

INTRODUÇÃO

O universo sonoro contido no *Álbum para a Juventude* (1848) de Robert Schumann, pode parecer relativamente simples ao estudante de piano ou a um ouvinte que não esteja preparado para reconhecer as sutilezas expressivas contidas nessa obra. Além da diversidade de meios técnicos e possibilidades interpretativas, o *Álbum para a Juventude* de Schumann proporciona ao aluno de piano, uma formação ampla, através da representação de estilos e influências de outros compositores como Bach (1685-1750), Beethoven (1770-1827) e Mendelssohn (1809-1847).

É uma obra contemplada em programas de cursos de música, nos níveis básicos (e/ou graduação), indício este de sua legitimidade como obra referencial para a formação do aluno. Habitualmente, as 43 peças contidas no *Álbum* são executadas isoladamente; no entanto, a riqueza e a variedade musical nos induzem a concebê-lo como um ciclo passível de ser incorporado ao repertório de concerto¹. Ao contrário das obras direcionadas ao intérprete já maduro, o *Álbum* apresenta não somente uma intenção didática, mas, sobretudo, uma intenção poética.

Outra questão importante surgida durante o processo de elaboração desse trabalho refere-se à situação ou colocação do *Álbum* dentro da vasta produção musical de Schumann. Em carta de outubro de 1848 ao compositor Carl Reinecke (1824-1910)², Schumann retratou seu otimismo ao iniciar uma nova composição

¹ A esse respeito serão feitas algumas observações de grandes intérpretes, a exemplo de Angela Bronwnridge e Dieter Goldman, procurando, na medida do possível, fazer uma comparação das decisões interpretativas de ambos.

² Compositor e regente nascido em Leipzig. Até 1895, regeu a Orquestra de Gewandhaus, compondo diversas obras para piano no estilo de Schumann, música de câmara à maneira de Brahms e formas mais simples de Hausmusik (The New Grove's Dictionary of Music and Musicians, 2001, p. 157).

depois do grande esforço dedicado à ópera *Genoveva*, op. 81 (1847-1848)³ (RÖNNAU:1979, p. 7-8).

Um fato importante a ser considerado é o relato em carta de 1843, endereçada a Carl Kossmaly (1812-1893)⁴, na qual Schumann demonstra ter percebido que seus ciclos de piano das décadas anteriores, apesar de altamente originais, não lhe trouxeram o reconhecimento esperado por parte do público ou dos editores. Paralelamente, Schumann também se preocupava com a baixa qualidade das músicas didáticas para piano da época. É durante a última década de sua vida que ele começa a compor trabalhos direcionados a satisfazer a demanda crescente de *Hausmusik*⁵ por parte da classe média; dentre esses trabalhos incluem-se o *Album für die Jugend*, op. 68 (1848), o *Lieder-Album für Jugend*, op. 79 (1849), *Zwölf Vierhändige Klavierstücke für Kleine und Grosse Kinder*, op. 85 (1849), *Ballscenen* para piano a quatro mãos, op. 126 (1851) e o *Kinderball* para piano a quatro mãos, op. 130 (1851). Os op. 68 e op.118 foram dedicados às suas filhas mais novas e não aos seus filhos (DEAHL: 2001, p. 25).

Dividida em vários estados, a Alemanha, na época de Schumann, buscou e encontrou nas manifestações artísticas uma força unificadora. Ao cultivar traços de seriedade e simplicidade comuns a todos os alemães, a *Hausmusik* se

³ Podemos dizer que, além da intenção reconhecidamente didática com o Álbum, Schumann precisava também repor suas energias após o árduo processo de composição com a ópera acima citada.

⁴ Carl Kossmaly, regente, compositor e crítico musical, escreveu vários artigos no *Neue Zeitschrift für Musik*, tendo sido apontado por Schumann para ser seu sucessor nessa revista. Suas composições incluem Sinfonias, Aberturas e outros trabalhos (The New Grove's Dictionary of Music and Musicians, 2001, p. 835).

⁵ O termo *Hausmusik* foi inicialmente empregado por C. F Becker (1804-1877), organista e bibliógrafo alemão, e usado em vários artigos entre os anos de 1837-1839 por Schumann no *Neue Zeitschrift für Musik*. No sentido literal, *Hausmusik* refere-se à música criada para ser tocada em casa. O famoso ilustrador do século XIX, Ludwig Richter, retratava em suas gravuras a intimidade e simplicidade da ambientação da *Hausmusik* em contraste com a exuberância e luxo dos salões aristocráticos. O desenvolvimento da *Hausmusik* coincidiu com o progressivo crescimento em torno de debates sobre as dimensões sociais da música dos anos de 1840-50 (DEAHL: 2001, p. 26).

diferenciou da música de salão aristocrática, sob influência francesa e italiana, considerada artificial e corruptora do bom gosto pela imprensa da época. Com ênfase no lar, religião e natureza, a *Hausmusik* tinha como objetivo elevar a educação musical da classe média, e por seu custo razoável e pela sua capacidade de reproduzir várias texturas, o piano se tornou o instrumento predileto. Segundo Lora Deahl⁶, a *Hausmusik* encaixou-se plenamente no conjunto geral das idéias do Iluminismo no que se diz respeito à auto-educação e ao humanismo cívico conhecido como *Bildung*. Assim, as artes eram consideradas como elemento ímpar necessário à educação de uma pessoa refinada. Ao acreditar na música como linguagem de sentimento e possuidora de efeito de dimensão moral, programas de educação passaram a incluir instrução musical.

O desenvolvimento da teoria da educação, psicologia infantil e psicologia da aprendizagem na virada do século ganharam repercussão com a publicação de *Émile* (1762), de Jean-Jacques Rousseau (1712 -1778), considerado um dos mais importantes pensadores europeus do século XVIII. Ao negar a noção de que as crianças fossem meros adultos imperfeitos que precisavam ser punidos para trazê-los à conformidade, Rousseau afirmava que “tudo que vem das mãos do Criador é bom” (BOWEN in Lora Deahl: 1981, p. 183) e que as crianças eram virtuosas por natureza e capazes de serem levadas à razão. Em seu idealizado sistema educacional livre das divisões por classificação, as crianças, ao terem liberdade para explorar o mundo através da experiência sensorial, obtinham o incentivo para o aprendizado. *Émile* rapidamente se tornou “o mais censurado, banido e, portanto, procurado livro do século”, pois era a antítese dos princípios dos sistemas educacionais dominados pela igreja (DEAHL: 2001, p. 26). As idéias expostas por Rousseau abriram portas para a formação de escolas experimentais dirigidas por Johann Bernhard Basedow (1724-1790) e Johann Pestalozzi (1746-1827).

⁶ DEAHL, Lora, *Robert Schumann's Album for the Young and the Coming of Age of Nineteenth-Century Piano Pedagogy*, College Music Symposium, vol. 41, 2001, p. 183.

De forma semelhante, outros escritores influentes do século XIX, como Jean Paul Richter (1763-1825), E. T. A. Hoffmann (1776-1822), Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), Ludwig Tieck (1773-1853), Heinrich von Kleist (1771-1811) e Joseph von Eichendorff (1788-1857), consideravam as experiências literárias e musicais interligadas e inerentes à experiência das emoções.

Inserido dentro desse contexto, o *Álbum para a Juventude* é o primeiro resultado de um projeto pedagógico de Schumann. Além disso, é uma constatação direta daquilo que a *Hausmusik* representa em suas dimensões didática, cultural e moral: um universo sonoro, que apesar de rico é, ao mesmo tempo, simples.

Os objetivos desta dissertação podem ser sintetizados em: procurar facilitar a compreensão dessa obra, como um todo, dando uma indicação de organização estrutural; identificar as influências pedagógicas e filosóficas de Schumann, bem como a preocupação didática do compositor ao compor a obra.

O trabalho se organiza em cinco partes. O capítulo I apresenta uma contextualização histórica do *Álbum para a Juventude*, além de abordar as possíveis influências filosóficas e pedagógicas recebidas por Schumann. O capítulo II procura identificar, de maneira geral, os procedimentos composicionais empregados pelo compositor. O capítulo III contém uma discussão sobre o aspecto organizacional a partir de possíveis diferenças e semelhanças estruturais entre as peças (forma, estruturação melódica, tonalidade, etc). O capítulo IV apresenta um relato mais detalhado de três edições originais estrangeiras e uma edição brasileira: *Henle*, revisada por Wolfgang Boeltichera, *Dover* editada por Clara Schumann, *Wiener* revisada por Rønnau e Kan e a *Irmãos Vitale* revisada por Souza Lima. Nesse capítulo, uma comparação das decisões interpretativas, a exemplo de Angela Brownridge e Dieter Goldman. O capítulo V apresenta considerações finais.

CAPÍTULO I

Contextualização

I.1 Momento histórico do *Álbum para a Juventude* de Schumann

Schumann compôs o *Álbum para a Juventude* em 1848. Esse ano foi marcado por explosões revolucionárias na Europa conhecidas como a *Primavera dos Povos*. Nas principais cidades da França, do Império austro-húngaro, dos Estados alemães e de outras regiões, grande parte da população, devido à crise econômica, revoltou-se, enfrentando forças militares, chegando inclusive, em alguns casos, a desestabilizar o regime vigente. Essa crise, acentuada por pragas e pela seca que devastava a Europa prejudicando os camponeses, deu guarida a novos posicionamentos ideológicos. A publicação do *Manifesto Comunista*, redigido por Karl Marx (1818-1883) e Friedrich Engels (1820-1895), foi ponto decisivo integrante dessas mudanças.

Em maio de 1849, o surto revolucionário atinge Dresden, ocasionando o refúgio de Schumann e sua família em Kreischa. Algumas impressões desse período foram relatadas por Clara em seu diário:

Fomos ao passeio, embriagando-nos com a natureza divina, sem duvidar do que fermentava na cidade naquela época. Fazia uma hora e meia que voltávamos para casa, quando soou o toque de recolher e todos os sinos tocaram a rebate... Pouco tempo depois ouvimos tiros... Na sexta-feira, chegando à cidade, encontramos todas as ruas cheias de barricadas, em que se mantinham homens armados de foices e que os republicanos se empenhavam em elevar (LEPRONT: 1990, p. 107).

Coadunado com esse momento de inquietude, Schumann compôs em Dresden, *Quatro Marchas para o ano de 1849*, op. 76, e *Cantos Libertários*. Os versos do

poeta alemão Ferdinand Freiligrath (1810-1876), só foram publicados em 1914, por terem sido considerados bastante subversivos pelos editores da época (BOUCOURECHLIEV: 1974 p. 153). De modo aparentemente paradoxal⁷, obras intimistas, como os *Lieder für die Jugend*, op. 79, o *Álbum para a Juventude* e os *Conselhos para os nossos Filhos*, também foram compostas nessa mesma época, provocando a seguinte reação em Clara:

Parece-me estranho que os horrores lá de fora despertem em Robert sentimentos poéticos aparentemente tão opostos a isso tudo. Percorre esses lieder um sopro de pura serenidade. Para mim volta a ser como a primavera, sorridente como as flores (LÉPRONT, 1988, p. 111).

Isolado em seu silêncio e dedicando-se obstinadamente ao trabalho, Schumann procura a direção da *Liedertafel* (sociedade coral). Lá, através do contato com obras de Palestrina (1525-1594), Bach (1685-1750) e Beethoven (1770-1827), compõe numerosos coros. Nesse período, o piano lhe serve como meio de expressão para o *Álbum para a Juventude*, op. 68 (1848), escrito em apenas duas semanas, contendo 43 peças com fins didáticos, como também obras camerísticas (trios e quintetos). É bem provável que o convívio familiar desfrutado por Schumann nesses anos tenha proporcionado ao compositor um novo estado de espírito e ânimo, o qual é aparente em carta escrita em Dresden para Carl Reinecke:

É claro que os filhos caçulas são prediletos; mas estas composições são especialmente caras a mim – como são de fato originadas diretamente na família. As primeiras peças do *Álbum* eu escrevi primeiramente para nossa filha mais velha por ocasião de seu aniversário, e então uma após a outra foi acrescentada. Eu senti como se estivesse começado a escrever do início de novo. E você verá traços do velho humor. Elas se distinguem completamente do *Kinderszenen*. Estas são reflexões de uma pessoa mais velha, enquanto que o *Álbum para a Juventude*, mais propriamente contém promessas, noções e situações futuras para os jovens (WIGMORE: 1990, Encarte CD).

⁷ Este período, 1847-1849, é um momento difícil para Schumann, que além das perturbações das revoltas sociais, se via às voltas com crises psíquicas, súbitas alterações de humor e uma inconsolável tristeza decorrente da morte de Mendelssohn em novembro de 1847, além das perturbações das revoltas sociais.

Na época da composição do *Álbum para a Juventude*, Robert e Clara tinham quatro filhos. As mais velhas, Marie e Elise se encontravam nos primeiros estágios das aulas de piano. Segundo Schumann, as obras estudadas pelas crianças nas aulas de piano não eram de boa qualidade; fato esse, mencionado por Clara em 01 de setembro de 1848, data do sétimo aniversário de Marie.⁸

A respeito do caráter didático da obra, o diário de família de Clara revela:

Schumann foi encorajado a produzir uma extensa coleção de peças para as crianças, com o pensamento de que a maioria das músicas aprendidas em aulas de piano eram inúteis; e o seu propósito didático está sublinhado pela sua intenção original de suplementar as peças com resumos de obras de outros compositores, e pela lista de máximas musicais (*Musikalische Haus – und Lebensregeln*), as quais ele adicionou à segunda edição do *Álbum* de 1851. Tais suplementos podem ser considerados como um conjunto de regras interessantes aos jovens – e até aos mais velhos (WIGMORE: 1990, Encarte de CD).

Além dessa preocupação didática em relação aos métodos de piano e reconhecendo a infância como fase fundamental do desenvolvimento humano, Schumann aproveitou o crescimento do mercado de produtos educacionais destinados a esse fim⁹ (livros infantis, canções e brinquedos) como uma excelente oportunidade para lançar seu produto; ao mesmo tempo, ele também esperava um retorno financeiro benéfico à sua família.

Aproveitando o apelo comercial que envolve o Natal, Schumann tentou inicialmente, publicar o opus 68 por Breitkopf und Härtel, sob o título "*Weihnachtsalbum für Kinder*" (*Álbum de Natal para Crianças*).¹⁰ Porém essa idéia foi abandonada, pelo fato de representar um apelo de vendas restrito apenas

⁸ APPEL, in Lora Deahl: 1994, p. 171).

⁹ Ao aconselhar os jovens a colocar a virtuosidade a serviço da arte em provérbios que articulavam as suas filosofias estéticas, Schumann elaborou uma longa lista de "*Regras da Casa e Máximas para Músicos e Jovens*."

¹⁰ Uma reimpressão fac-símile do álbum de Marie foi publicada por Beethoven-Haus.

a uma única época do ano. Com a ajuda de seu amigo Carl Reinecke, Schumann então ofereceu ao editor Julius Schuberth¹¹, de Hamburgo, a obra na forma que conhecemos hoje. O formato final consistia em 43 peças, divididas em duas seções, eliminando as “*regras musicais da casa*” e as composições de outros compositores¹². Por motivos financeiros, Schumann desistiu da idéia de uma ilustração para cada peça.

Um caderno de aniversário de peças ilustradas com desenhos, dado a Marie por Schumann, poderia ser considerado como o primeiro estágio na evolução do *Álbum*. Ao convencer Ludwig Richter (1803-1884), famoso ilustrador de livros infantis, a desenhar a página título em troca de vinte quatro horas de aulas de composição para seu filho, esse teve a oportunidade de ouvir a obra completa interpretada por Clara. Ao ser tocado pela expressividade da obra, Richter desenhou imediatamente dez vinhetas ilustrando dez das 43 peças. Segundo ele, era “*uma coleção de peças para piano tão simples quanto bela, que germinavam verdadeiramente no círculo familiar*” (LÉPRONT, 1988, p. 111). Na peça nº 15, *Canção da Primavera*, Richter desenhou uma mãe com suas crianças colhendo flores. Para ilustrar as duas peças de *Estação de Inverno*, ele mostra os avós sentados à lareira com seus netos. Na peça nº 16, *Primeira perda*, mostra uma criança chorando, lamentando a morte do pássaro, em frente a uma gaiola. Na peça nº 35, *Mignon*, aparece um equilibrista dançando entre cordas, e na nº 8, *O Cavaleiro Selvagem*, uma criança num cavaleiro de brinquedo.

Acontecimentos importantes dos primeiros anos de vida dos filhos de Schumann podem encontrar ressonâncias em algumas peças do *Álbum para a Juventude*, como por exemplo: a nº 3, *Canção de Ninar*, dedicada ao seu filho recém-nascido

¹¹ J. Schuberth (1804-1875), editor musical alemão que fundou sua primeira editora na cidade de Hamburgo em 1826 (The New Grove's Dictionary of Music and Musicians, 2001, p.293).

¹² Algumas miniaturas adicionais foram compostas e arranjos de peças conhecidas de autoria dos mais importantes compositores alemães foram acrescentadas entre 02 e 27 de setembro. Dentre esses compositores alemães apareciam obras de Bach (1685-1750), Handel (1685-1759), Gluck (1714-1787), Beethoven (1770-1827), Weber (1786-1826) e Mendelssohn (1809-1847) foram acrescentadas, entre 02 e 27 de setembro.

e, inicialmente, intitulada *Canção de Ninar para Ludwig*. A peça nº 14, *Pequena Peça*, foi escrita para Marie tocar. Os *sforzandi* na peça nº 8, *O Cavaleiro Selvagem*, tinham como objetivo descrever a imagem de uma criança sobre um cavalo de brinquedo batendo de forma desajeitada contra cadeiras e mesas. A peça nº 16, *Primeira Perda*, foi escrita em referência à morte do pássaro de estimação da família. A nº 17, *O Pequeno Viandante Matutino* é uma marcha que começa com passos firmes, tornando-se mais leves à medida que se distanciam, comemorando o primeiro dia de aula de Marie. A peça nº 25, *Ecos do Teatro*, registra o encantamento de Marie ao conhecer um teatro em Viena.

Outras peças do *Álbum* relembram cenas do cotidiano ou personagens familiares de histórias (*Sheherezade*) ou da literatura (*Mignon*)¹³. Segundo Clara Schumann¹⁴, a idéia inicial para peça nº 7, *Canção do Caçador*, começava com o som das cornetas (exemplo 1a), a chegada dos cavaleiros (exemplo 1b) e a corrida dos animais assustados correndo para os arbustos (exemplo 1c) e os sons tocados por um clarim (exemplo 1d):

Exemplo 1a: nº 7, *Canção do Caçador* (compassos 1-2)



¹³ *Sheherazade*, contadora de estórias das 1001 Noites e *Mignon*, personagem do romance *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* (Goethe). *Mignon* é uma jovem italiana seqüestrada e maltratada por uma trupe de saltimbancos. Espancada por um tipo sinistro, é salva por Wilhelm Meister, peregrino culto e abastado que a compra e se torna seu protetor. *Mignon* morre prematuramente. As quatro canções que lhe cabem no romance - os Cantos de *Mignon* - figuram entre os mais famosos versos produzidos por Goethe.

¹⁴ Essas são algumas informações sobre como Clara ensinava as peças do *Álbum* para seus filhos (BUSCH, in Lora Deahl: 1927, p. 98-101).

Exemplo 1b: nº 7, *Canção do caçador* (compassos 3-4)

Musical score for Example 1b, measures 3-4 of "Canção do caçador". The score is in 6/8 time and features a treble and bass clef. The tempo is marked "Frisch und fröhlich". The music includes dynamic markings such as *f* and *p*, and articulation marks like accents and slurs. Fingering numbers are provided for both hands. A handwritten note "6/8" is visible above the treble staff. Asterisks are placed below the bass staff at measures 3 and 4.

Exemplo 1c: nº 7, *Canção do caçador* (compassos 11-12)

Musical score for Example 1c, measures 11-12 of "Canção do caçador". The score is in 6/8 time and features a treble and bass clef. The music includes dynamic markings such as *ff* and *p*, and articulation marks like accents and slurs. Fingering numbers are provided for both hands. Asterisks are placed below the bass staff at measures 11 and 12.

Exemplo 1d: nº 7, *Canção do caçador* (compassos 25-28)

Musical score for Example 1d, measures 25-28 of "Canção do caçador". The score is in 6/8 time and features a treble and bass clef. The music includes dynamic markings such as *f* and *p*, and articulation marks like accents and slurs. Fingering numbers are provided for both hands. Asterisks are placed below the bass staff at measures 25 and 26.

Outras peças recriavam cenas campestres. Como exemplo disso, temos a primeira parte da peça nº 10, *O Alegre Camponês voltando do trabalho*, que representa o homem do campo cantando (compassos 1 a 4), e logo depois acompanhado pelo seu filho (compassos 4 a 8):

Exemplo 2: nº 10, *O Alegre Camponês voltando do trabalho* (compassos 1-8)

A peça nº 20, *Canção Campestre*, inicia-se com um coro de crianças, que se repete em registros diferentes (exemplo 3), podendo possivelmente representar a alternância de um coro de meninas (compassos 1 a 8) e meninos (compassos 9 a 16)

Exemplo 3: nº 20, *Canção Campestre* (compassos 1-8 e 9-16)

A segunda parte da peça nº 20, *Canção Campestre*, mostra um canto solo de uma menina (exemplo 4a), o retorno do coro das meninas acompanhado por uma flauta (exemplo 4b) e, para finalizar, o coro de meninos (exemplo 4c).

Exemplo 4a: nº 20, *Canção Campestre* (compassos 17-24)

Musical score for Example 4a, measures 17-24 of 'Canção Campestre'. The score is in G major and 3/4 time. It consists of two systems of staves. The first system (measures 17-24) features a treble clef with a melody starting on G4, marked with a piano (*p*) dynamic. The bass clef accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. The second system (measures 25-32) continues the melody and accompaniment, with the piano dynamic still present. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingering numbers.

Exemplo 4b: nº 20, *Canção Campestre* (compassos 24-32)

Musical score for Example 4b, measures 24-32 of 'Canção Campestre'. This section continues from the previous example. It consists of two systems of staves. The first system (measures 24-32) features a treble clef with a melody starting on G4, marked with a piano (*p*) dynamic. The bass clef accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. The second system (measures 33-40) continues the melody and accompaniment, with the piano dynamic still present. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingering numbers.

Exemplo 4c: nº 20, *Canção Campestre* (compassos 32-40)

Musical score for Example 4c, measures 32-40 of 'Canção Campestre'. This section continues from the previous example. It consists of two systems of staves. The first system (measures 32-40) features a treble clef with a melody starting on G4, marked with a piano (*p*) dynamic. The bass clef accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. The second system (measures 41-48) continues the melody and accompaniment, with the piano dynamic still present. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingering numbers.

Com relação as duas peças *Estação de Inverno* (nº 38 e nº 39), Richter relata que Schumann teria feito a seguinte imagem:

A floresta e o solo estão completamente cobertos de neve; uma neve pesada cobre as ruas da cidade. Neblina. Com flocos leves, começa a nevar. Dentro, no cômodo aconchegante, os adultos assentam-se ao lado da lareira incandescente e observam as danças festivas das rodas de crianças e bonecas. (APPEL in Lora Deahl: 1998, p. 187-88)

O *Álbum para a Juventude*, chegou ao mercado editorial em janeiro de 1849, com total sucesso. Apesar do editor Julius Schuberth (1804-1875) ter planejado uma tiragem inicial de 500 cópias, meses depois ele dobrou para 1000 cópias, ultrapassando a marca comum do século XIX (100 cópias). Em dezembro de 1850, quase dois anos depois, Schuberth preparou uma segunda edição que incluía, como apêndice, as famosas “*Regras Musicais para a Vida e para o Lar*”, uma documentação instrutiva dos aspectos educacionais e musicais do compositor. Nessas regras podemos perceber os princípios pedagógicos que norteavam a intenção do compositor.

Segundo ele, “o educador não visa formar somente pianistas, mas músicos autênticos e moralizados, no mais amplo e nobre sentido da palavra” (GONÇALVES: 1942, p. 120). Ele encara primeiramente a educação do ouvido, *Das Wichtigste*, como a mais importante.

Em seguida, conselhos sobre o estudo do piano, sobre a leitura mental de obras musicais, sobre a voz, sobre a moralidade artística, sobre o respeito aos mestres e suas obras (especialmente Bach), e sobre o amor ao campo, etc. Schumann retrata nesses preceitos de vida a educação do verdadeiro músico e não apenas a dos virtuosos.

Não te deslumbres com os aplausos que os chamados grandes virtuosos alcançam freqüentemente. O aplauso e a aclamação dos verdadeiros artistas devem ser mais preciosos para você do que o da multidão. O mundo é um lugar grande.

Seja modesto (a): não há nada que você tenha descoberto ou pensado, ou que outros já não tenham inventado ou pensado. E se você por acaso pensar algo novo, considere isso um presente dos céus, para ser compartilhado com os outros.

Preste atenção desde o início ao som e ao caráter de vários instrumentos; tente imprimir as suas várias qualidades tonais em seu ouvido. Como um remédio para o excesso de estudo, leia bastante poesia. Faça caminhadas com freqüência (GONÇALVES: 1942, p. 108-121).

Por outro lado, referências significativas a outros compositores aparecem no *Álbum para a Juventude*, oferecendo ao instrumentista contatos com estilos de escrita musical diversa. As influências recebidas por Schumann em relação a Bach, se refletem na peça nº 40, *Prelúdio* e na *Fuga*, cujos procedimentos de composição musical se espelham nos modelos do grande mestre barroco. De maneira diferente, porém ainda com clara referência a J. S. Bach, as peças nº 4, *Coral*, e nº 42, *Coral Figurado*, são duas harmonizações do Coral nº 29, *Freue dich, o meine Seele* (exemplo 5).

Exemplo 5: Coral nº 29, *Freue dich, o meine Seele* (Bach) (compassos 1-13)



The image displays two staves of musical notation for the chorale 'Freue dich sehr, o meine Seele' by J.S. Bach. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The music is in G major and 4/4 time. The title 'Freue dich sehr, o meine Seele' is written above the first few notes of the vocal line. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

A peça nº 28, *Recordação*, é dedicada a Mendelssohn e apresenta atmosfera, clima e acompanhamento arpejado, que relembram características das *Canções sem palavras* (1829-1845). Outro exemplo é a peça nº 2, *Marcha do Soldado*, (exemplo 6), que traz à lembrança o *Scherzo* da Sonata opus 24, *Primavera* (1801), para piano e violino de Beethoven (exemplo 7)

Exemplo 6: nº 2, *Marcha dos Soldados* (compassos 1-16)

Soldatenmarsch

Munter und straff

2.

7

11

Exemplo 7: Scherzo da Sonata opus 24, *Primavera* (Beethoven) (compassos 1-24)

The image shows a musical score for the Scherzo from Sonata Op. 24, No. 1 by Beethoven. The score is in 3/4 time and is marked 'Allegro molto'. It consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. The first system starts with a piano (p) dynamic. The second system continues the piece. The third system includes a 'cresc.' (crescendo) marking. The fourth system ends with a 'Fine' marking. The score is written in a clear, standard musical notation style.

O Álbum é dividido em duas partes definidas pelo próprio compositor. A primeira contém os primeiros dezoito números escritos em uma linguagem mais simples. Sob o ponto de vista harmônico, as tonalidades se concentram ao redor da tônica com algumas modulações para tons vizinhos e sob o ponto de vista formal, não apenas os primeiros números, como os demais empregam, predominantemente, estruturas simples: binária (AB) e ternária (ABA).

Todos os títulos da primeira parte do *Álbum para a Juventude* são descritivos, tais como a peça nº 2, *Marcha dos Soldados*, e a nº 6, *Pobre Orfanzinha [sic]*. A segunda parte do *Álbum* se inicia com a peça nº 19, *O Pequeno Romance*, e também apresenta títulos descritivos; no entanto, apresenta tanto uma escrita

musical mais complexa e densa quanto uma maior exigência técnica. Ao utilizar o universo infantil, esses títulos servem como ponte para sugerir idéias interpretativas aos instrumentistas, proporcionando ao trabalho de Schumann possibilidades, aspectos e efeitos diferenciados da linguagem musical. A esse respeito, Schumann dizia que “um título não rouba a música de seu valor; e o compositor ao acrescentar um título, ao menos previne um total mal-entendido do caráter da música. Se o poeta é permitido explicar o significado global de seu poema por meio do título, por que não pode o compositor fazer o mesmo?” (DRAHEIM in Lora Deahl: 1996, p. 61). Deve-se registrar a existência de peças sem título (nº 21, 26 e 30). Essas não sugerem nem ilustram algum pensamento extra-musical e apresentam três estrelas organizadas em um desenho triangular como título.

Schumann, desde o princípio, ressalta elementos importantes da técnica pianística como a variedade de articulações (*staccato* e *legato*) que, isoladamente ou em conjunto, requerem soluções técnico-pianísticas específicas. Observa-se também o contraste no conjunto gerado pela riqueza e diversidade de características melódicas e rítmicas, provocando amplas alterações de caráter: de intimistas a mais expansivas.

I.2 Influências Pedagógicas e Filosóficas de Schumann

Provavelmente, Schumann herdou de seu pai, um editor e livreiro, um compromisso com o *Bildung*, como também idéias em relação à didática pianística, com seu professor de piano, Friedrich Wieck (1785-1873)¹⁵. Wieck tinha informações a respeito do *Philanthropium* (1768), uma escola experimental de Basedow, em Dessau. Foi o primeiro a colocar em prática as idéias Iluministas sobre aprendizado e metodologia à didática do piano.

Em artigos para o *Neue Zeitschrift für Musik*,¹⁶ Wieck registrou algumas de suas idéias didáticas. Mais tarde ele as reuniu num volume intitulado “*Klavier und Gesang*”¹⁷ onde colocava a importância de valorizar a individualidade de cada aluno, dando a possibilidade às crianças de explorarem sensorialmente o teclado, antes mesmo da leitura musical. As tarefas de aprendizagem seriam divididas em pequenas unidades de acordo com a capacidade das crianças, despertando, por conseguinte, o interesse da auto-descoberta e motivando-as através do domínio de pequenas etapas. Suas lições eram estabelecidas em quatro etapas: *Klarheit* (dividir o objeto em seus menores elementos ensináveis); *Umgang* (relacionar esses objetos entre si); *System* (organizar os fatos numa mesma unidade); *Methode* (testar o aluno quanto a aplicação do conhecimento). Wieck preocupava-se em integrar o ensino de piano nas artes relacionadas, como a composição, improvisação e teoria. Ele era contra a virtuosidade vazia de pianistas como Kalkbrenner (1785-1849), Hünten (1793-1878) e Liszt (1811-1886). Exigia acima de tudo, devoção à arte, mesmo dos principiantes. Segundo Wieck, os três pilares de seus ensinamentos eram “a mais sensível escuta, o gosto mais refinado, e uma

¹⁵ Friedrich Wieck (1785-1873), pai e professor da futura esposa de Robert Schuman, Clara Wieck (1819-1896), reconhecida como uma das melhores intérpretes femininas de sua geração (The New Grove's Dictionary of Music and Musicians, 2001, p. 1026).

¹⁶ *Neue Zeitschrift für Musik* (“Nova Gazeta Musical”), fundada por Schumann e um grupo de amigos, em abril de 1834.

¹⁷ *Klavier und Gesang* (1853) - método que enfatizava a instrução simultânea em teoria, harmonia e execução.

sensibilidade profunda” (GRITTON in Lora Deahl, 1998, p. 67-71). Ele afirmava assim dizendo:

Temos bastante do belo e do prazeroso para fazer... quase sempre com o olho no cultivo da técnica sem ferir o sentimento da criança em relação ao piano através de extenuantes práticas mecânicas e sem sentido... (Wieck in GRITTON: 1998,p. 58).

À partir do momento que o piano substituiu o clavicembalo e o clavicórdio como instrumento preferencial de teclas do século XIX, novos métodos de piano escritos por James Hook (1746-1827), Daniel Gottlob Türk (1750-1813), Ignaz Pleyel (1757-1831), e Muzio Clemente (1752-1832), foram publicados na Inglaterra, França e Alemanha entre os anos de 1785 e 1804. Esses métodos tiveram continuidade através de pesquisas incessantes Franz Hüntten, Henri Herz (1803-1888), Johann Hummel (1778-1837) e Carl Czerny (1791-1857). Todos eles apresentavam os passos elementares para a formação do pianista. No entanto, tinham como foco principal o treinamento automatizado dos dedos através de exercícios exaustivos de repetição. O influente manual de Clementi (*Introdução à arte de tocar no piano forte* -1811), ele priorizava tudo que se podia aprender de leitura musical, dedilhado e práticas de execução em quinze páginas de texto denso, seguidas de escalas, trilos e exercícios de notas duplas. Hüntten pregava ao menos três horas diárias de estudo, sendo que a primeira fosse gasta apenas com exercícios de escala.

Wieck não descartava completamente a prática de exercícios. Todavia, criticava o professor que indicava duas horas diárias de escalas em todas as tons, e logo a seguir, três a quatro horas de estudo de repertório, segundo Clementi, Cramer (1771-1858) e Moscheles (1794-1870). Wieck considerava que o estudo de escalas deveriam ser de acordo com a dificuldade e necessidade técnica do aluno, dando sempre prioridade na beleza do som.

O frágil gosto popular e o domínio da música parisiense para piano, foram alvo de críticas publicado no *Neue Zeitschrift für Musick*, por Schumann e Wieck respectivamente. Em várias ocasiões, tanto a pouca qualidade da música para crianças e amadores como a música produzida para consumo caseiro, foram criticadas no *Neue Zeitschrift für Musik*. Resenhas de Wieck relativas a trabalhos composicionais de caráter pedagógico para o *Signale für die musicalische Welt* no ano de 1843, criticavam asperamente a falta de bom gosto em trabalhos de Burgmüller (1810-1836), Bertini (1756-1814), Rosenfeld. (GRITTON in Lora Deahl:1998, p.207-14). Schumann também não mediu palavras para criticar as Variações de Czerny, op. 302, dizendo que se ele tivesse inimigos, para destruí-los, ele os forçaria a escutar nada além daquela música. (ROSENFELD in Lora Deah: 1946, p. 247).

Assim como Wieck, Schumann acreditava que a boa formação musical dependia de uma sólida base construída desde a infância. Em 1838 ele relatou a Clara a fragilidade dos primeiros anos de sua formação musical:

Se eu tivesse crescido numa situação semelhante à de Mendelssohn, dedicado à música desde a infância, eu teria chegado onde você chegou ou até talvez a tivesse suplantado... eu sinto isso pela energia das minhas criações. (APPEL in Lora Deahl: 1998, p.17).

Em uma pesquisa de métodos de piano contemporâneos, Schumann apontou que embora tais métodos fossem úteis para treinar mecanicamente as mãos e a cabeça, a sua monotonia intelectual falhava em despertar a imaginação da criança para perceber a beleza da peça e esquecer sua dificuldade enquanto a domina (Ibid., 68). Ele estimulava professores e pais a serem seletivos na escolha do repertório para suas crianças, de maneira semelhante a uma dieta de doces e massas. Nesse sentido, a nutrição espiritual, assim como a física, se tornaria simples e sólida: más composições nunca deveriam ser estudadas e nem tocadas (Ibid.,32).

Assim, o *Álbum para a Juventude*, oferecendo um universo repleto de poesia musical, faz-se a maioria dos métodos de ensino de piano do século XIX, como uma obra singular, graças à maestria e genialidade de Schumann.