[43] Idem, p. 168.

[44] Thomas A. Brown. *The Aesthetics of Robert Schumann*, pp. 127, 129.

Tonalidade, totalidade. O princípio da tonalidade, como é sabido, operou como totalidade na música que vai de Bach a Schoenberg. No interior desses marcos históricos, essa equação configurou-se, entretanto, de modos diferenciados. Como isso se realiza na *Kreisleriana*? Na interpretação de Adorno, a categoria de totalidade, que em Beethoven apontava para a configuração de uma sociedade justa e remetia a um *páthos* de humanidade, em Brahms acabou por tornar-se mero princípio de organização estético (ou seja, no arco histórico entre um e outro ocorreu uma perda de conteúdo vinculante às formas musicais, que se autonomizaram por completo e, nesse processo, perderam uma relação mais imediata com as formas de existência social). Robert Schumann situa-se entre ambos. Uma configuração, ou mesmo um aceno à sociedade justa, já é algo, em sua obra e seu tempo, desmentido pela realidade, pelo esgotamento dos impulsos mais libertários e utópicos da Revolução Francesa, ainda tão vivos e atuantes em Beethoven (por essa razão, a *Marseillesa*, em sua obra, é apenas eco). Contudo, em Schumann a totalidade não se tornou um princípio de organização estético, e nesse ponto suas faltas e dificuldades assinalam sua grandeza, e não o contrário. A catego-

ria de totalidade, em Schumann, não redundou na forma rigorosa de Brahms — este já impregnado e marcado pela resignação e pelas impossibilidades posteriores a 1848 —, senão que permaneceu tateante, recalcitrante e ensombrecida. Jamais se configura com o ímpeto e entusiasmo que encontrou na música de Beethoven, acenando para um público que pudesse realizar as notas da Revolução. Retira-se para o domínio bem mais modesto, política e socialmente, do interior e da província. No interior burguês, na sala de estar com piano, e na cidade de província, sem corte mas também sem uma burguesia com experiência cosmopolita e capital financeiro — e que, portanto, não poderia jamais ser capaz de compreender o teor da música de Schumann, que dizer sustentá-la. Portanto, as dificuldades da forma em Schumann, sua renúncia ao desenvolvimento dinâmico, são índices de sua verdade histórica e musical; a forma do ciclo encontra aí ancoragem.

Nomenclatura. Novamente, foi Roland Barthes quem chamou a atenção para o fato de que Schumann talvez tenha sido o primeiro compositor que, deixando de lado o padrão da nomenclatura italiana para os movimentos, insistiu no uso do alemão. Tal transformação quebrou a univocidade tradicional, pois suas nomenclaturas referem-se tanto ao andamento — o que, de resto, a utilização discriminada do metrônomo já definiria —, como ao estado de espírito. A interpretação psicanalisante de Barthes vê aí uma irrupção da *Muttersprache*, compreendida como “*restitution déclarée du corps*”, ou seja, como uma das formas através das quais aquele “*corps pulsionnel*” emerge na música e a configura. Independentemente disso, há outras dimensões: o provincianismo, que insiste na língua local — o que evidencia como o provincianismo não é sempre e necessariamente conservador, reacionário ou reativo, mas também pode ser, como é o caso, progressivo —; a sinalização de que se trata, no final das contas, de uma composição para muito poucos; a insatisfação com o padrão e a busca de uma alternativa, sob o signo da expressividade. E, sobretudo, o amor à língua, a inscrição de sua relação fundante com a língua na própria música. Uma forma muito própria de apontar para aquela unidade da arte de que parti. Eis, em grossas linhas, as tensões e interdependências que dão carne e osso à “trama dos constrangimentos que viabilizaram e, num momento particular, estancaram a atividade musical e a própria vida do compositor”⁴⁵.

(continua)

LEOPOLDO WAIZBORT é professor no Departamento de Sociologia da USP.

[45] Sergio Miceli. “Chave para ouvir Mozart”, *Folha de S.Paulo, Jornal de Resenhas*, 1 maio 1995.

Recebido para publicação
em 15 de março de 2006.

NOVOS ESTUDOS

CEBRAP

75, julho 2006

pp. 185-210
