



UNIVERSIDADE DE ÉVORA  
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

**Robert Schumann**

*Phantasiestücke para clarinete e piano op.73*  
- Uma outra voz, a mesma música -

Carlos Tony Pereira Gomes

Orientadores: Paulo Gaio Lima.

Vanda de Sá Silva

MESTRADO EM MÚSICA  
ESPECIALIZAÇÃO EM INTERPRETAÇÃO



Universidade de Évora

*Departamento de Música*

**Robert Schumann**

*Phantasiestücke para clarinete e piano op.73*

- Uma outra voz, a mesma música -

*Carlos Tony Pereira Gomes*

Orientadores: **Paulo Gaio Lima.**

**Vanda de Sá Silva**

*Mestrado em Música*  
*Especialização em Interpretação*

2010

**Robert Schumann**

*Phantasiestücke* para clarinete e piano *op.73*

- Uma outra voz, a mesma música -

Carlos Tony Pereira Gomes

2010

*A ti, R. M. M. B.*

## **Agradecimentos**

Agradeço a orientação do Professor Paulo Gaio Lima, com quem tive o privilégio de estudar nos últimos oito anos mas principalmente nestes três anos, tendo sido decisivos os seus conselhos e apoio na minha formação. Com certeza não poderei esquecer a sua sempre disponibilidade, o óptimo ambiente nas aulas, a organização das mesmas e o processo de trabalho. Uma amizade e apreço para toda uma vida.

Agradeço à Professora Vanda de Sá Silva pelo seu tempo e dedicação na recta final da elaboração e organização deste Trabalho de Projecto, onde os seus conselhos foram imperiais no desenrolar do trabalho e seus aspectos essenciais.

Agradeço o incentivo e a inspiração pelo conhecimento de Paul Wakabayashi e pela presença activa de Ana van Zeller e apoio de Rosa Castro e Abel Carvalho.

Agradeço a Maria das Dores Rio Pereira e Manuel Valdemar Meira Gomes, meus pais, e a Valdemar Manuel Pereira Gomes, meu irmão, - embora estejam longe - por serem sempre uma enorme “fonte” de apoio e incentivo aos meus projectos.

## **Resumo:**

Robert Schumann, *Phantasiestücke* para clarinete e piano *op.73* - Uma outra voz, a mesma música

Este Trabalho de Projecto encontra-se organizado em duas partes: investigação e elaboração de um trabalho escrito sobre a obra *Phantasiestücke* para clarinete e piano *op.73* de Robert Schumann.

Dividido em quatro capítulos, o estudo sobre as *Phantasiestücke* para clarinete e piano *op.73* visa contribuir para a interpretação da obra referida. Assim sendo, o primeiro capítulo é dedicado ao compositor para uma melhor contextualização quanto ao criador e as condições em que foi criada. Num segundo capítulo irei abordar o compositor que transcreveu a obra para violoncelo, neste caso o violoncelista Friedrich Grützmacher, para uma melhor compreensão sobre o porquê e a necessidade de transcrever esta obra. O terceiro capítulo é todo ele dedicado à análise formal e interpretativa da obra para reforçar as bases sobre a obra.

## **Abstract:**

Robert Schumann, *Phantasiestücke* para clarinete e piano *op.73* – Another voice, the same music

This project work is organized into two parts: research and development of a work written about the work *Phantasiestücke* for clarinet and piano *Op.73* by Robert Schumann.

Divided into four chapters, the study on *Phantasiestücke* for clarinet and piano *Op.73* contributing to the interpretation of that work. Thus the first chapter is devoted to the composer for a better contextualization as the creator and the conditions under which it was created. In the second chapter I will address the composer who transcribed the piece for cello, in this case the cellist Friedrich Grützmacher to a better understanding about the meaning for transcribing this work. The third chapter is all of it dedicated to formal analysis and interpretation of the work to strengthen the foundations of the work.

## Índice de Conteúdos

Índice de Abreviaturas.....	13
Índice de Figuras.....	15
Índice de Tabelas.....	17
Introdução.....	19
O compositor: Robert Schumann.....	21
Friedrich Wilhelm Grützmacher.....	25
Vida.....	25
Legado.....	28
<i>Phantasiestücke</i> para clarinete e piano <i>op. 73</i> .....	33
Contextualização.....	33
Análise formal e interpretativa.....	35
I – <i>Zart und mit Ausdruck</i> .....	36
II – <i>Lebhaft, leicht</i> .....	45
III – <i>Rasch und mit Feuer</i> .....	53
Conclusão.....	61
Bibliografia.....	63
Anexos.....	65
Anexo 1.....	67
Anexo 2.....	83
Anexo 3.....	91
Anexo 4.....	99

## **Índice de Abreviaturas**

- c. - compassos
- op. - opus
- and. - andamento
- Ed. - edição

## Índice de Figuras

Figura 3.1: <i>Phantasiestücke</i> para clarinete e piano, <i>op.73</i> , I and. c. 1 a 3 - Ed. Breitkopf & Härtel.....	37
Figura 3.1.1: <i>Phantasiestücke</i> para clarinete e piano, <i>op.73</i> , I and. c. 6 a 7 - Ed. Breitkopf & Härtel.....	38
Figura 3.1.2: <i>Phantasiestücke</i> para clarinete e piano, <i>op.73</i> , I and. c. 12 a 14 - Ed. Breitkopf & Härtel.....	39
Figura 3.1.3: <i>Phantasiestücke</i> para clarinete e piano, <i>op.73</i> , I and. c. 10 a 12 - Ed. Breitkopf & Härtel.....	40
Figura 3.1.4: <i>Phantasiestücke</i> para clarinete e piano, <i>op.73</i> , I and. c. 14 a 16 - Ed. Breitkopf & Härtel.....	40
Figura 3.1.5: <i>Phantasiestücke</i> para clarinete e piano, <i>op.73</i> , I and. c. 21 a 22 - Ed. Breitkopf & Härtel.....	41
Figura 3.1.6: <i>Phantasiestücke</i> para clarinete e piano, <i>op.73</i> , I and. c. 29 a 31 - Ed. Breitkopf & Härtel.....	42
Figura 3.1.7: <i>Phantasiestücke</i> para clarinete e piano, <i>op.73</i> , I and. c. 55 a 57 - Ed. Breitkopf & Härtel.....	43
Figura 3.2: <i>Phantasiestücke</i> para clarinete e piano, <i>op.73</i> , II and. c. 1 a 3 - Ed. Breitkopf & Härtel.....	46
Figura 3.2.1: <i>Phantasiestücke</i> para clarinete e piano, <i>op.73</i> , II and. c. 27 a 30 - Ed. Breitkopf & Härtel.....	48
Figura 3.2.2: <i>Phantasiestücke</i> para clarinete e piano, <i>op.73</i> , II and. c. 35 a 36 - Ed. Breitkopf & Härtel.....	49
Figura 3.2.3: <i>Phantasiestücke para clarinete e piano, op.73, II and. c. 39 a 41 - Ed. Breitkopf &amp; Härtel.....</i>	50
Figura 3.2.4: <i>Phantasiestücke</i> para clarinete e piano, <i>op.73</i> , II and. c. 47 a 48 - Ed. Breitkopf & Härtel.....	51
Figura 3.3: <i>Phantasiestücke</i> para clarinete e piano, <i>op.73</i> , III and. c.1 a 4 - Ed. Breitkopf & Härtel.....	54
Figura 3.3.1: <i>Phantasiestücke</i> para clarinete e piano, <i>op.73</i> , III and. c.13 a 15 - Ed. Breitkopf & Härtel.....	55
Figura 3.3.2: <i>Phantasiestücke</i> para clarinete e piano, <i>op.73</i> , III and. c.21 a 23 - Ed. Breitkopf & Härtel.....	56
Figura 3.3.3: <i>Phantasiestücke</i> para clarinete e piano, <i>op.73</i> , III and. c.25 e 26 - Ed. Breitkopf & Härtel.....	57
Figura 3.3.4: <i>Phantasiestücke</i> para clarinete e piano, <i>op.73</i> , III and. c.43 a 46 - Ed. Breitkopf & Härtel.....	58
Figura 3.3.5: <i>Phantasiestücke</i> para clarinete e piano, <i>op.73</i> , III and. c.43 a 46 - Ed. Breitkopf & Härtel.....	59

## Índice de Tabelas

Tabela 3.1: <i>Phantasiestücke</i> para clarinete e piano, <i>op. 73</i> , I andamento.....	36
Tabela 3.2: <i>Phantasiestücke</i> para clarinete e piano, <i>op. 73</i> , II andamento.....	45
Tabela 3.3: <i>Phantasiestücke</i> para clarinete e piano, <i>op. 73</i> , III andamento.....	53

## Introdução

*"Ele ouvia as vozes dos anjos e anotava suas músicas. Mas logo os anjos se transformaram em demónios."<sup>1</sup>*

Foi assim que um amigo de Schumann o definiu, nessa batalha de quase toda a sua vida: a luta contra a loucura, sendo poucos os artistas que encarnaram o espírito do romantismo tão bem quanto ele.

A transcrição das *Phantasiestücke op. 73* foi realizada pelo violoncelista Friedrich Grützmacher e desde então permaneceram no repertório base do violoncelo, sendo – segunda a minha visão pessoal - uma passagem importante no crescimento individual, instrumental mas principalmente musical de cada um de nós.

Surge assim o interesse e curiosidade de traçar o paralelismo entre o original e a transcrição, ter a possibilidade de estudar, compreender e absorver o que ambas partituras e os diferentes instrumentos nos podem trazer de interessante e de relevante, não só ao meu conhecimento pessoal mas como a todos aqueles que a partir deste trabalho possam ganhar esta mesma curiosidade pela procura e pela surpresa do resultado final.

O objectivo deste trabalho - após análise da obra em questão, de pesquisar os dados históricos, os factores possíveis e favoráveis e após analisar a sua escrita – é que me possa trazer um bom apoio e suporte ao meu recital; de forma a ter noção das ligações, das semelhanças e diferenças sejam físicas ou sonoras que existem entre o clarinete e o violoncelo para que eu possa encontrar a minha interpretação da obra em questão.

Porém, sendo uma obra executada regularmente seja por profissionais, seja por jovens estudantes creio e espero que este documento – sustentado por uma base de pesquisa teórica mas também muito pela minha experiência como músico e do processo de construção e preparação das peças para o recital final - venha a ser útil para a prática musical dos mais variadíssimos instrumentistas e interpretes.

---

<sup>1</sup> *"Angels had sung to him... The angel's voices were transformed into those of demons with monstrous music."* Comentário numa carta de Joseph Joachim, amigo de R. Schumann. **Jensen**, Eric Frederik: *Schumann*; Oxford University Press, USA, 2005.

## Compositor: Robert Schumann

*“Mais do que toda a obra schumanniana, as quatro sinfonias revelam a luta de uma imaginação desvairada, profundamente romântica, e de um espírito que procura dominá-la sem a desnaturar.”<sup>2</sup>*

Robert Schumann nasceu a 8 de Junho de 1810 na cidade de Zwickau na Alemanha. Filho de August e Johanna Christian Schumann, o jovem Schumann teve a oportunidade de desde cedo estar em contacto com o universo da literatura, pois o seu pai sendo tradutor, autor de romances e bibliotecário, proporcionou a Schumann a oportunidade de cruzar conhecimento com a obra de Shakespeare, Lord Byron, Walter Scott e Jean Paul, escritor que Schumann admirava ao ponto de no ano de 1828 se deslocar até Bayreuth só para visitar o túmulo do escritor.

O seu primeiro contacto e estudos em música surgiu com o organista J. G. Kunst, sendo que após este contacto Schumann compôs algumas obras para piano. Durante os anos em Zwickau, Schumann manteve o seu interesse em música, onde aprendeu flauta, violoncelo e se interessou por teatro, sem nunca deixar de explorar o universo da literatura. Entretanto Schumann vai alternando entre a escrita de alguns artigos com a composição de poemas, assim como os seus primeiros *lieder* ao descobrir Franz Schubert.

Após a morte de seu pai (1826), no ano de 1828, Schumann viaja até Leipzig cidade de J. S. Bach, com o fim de se matricular na faculdade de direito, concretizando assim o desejo da sua mãe. Porém, o desejo do jovem Schumann não era recíproco e ora em Leipzig ou na universidade em Heidelberg, onde esteve matriculado no ano seguinte, Schumann – pressupõe-se - não terá frequentado as aulas de direito, tendo concentrado o seu tempo a estudar piano, explorar os seus interesses literários e a compor. A partir de 1830, volta a Leipzig e dedica-se exclusivamente à música, com Friedrich Wieck e Heinrich Dorn, enquanto este último lhe ensinou composição e harmonia, o primeiro transmitiu-lhe o entusiasmo pelo piano.

---

<sup>2</sup> Boucourecheliev, André: *Schumann*; Ed. Points; França; April 1995.

Porém, através de Wieck, Schumann descobriria um outro importante foco de inspiração: Clara Wieck, consumidora entusiasta de poesia e pianista, a quem Schumann dedicou algumas das suas obras e com quem viria a casar em 1840. Pelo ano de 1832, uma deformação incurável de um dedo terminou com a sua carreira pianística, levando-o a se dedicar por inteiro à composição. Existia uma incerteza permanente sobre a sua verdadeira vocação, pois sofria uma espécie de complexo de inferioridade em relação á sua mulher – ainda que o amor de Clara fosse uma poderosa alavanca da sua energia criadora.

De facto, as suas obras mais belas, as mais significativas do seu génio, são as peças para piano e os importantes ciclos de *lieder* que escreveu entre 1832 e 1840 – sendo essencialmente pelo piano e pelos *lieder* que Schumann viria a permanecer para a posteridade.

Em 1834, em conjunto com alguns amigos, intelectuais da época, fundou o *Neue Zeitschrift für Musik* (Nova Revista para Música), um jornal maioritariamente sobre música e que nos dez anos em que esteve sob a orientação de Schumann teve uma produção artística intensa e rica. Ainda nessa época, escreveu e publicou algumas críticas, nas quais Schumann achou apropriado criar algumas personagens para abordar as diferentes matérias, assinando as críticas com os pseudónimos: “Florestan” e “Eusebius” - sendo estes dois os mais importantes - e em segundo plano “Meister Raro”.

Completo a sua formação ao estudar J. S. Bach e contraponto, em 1843 torna-se professor no Conservatório de Leipzig, fundado pelo seu amigo Felix Mendelssohn. No início do ano de 1844, o casal Schumann viaja numa digressão pela Rússia de forma a promover Clara Schumann – algo a que Schumann não terá demonstrado muito entusiasmo – no entanto, a digressão proporcionou algum sucesso financeiro embora o ponto mais positivo terá sido o de Clara Schumann se estabelecer como artista internacional. Contudo esta digressão iria deixar algumas sequelas em Robert Schumann, psicológicas e físicas, resultando no regresso a Leipzig em Maio numa tentativa de recuperar e refortalecer, algo que não viria a ser definitivo e levou à venda do jornal *Neue Zeitschrift für Musik*.

Após estes eventos – e numa perspectiva profissional pouco “sorridente” para a família Schumann – o casal decide mudar-se para Dresden a 13 de Dezembro de 1844. Pouco tempo depois desta mudança, o estado mental e físico de Schumann atinge o seu ponto mais baixo; de acordo com o relatório do seu médico, Dr. Carl Helbig - durante os cinco anos em Dresden - Schumann sofreu de depressão aguda, insónias, exaustão, distúrbios auditivos, tremores no corpo e numerosas fobias. A sua tendência era revolucionária e não gostava das “áridas escolas do contraponto e da harmonia” – como ele próprio afirmou ter sido influenciado por obras de W. A. Mozart, F. Schubert e L. van Beethoven.

No ano de 1850, Schumann é convidado para director musical na cidade de Düsseldorf, onde a sua família foi bem recebida e ambos tiveram sucesso a nível profissional, embora em 1854 Robert Schumann se vê forçado a renunciar ao cargo de director devido ao seu estado de saúde avançado. Nesse mesmo ano o casal Schumann acolhe J. Brahms a quem Schumann o “apelida” de «Futuro» da música. Seguiram-se alucinações e uma tentativa de suicídio lançando-se ao rio Reno, resultando no seu internamento no asilo privado de Endenich, perto de Bonn onde viria a falecer a 29 de Julho de 1856 com apenas 46 anos de idade.

# Friedrich Wilhelm Ludwig Grützmacher

## Vida

*“Clara, hoje estou no sétimo céu. Durante o ensaio (Orquestra da Gewandhaus), tocaram uma sinfonia de Franz Schubert (A Grande) ... Os instrumentos soam como vozes humanas... senti-me inteiramente feliz e só desejei duas coisas: que seja minha mulher e que eu possa escrever sinfonias como esta.”<sup>3</sup>*

Friedrich Grützmacher nasceu a 1 de Março de 1832 em Dessau – embora, grande parte da sua vida tenha decorrido na cidade de Dresden. O seu pai, membro da Hofkapelle, foi o seu primeiro professor tendo depois aulas com Karl Drechsler, primeiro violoncelo na mesma capela e um dos melhores alunos de Dotzauer, cujas interpretações chegavam longe e eram amplamente aclamadas pela sua pureza no som, perfeição e um excelente gosto musical. Sob a sua orientação, Grützmacher tornou-se um violoncelista realizado tendo actuado pela primeira vez em público aos oito anos de idade, enquanto em 1848 deu início à sua carreira profissional numa das orquestras de Leipzig. Após um pequeno período de tempo, ele fez parte da Orquestra Gewandhaus e Euterpaconcerts, sendo com uma destas orquestras que se estreou como solista, onde interpretou as *Variações* de A. Franck (1849).

Porém, este violoncelista talentoso cedo atraiu a atenção do célebre violinista Ferdinand David, concertino na Orquestra Gewandhaus e parceiro de F. Mendelssohn no desenvolvimento da vida musical de Leipzig. Ferdinand David tomou a iniciativa ao nomear o jovem Grützmacher – agora com dezassete anos - como violoncelista principal da Gewandhaus. Para além de Ferdinand David, também o Maestro Julius Ritz – seguidor das tradições de Mendelssohn e na época director da Gewandhaus - mantinha uma boa opinião sobre o talento de Grützmacher. A confiança que

---

<sup>3</sup> “...Oh, Clara, I have been in paradise today! They played at the rehearsal a symphony of Franz Schubert’s... The instruments all sing like remarkably intelligent human voices... and had nothing left to wish for, except that you were my wife, and that I could write such symphonies myself.” Carta escrita a Clara Schumann por R. Schumann.

Walker, Alan: *Robert Schumann, The Man and His Music*; Ed. Barrie & Jenkins, London, 1972.

David depositava sobre Grützmacher fez com que durante vários anos permanecesse como membro do Quarteto David.

A popularidade do jovem violoncelista cresceu rapidamente e quando em 1850 o solista Bernhard Cossmann - professor de violoncelo no Conservatório de Leipzig e principal aluno de F. Kummer - trocou Leipzig por Weimar, Grützmacher foi escolhido como o seu sucessor.

Entre as suas aparições através da Orquestra Gewandhaus, merece uma especial atenção a sua participação na interpretação do *Trio* op. 15 de Anton Rubinstein juntamente com o compositor e Ferdinand David em Dezembro de 1854; tal como a interpretação do seu *Trio* op. 52 com os mesmos músicos no Outono de 1857. Alexander Serov<sup>4</sup> ouviu frequentemente Grützmacher na Gewandhaus durante os concertos em 1859 e em música de câmara com Hans Bulow<sup>5</sup> e Ferdinand David, em particular quando eles tocaram o *Trio* D 898 em *Sib Maior* de Franz Schubert.

Durante a deslumbrante estreia de Karl Davydov em Leipzig em 1859 – ele que tocou o seu *Concerto* em *Si menor* com a Orquestra Gewandhaus tendo Julius Ritz a dirigir - Grützmacher teve a oportunidade de conhecer o violoncelista Russo, quem ele admirava e de quem mais tarde lhe solicitaria aconselhamento.

No ano seguinte, o Maestro Ritz foi designado como novo director da Orquestra da corte de Dresden, convidando Grützmacher para fazer parte da orquestra – tanto na Orquestra Gewandhaus como no Conservatório de Leipzig ele seria sucedido por Davydov.

A partir desta altura, a carreira musical de Grützmacher ficou conectada com a cidade de Dresden, tornando-se concertino da orquestra da corte e professor no Conservatório de Dresden, embora ele nunca tenha deixado de tocar a solo e em música de câmara. Por vários anos ele também foi director da Dresden Musical Society (Sociedade Musical de Dresden).

Grützmacher marcou presença – sempre com grande sucesso – em diferentes cidades da Alemanha, Austria, Italia, Inglaterra, Holanda, Escandinávia e Suíça, tal como na Russia (1878 e

---

<sup>4</sup> Compositor e crítico Russo.

<sup>5</sup> Pianista, maestro e compositor Alemão.

1884). No final de Janeiro de 1878, em St. Petersburg, ele tocou o *Concerto* de J. Raff<sup>6</sup> - onde A. Rubinstein foi o maestro -, *Canção sem Palavras* de F. Mendelssohn, *Romance* de R. Schumann e a *Valsa* de F. Schubert. Em Fevereiro ele voltou a repetir este mesmo programa mas desta vez na cidade de Moscovo.

Apenas por pura e simples curiosidade - exemplo da tradição como “doação” ou “herança” de instrumentos tão bem conhecidos por cada um de nós - faço referência ao facto de Grützmacher ter adquirido um Stradivari e um excelente Amati após a morte de A. C. Prell em 1885.

As qualidades dos violoncelistas Alemães estavam presentes em Grützmacher, sendo as mais proeminentes: a sua musicalidade, a pureza impecável de cada nota e a técnica de arco perfeita, embora por vezes tenha sido repreendido por mostrar uma certa rigidez nos seus concertos.

Algumas opiniões, vindas por parte de críticos russos acabaram por ser bastantes similares a opiniões realizadas por autores europeus. Todos eles descreveram Grützmacher como um intérprete com um comando requintado sobre a técnica do instrumento (em particular o controlo da mão esquerda sobre o ponto), bom gosto musical e excelentes qualidades como músico de câmara. Contudo, mencionam a falta de um som mais forte, projectante e a retenção das emoções (como exemplo o uso moderado de vibrato) tenham causado uma restrição nos recursos para poder prevalecer como solista, embora ele continuasse a ser requisitado e sempre com grande sucesso nos diferentes palcos da Europa. Como Van der Straeten chegou a sugerir, o som e timbre de Grützmacher “não era muito apreciado por aqueles que estavam habituados e gostavam de ouvir um som rico e possante como de Kummer”.

Ao contrário dos virtuosos contemporâneos, Grützmacher incluía nos seus programas de concerto repertório de câmara como *Sonatas* de L. van Beethoven, F. Mendelssohn, F. Chopin, E. Grieg entre outras obras. Como solista, Grützmacher teve a oportunidade de tocar na estreia de *Don Quixote* de Richard Strauss na cidade de Colonia em 1898.

No ano de 1902, Friedrich Grützmacher terminava a sua carreira reformando-se, sendo que a 23 de Fevereiro do ano seguinte viria a falecer na cidade de Dresden.

---

<sup>6</sup> Compositor Suíço-Germânico.

## Legado

Friedrich Grützmacher além de talentoso violoncelista e um músico abrangente, foi também um professor talentoso. A partir de 1877 leccionou no Conservatório de Dresden, onde entre os seus alunos se podia encontrar o seu irmão mais novo Leopold Grützmacher, o seu sobrinho Friedrich Grützmacher, Emil Hegar, Bruno Wilfert, Friedrich Hilpert, Johann Klingenberg, Wilhelm Fitzenhagen e Hugo Becker. A actividade produtiva destes alunos - e de muitos outros - provocaram um alastramento e divulgação dos melhores princípios da escola de Dresden, entre os quais a combinação entre uma técnica perfeita e musicalidade, criando maior diversidade, obtendo maior escolha na elaboração dos programas de concerto, unindo aptidões como solista, músico de câmara e de orquestra, aproximando o mais possível os aspectos pedagógicos aos de instrumentista desenvolvendo assim métodos racionais.

Mas nada do que foi mencionado acima personifica e materializa os representantes da escola de Dresden; ainda no séc. XIX existiam outras escolas, na Russian, com K. Davydov e em particular a escola Francesa continuava a tendência, criando um progresso mais consistente nos contributos ao desenvolvimento da arte do violoncelo. Porém, estes factos não diminuem nem menosprezam a importância prática da escola de Dresden e os seus principais representantes como: Dotzauer, Kummer e Grützmacher.

Grützmacher escreveu várias obras instrumentais, entre elas um *Concerto Abertura*, um *Quarteto* e um *Trio*, três *Concertos* para violoncelo e orquestra (*Lá Menor*, *Sol Maior e Mi Menor*) e algumas peças – que se tornaram bastante populares naquela época - (*Fantasia Húngara*, *Variações sobre um Tema Original e Romances*). A série *Peças para Amadores* surgiu como uma experiência que mais tarde destacaria a *Fantasia über Themen aus der Romantischen Oper* (Fantasia sobre Temas Românticos de Opera), que contém temas de obras como: *Fidelio* de L. van Beethoven, *Norma* de V. Bellini, *Wilhelm Tell* de J. Rossini, *Robert Le Diable* e *Les Huguenots* de G. Meyerbeer, *Tannhäuser* e *Lohengrin* de R. Wagner. Actualmente estas suas obras já não têm o mesmo valor de antigamente, apenas os seus concertos - em particular o Concerto em *Mi Menor op. 46* – que por vezes são usados durante a aprendizagem de alguns alunos.

Porém, das suas obras, uma das mais significativas foram os *24 Etüden op. 38*, que guardaram um grande significado até os dias de hoje; variando entre diferentes e determinados aspectos técnicos, tendo sido escritos sob um excelente conhecimento dos recursos da natureza expressiva e técnica do instrumento. O primeiro livro da colecção é o mais usado actualmente, o segundo livro - que se tornou uma raridade bibliográfica - é igualmente interessante, sendo tecnicamente mais virtuoso, mais complicado e útil. Como exemplo temos a cadência do estudo nº 24 - um caso excepcional do uso em simultâneo de harmónicos artificiais duplos, terceiras e quartas.

Entre outras composições de Grützmacher temos ainda os *Doze Estudos op. 72* e os *Tägliche Übungen op.67* (Exercícios Diários para violoncelo), re-editados mais tarde por Hugo Becker. Ainda hoje estas obras são usadas como complemento na aprendizagem do violoncelo.

Ele introduziu uma nova forma de material para o ensino - seleccionando estudos tendo como base obras de antigos e celebres Mestres do violoncelo: M. Berteau (1691-1771), L. Boccherini (1743-1805), J. P. Duport (1741-1818), J. Bréval (1753-1823), B. Romberg (1767-1841), J. Stiasny (1764-1830) entre outros - com alguma informação e indicações adicionais para tocar (dedos e arcos). O mérito desta colecção, resulta pois ao invés de exercícios sistemáticos e formais para ajudar a construir habilidades interpretativas, contém obras ou apenas fragmentos destas, que também acabam por interessar ao aluno pelo seu ponto de vista artístico.

Como editor, o trabalho de Grützmacher foi bastante significativo, para isso re-descobriu várias obras clássicas para violoncelo que já haviam sido esquecidas e que apenas permaneciam como manuscritos. Obras marcantes como as *Suites para violoncelo solo* de J. S. Bach, as *Seis Sonatas* e *Concerto em Sib Maior* de L. Boccherini e o *Concerto em Ré Maior* de J. Haydn foram editadas por Grützmacher. Estas edições acabaram por surgir numa altura em que peças superficiais, de puro virtuosismo dominavam como obras de concerto, enriquecendo assim o repertório para violoncelo solista.

Porém, em 1891 na cidade de Leipzig, surgiu uma vasta série de obras clássicas para violoncelo, intituladas *Hoche Schule des Violoncellspiels*. Para além destas obras, incluem-se também os concertos para violoncelo em *Lá Menor* de C.P.E. Bach, L. Boccherini *Sib Maior*, J. P. Duport *Mi Menor* e a *Sonata* em *Lá Menor* de F. Geminiani. Adicionalmente ao crédito dado a

Grützmacher, temos o facto de ele ter editado e introduzido no repertório de violoncelo as sonatas para viola da gamba, incluindo as sonatas de J.S. Bach, G. Handel, C.P.E. Bach e o concerto para viola da gamba de G. Tartini.

Dentro das suas edições ele também editou os concertos de Romberg, tal como todas as obras para violoncelo de L. van Beethoven, F. Mendelssohn, F. Chopin e R. Schumann. No final do século passado e início do actual estas obras foram e são usadas como obras de concerto e para a prática do ensino.

Contudo, para além do valor artístico que as edições das sonatas clássicas e dos concertos do séc. XVIII possam ter, Grützmacher, por vezes ao invés de “ajustar” estas obras à prática do instrumento e “estilo” da sua época, ele criava pequenos “desvios” da partitura original. Frequentemente ele “violava” o “estilo” da obra, refiro-me ao facto de por vezes ele utilizar uma obra do período Barroco para uma transcrição e de a transformar, seja alterando a harmonia original – criando encadeamentos, progressões, adornos e gestos harmónicos ao gosto “romântico”, próprio da sua época – ou então quando escrevia/compunha a parte de piano sob a linha de um baixo. Um exemplo deste método, é a sua primeira edição das *Suites para violoncelo solo* de J. S. Bach, que surgiram em Leipzig, c. 1866: o livro diz: “Nova edição, revista e arranjada como versão de concerto por Friedrich Grützmacher.”

Por vezes, em determinados excertos o texto musical escrito por J. S. Bach foi substancialmente alterado, “embelezado” por acordes e ornamentos, ou adicionando mais vozes, momentos virtuosos. Ainda como exemplo destas alterações, a *Suite VI* foi transposta de *Ré Maior* para *Sol Maior*, enquanto na *Suite V* Grützmacher adicionou uma linha de baixo em forma de escalas progressivas, ascendentes e descendentes.

Na sua segunda edição das *Suites para violoncelo solo*, publicada em Leipzig em c. 1900, Grützmacher testa e põe em prática a evolução da sua visão artística e gosto musical. Porém, desta vez ele rejeita qualquer alteração do texto musical original e o título desta edição passou a anunciar: “Original-Ausgabe”. O texto musical é apresentado pelo editor segundo a edição da Bach Society (1879); em que os ornamentos adicionados anteriormente são escritos entre parênteses. Grützmacher apenas acrescenta detalhes como dedos e arcos, reflectindo assim sobre os métodos, a sua compreensão e opinião na condução das frases musicais.

Apesar de todas as críticas elaboradas sobre as edições de música antiga de Grützmacher, temos de admitir que ele foi um dos primeiros - se não mesmo o primeiro – que tentou interpretar as *Suites* de J. S. Bach segundo os aspectos e influências de um concerto e não como meros estudos na aprendizagem de um aluno.

Grützmacher escreveu ainda cadências para os concertos de: L. Boccherini (*Sib Maior*), G. Tartini (*Ré Maior*) e a pequena cadência do concerto de J. Haydn (*Ré Maior*), que ainda é tocada nos dias de hoje e confirma o extenso conhecimento de Grützmacher em relação ao instrumento.

O interesse visível por parte de Grützmacher pelos valores da música para violoncelo dos períodos: pré-clássico, clássico e romântico, aliado ao seu “estilo” de interpretar é uma evidência e prova da “tendência académica” na história da arte do violoncelo, tendo a sua evolução na última metade do séc. XIX como reacção degenerativa da tendência virtuosística romântica.

## ***Phantasiestücke* para Clarinete e Piano op. 73**

“For me, music is always the language which permits one to converse with the Beyond.”<sup>7</sup>

### **Contextualização**

De acordo com o diário de Robert Schumann, as *Phantasiestücke op. 73* foram escritas a 11 e 12 de Fevereiro de 1849, porém o seu título original foi *Soiréestücke op. 73*. Depois de uma execução privada a 18 de Fevereiro, onde Clara Schumann acompanhava um músico da Hofkapelle de Dresden, a sua verdadeira estreia pública teve lugar em Leipzig a 14 de Janeiro de 1850. A partitura foi editada em Julho de 1849 por Carl Luckhardt, em Cassel. O manuscrito (conservado em Paris, na Biblioteca Nacional) tem a marca de numerosos retoques. Seria em vão que aqui procuraríamos o clima fantástico das *Phantasiestücke op. 12* para piano de 1837; embora o carácter que o título original nos remete quase que seria mais adequado.

As *Phantasiestücke op. 73*, geralmente descritas – entre outras obras - como sendo um obra de Schumann menos impressionante e apelativa, guiam-nos mesmo assim por momentos de pura “poesia” e verdadeiro interesse musical. Enquanto cada peça nos leva por diferentes estados de espírito e “humor”, no seu colectivo formam uma harmonia unificada, a título de exemplo: a primeira peça começa em *lá menor* e termina em *lá maior* enquanto a segunda e terceira peça permanecem em *lá maior*. Embora as peças estejam separadas individualmente e devidamente assinaladas com a barra dupla de *finale*, nas duas primeiras peças Schumann menciona claramente e directamente ao interprete para que prossiga para a próxima peça em forma de *attacca*, demonstrando assim que na essência das *Phantasiestücke op. 73*, elas foram pensadas e concebidas como um todo unificado.

---

<sup>7</sup>

Robert Schumann: **Godwin**, Joscelyn: *Music, Mysticism and Magic*; Arkana, January 1, 1995.

Embora e apesar de inicialmente as *Phantasiestücke op.73* terem sido escritas para clarinete e piano, Schumann refere que a parte *solo* pode ser interpretada por violino ou violoncelo – como se pretende demonstrar neste trabalho.

## Análise formal e interpretativa das *Phantasiestücke op. 73*

*\*Nesta análise serão usadas três edições<sup>8</sup> diferentes. O principal instrumento solo que pretendo usar nesta análise será o violoncelo, tendo em conta o meu instrumento e o arranjo interpretado no recital.*

Esta análise - longe de ser profunda e pormenorizada – pretende traçar os elementos essenciais em termos formais, rítmicos e harmónicos para uma interpretação informada. No corpo do texto serão introduzidas algumas tabelas de conteúdo analítico e pequenas secções da partitura de forma a ilustrar algumas passagens, dando conta que para uma melhor análise, sugere-se que este capítulo seja acompanhado pela consulta da partitura disponível em Anexo. As *Phantasiestücke op. 73* são constituídas por três andamentos: *Zart und mit Ausdruck; Lebhaft, Leicht; Rasch, mit Feuer*.

Cada peça é construída sob a forma de *lied* com *coda*, intensamente líricas, exploram da melhor forma as sonoridades nostálgicas do clarinete em *lá*, de timbre feltrudo, elegante (embora os românticos e nos dias de hoje, prefiram - na maioria das vezes - o clarinete em *si bemol*). Entre cada peça, o *tempo* sofre uma pequena alteração, aumentando sempre a cada início de um novo andamento.

---

<sup>8</sup> Edição Breitkopf & Härtel, parte piano e clarinete em *Lá*.  
Edição Peters, parte de piano e clarinete em *Lá*.  
Edição Peters, parte de violoncelo.  
Edição G. Schirmer, Inc., parte de clarinete em *si bemol*.

**I. Zart und mit Ausdruck** (Delicado e com Expressão), *lá menor*:

Numa primeira análise formal desta peça, podemos ver que esta peça se divide em três partes, ou três secções conforme apresento na tabela 3.1.

**Tabela 3.1:** *Phantasiestücke* para clarinete e piano, *op.73*, I andamento.

<b>Zart und mit Ausdruck</b>						
comp. 1 a 69						
<b>Secção A</b>		<b>Secção B</b>		<b>Secção A'</b>		<b>CODA</b>
c. 1 a 20		c. 21 a 37		c. 37 a 57		c. 57 a 69
<b>Tema 1</b>	<b>Tema 2</b>	<b>Desenvolvimento</b>		<b>Tema 1</b>	<b>Tema 2</b>	
c. 1 a 10	c. 10 a 21	c. 21 a 28	c. 29 a 37	c. 37 a 46	c. 46 a 57	

Após o estudo inicial de conhecimento da peça - onde se inclui a leitura de notas, ritmo, dinâmicas, arcos entre outros detalhes – e iniciando assim o trabalho de interpretação propriamente dito, surge a primeira ideia geral do andamento. Desta primeira abordagem consegui retirar duas informações importantes, as quais me iriam acompanhar nos restantes andamentos - embora neste caso específico seja mais evidente e crucial.

- A primeira informação que descobri e a que mais me intrigou logo ao inicio, irá estar presente nas “fundações” da análise deste andamento, principalmente na parte *solo*. Este dado importante é o facto de toda esta peça ser construída sobre a base de apenas num simples intervalo de segunda, ora segunda menor – o mais utilizado e significativo – ora o intervalo de segunda maior. Para obter um exemplo deste acontecimento com certeza não será preciso ir ao desenvolvimento da peça mas sim apenas aos primeiros três compassos, ou até mesmo às primeiras

seis notas ou três primeiros intervalos; numa análise ainda mais precisa e na vertente rítmica posso referir que esses mesmos intervalos coincidem com um ritmo mais prolongado, o ritmo de *seminima* e *minima* - tal como é apresentado pela mão direita do piano na sua primeira entrada.

- A segunda informação que surgiu é o facto de a mão direita do piano estar continuamente a fazer arpejos em tercinas durante o andamento, dando maior fluidez e contraste com as melodias do violoncelo e por vezes com o material executado na mão esquerda do piano.

### Secção A (c. 1 a 20)

#### Primeiro tema (c. 1 a 10)

- c. 1 a 3: O andamento inicia logo com um dos dados importantes que referi acima, o facto de Schumann usar o intervalo de segunda menor, criando assim – na minha interpretação - a primeira ambiguidade sobre qual o gesto ou qual as notas de apoio musical mais importantes á melodia. É no piano que se inicia o primeiro meio tom (mão direita) dos quatro mais importantes nos compassos 1, 2 e 3; este meio tom (*mi, fá*) do piano vai servir de impulso para a entrada do violoncelo, com intervalo de meio tom (*dó, si*) que imediatamente a seguir, no pico desse gesto volta a fazer um meio tom (*fá, mi*), resolvendo no c. 3 novamente em meio tom (*lá, sol susenido*). A ambiguidade surge no decorrer da melodia do violoncelo, em que os meios tons prevalecem sobre a harmonia de lá menor dando um certa insegurança ao interprete sobre qual a nota de apoio, pois poderá ser em *anacruse*, *apogiatura* ou caso de uma simples resolução.

**Figura 3.1:** *Phantasiestücke* para clarinete e piano, *op.73, I and.* c. 1 a 3 - Ed. Breitkopf & Härtel.

The image shows a musical score for the first three measures of the first theme from Schumann's *Phantasiestücke* for Clarinet in A and Piano. The tempo is marked 'Zart und mit Ausdruck' with a quarter note equal to 80 (♩ = 80). The Clarinet part (top staff) begins with a half rest in measure 1, followed by a half note G4 in measure 2, and a half note A4 in measure 3. The Piano part (bottom staff) features a right hand with a piano (*p*) arpeggiated triplet of eighth notes (F4, G4, A4) in measure 1, followed by a piano (*p*) half note G4 in measure 2, and a piano (*p*) half note A4 in measure 3. The left hand of the piano plays a bass line with a half note G3 in measure 1, a half note F3 in measure 2, and a half note E3 in measure 3. The key signature is one flat (B-flat major / D minor).

- c. 3 a 6: Contudo no compasso 4 com *anacruse* do violoncelo voltamos a ter um momento de tensão cromática, onde o violoncelo imita a primeira entrada do piano dando assim início à repetição de mais quatro meios tons em apenas três compassos. Na minha interpretação dos primeiros seis compassos, parece-me evidente que a melodia apresenta dois momentos diferentes ou duas vozes distintas, onde nos compassos 1, 2 e 3 o violoncelo expõe uma ideia e nos compassos seguintes 4, 5 e 6 o violoncelo responde à ideia anterior. No compasso 6 temos por assim dizer o final da primeira parte do primeiro tema.

- c. 6 a 10: Porém, no compasso 6 e de forma a dar início à segunda parte do primeiro tema o piano volta a utilizar o mesmo conjunto de duas notas do início (*mi, fá*), dando novamente impulso a um novo gesto pelo violoncelo. Na realidade, esta continuação de tema é muito similar ao início, mesma harmonia, mesmas notas na mão direita do piano e melodia do violoncelo – pelo menos na entrada de cada instrumento – embora Schumann tenha feito uma pequena alteração na parte *solo* onde eleva o pico da melodia até uma nota acima do trecho anterior (c. 2 *fá* – c. 7 *sol*). Nesta segunda parte do primeiro tema temos oportunidade de verificar que os meios tons continuam bem presentes na melodia da parte *solo* embora na terminação do compasso 8 Schumann não utilize novamente uma terminação com segunda menor mas sim com segunda maior, dando assim – segundo a minha análise uma maior projecção á melodia do violoncelo para o salto seguinte até *si bemol*. No primeiro tempo do compasso 10 temos o final do primeiro tema.

**Figura 3.1.1:** *Phantasiestücke* para clarinete e piano, *op.73*, I and. c. 6 a 7 - Ed. Breitkopf & Härtel.



### Segundo tema (c. 10 a 20)

- c. 10 a 12: No segundo tempo do compasso 10, através da mão direita do piano temos o início do segundo tema, onde sobretudo neste tema e logo desde o seu início é evidente a base cromática que Schumann usa nas *Phantasiestücke*. O piano inicia uma linha de oito notas, sendo que as seis notas iniciais são cromáticas que também resolvem em cromatismo (*lá, si bemol, si bequadro, dó, dó sustenido, ré, si bemol, lá*) em que o violoncelo o acompanha em uníssono a partir da terceira nota desta linha.

- c. 12 a 14: Todo motivo anterior volta a ser explorado nos compassos 12 e 13, embora Schumann tenha feito uma pequena alteração, reduzindo o valor rítmico da linha cromática para metade, passando assim de *seminimas* para *colcheias*. Contudo, Schumann cria uma pequena tensão insistente com a terminação da linha cromática (c. 12 e 13 – *si bemol, lá*), repetindo estas duas notas durante o compasso seguinte terminando no compasso 14 usando a nota de repouso para iniciar nova subida cromática.

**Figura 3.1.2:** *Phantasiestücke* para clarinete e piano, *op.73*, I and. c. 12 a 14 - Ed. Breitkopf & Härtel.



- c. 14 a 17: No segundo tempo do compasso 14 o piano dá início a uma linha constituída por oito notas que de certo modo, é similar à linha dos compassos 10, 11 e 12; similar em questões rítmicas mas um pouco diferente na concepção das notas pois esta linha não é totalmente cromática. Schumann começa a linha uma segunda maior acima e ao contrário da linha anterior apenas faz uma segunda menor passando logo para uma segunda maior e depois um grupo de três segundas

menores. Ao contrário da linha dos compassos 10, 11 e 12, nesta segunda linha o violoncelo acompanha a linha do piano em uníssono desde o seu início.

**Figura 3.1.3:** *Phantasiestücke* para clarinete e piano, *op.73*, I and. c. 10 a 12 - Ed. Breitkopf & Härtel.



**Figura 3.1.4:** *Phantasiestücke* para clarinete e piano, *op.73*, I and. c. 14 a 16 - Ed. Breitkopf & Härtel.



- c. 17 a 21: Na resolução desta linha de oito notas voltamos a ouvir o mesmo motivo gerador de tensão que Schumann criou entre os compassos 12 e 14 porém, após este pequeno momento Schumann eleva esta linha melódica para um *climax* no compasso 17, exaltando assim o ponto mais alto do segundo tema. Entre os compassos 19 e 20 assistimos a um pequeno encadeamento descendente em graus conjuntos até convergir – no compasso 21 – na resolução do segundo tema e final da secção A, na tonalidade de *lá menor*.

## Secção B (Desenvolvimento, c. 21 a 37)

Na presente secção, optei por fazer uma divisão em duas partes embora não muito distintas; numa contagem de compassos a primeira parte terá oito compassos e a segunda nove compassos a contar com o tempo da resolução no compasso 37.

### Primeira parte (c. 21 a 28)

- c. 21 a 26: Nestes seis compassos podemos assistir a um diálogo bastante contido entre a voz superior da mão direita do piano e o violoncelo, um diálogo que se pode escutar em duas partes:

- Sendo primeira parte a entrada da mão direita do piano no compasso 21, onde o material mais importante se encontra no último tempo do compasso 21 para o compasso 22 (piano – *mi, fá* em *fp*) – intervalo que já tivemos oportunidade de escutar no início e durante a secção A - com um pequeno apontamento pelo violoncelo que na minha interpretação vejo como um realce e pequeno toque de resposta á linha que o piano está a construir. Enquanto a mão direita do piano nos leva de forma descendente a uma resolução deste pequeno motivo de três compassos a mão esquerda eleva-se como impulso à segunda parte deste simples diálogo.

**Figura 3.1.5:** *Phantasiestücke* para clarinete e piano, *op.73*, I and. c. 21 a 22 - Ed. Breitkopf & Härtel.



- Na segunda parte o intervalo “chave” (*mi, fá*) volta a repetir-se agora em *fp*, porém neste caso é executado pelos dois instrumentos em simultâneo sendo a mão direita do piano que vai

responder ao impacto do *fp* com as notas *dó, ré*, levando assim ao pequeno encadeamento do compasso 25 por parte do violoncelo e no compasso 26 pelas *colcheias* do piano.

- c. 26 e 28: Após a resolução vinda pelo motivo descendente do piano, o violoncelo em *anacruse* antecipa o motivo que estará no centro da secção B/Desenvolvimento.

### Segunda parte (c. 29 a 37)

- c. 29 a 32: O motivo que mencionei anteriormente é composto por *arpejos* descendentes e ascendentes que se inicia na tonalidade *lá menor* e vai interagir com os *arpejos* em *tercinas* e *colcheias* por parte das duas mãos do piano. Nestes quatro compassos intermédios, Schumann cria dois grupos de dois compassos (c. 29 a 30 e c. 31 a 32) onde das duas vezes ele expõe o material no primeiro compasso e volta a repetir no compasso seguinte. Durante estes dois grupos de dois compassos podemos escutar a insistência por parte da mão esquerda do piano na nota *fá* que está sempre presente no primeiro tempo de cada compasso.

**Figura 3.1.6:** *Phantasiestücke* para clarinete e piano, *op.73*, I and. c. 29 a 31 - Ed. Breitkopf & Härtel.



- c. 33 a 37: No compasso 33 voltamos a ouvir a terceira repetição do *arpejo* de *fá menor* embora desta vez Schumann trace um destino diferente e envereda por um encadeamento de forma

ascendente e conjunta pelos dois instrumentos que irá ter o seu culminar e respectivo *clímax* no terceiro tempo do compasso 35 num acorde de V/V7, permitindo que a melodia do violoncelo concretize uma resolução descendente para a tonalidade de *lá menor*, dando início á secção A'.

### Secção A' (c. 37 a 58)

#### Primeiro tema (c. 37 a 46)

- c. 37 a 46: Nestes compassos temos praticamente a repetição do primeiro tema da secção A (c. 1 a 10), embora na secção A' Schumann apenas modifica algumas notas e ritmo da mão esquerda do piano.

#### Segundo tema (c. 46 a 57)

- c. 46 a 54: Entre estes compassos assistimos exactamente à repetição dos compassos 10 a 19 da secção A.

- c. 55 a 57: Tal como Schumann escreveu na secção A presenciamos à terminação do segundo tema, porém quando isto nos é apresentado na secção A' Schumann faz pequenas alterações na harmonia e rítmicas levando também a uma prolongação da resolução, a qual na secção A foi de dois compassos mas aqui é acrescentado mais meio compasso de forma a modular para *lá menor* tonalidade em que se inicia a *coda*.

**Figura 3.1.7:** *Phantasiestücke* para clarinete e piano, *op.73*, I and. c. 55 a 57 - Ed. Breitkopf & Härtel.



### **Coda** (c. 57 a 69 – Fim)

- c. 57 a 60: Na segunda metade do compasso 57 surge o início da *coda*, onde o piano volta a fazer referência às *segundas menores* através do motivo da mão direita que nos leva à entrada do violoncelo que volta a explorar uma vez mais o primeiro tema com uma pequena modificação no compasso 60 em que Schumann criou uma apogiatura entre a harmonia em *ré* e *lá* – mão esquerda do piano e melodia do violoncelo - de forma a chegar a *fã*.

- c. 61 a 69: No compasso 61 Schumann – após apresentar o início do primeiro tema – expõe o final do segundo tema, não com as mesmas notas mas sendo tendo como base os mesmos intervalos e ritmo. Enquanto o violoncelo sustem uma nota longa durante os compassos 63 e 64, o piano executa uma resposta à melodia anterior do violoncelo que nos vai levar ao pequeno motivo de gerador de tensão dos compassos 12, 13 e 14 para preparar uma das maiores surpresas deste andamento, pois sem ninguém esperar Schumann faz um encadeamento de forma a terminar o andamento não na tonalidade base de todo o andamento mas sim na sua homônima, na tonalidade de *lá maior*. O segundo andamento é executado em *attacca*.

**II. Lebhaft, Leicht** (Vivo e ligeiro), *lá maior*:

Após um primeiro andamento quase em forma de *lied* - tendo em conta uma parte mais acompanhadora do piano e a parte melódica do violoncelo - o segundo andamento aparece quase em forma de pequeno *scherzo*, bastante fluente e onde ambos instrumentos se apresentam com maior versatilidade, no sentido em que ambos partilham melodias num diálogo animado. No entanto, no que diz respeito à análise formal voltei a organizar a peça em três partes, sendo que na última secção Schumann volta escrever uma *coda* elegante como final de andamento.

**Tabela 3.2:** *Phantasiestücke* para clarinete e piano, *op. 73*, II andamento.

<b>Lebhaft, Leicht</b>								
c. 1 a 73								
<b>Secção A</b>				<b>Secção B</b>		<b>Secção A'</b>		<b>CODA</b>
c. 1 a 26				c. 27 a 50		c. 51 a 63		c. 64 a 73
<b>Tema 1</b>		<b>Tema 2</b>		<b>Desenvolvimento</b>		<b>Tema 1</b>	<b>Tema 2</b>	
c. 1 a 10		c. 11 a 26				c. 51 a 55	c. 56 a 63	
				c. 27 a 34	c. 35 a 50			
<b>Tema 1</b>	<b>Tema 1'</b>	<b>Tema 2</b>	<b>Tema 2'</b>					
c. 1 a 5	c. 6 a 10	c. 11 a 18	c. 19 a 26					

## Secção A (c. 1 a 26)

### Primeiro tema (c. 1 a 10)

- c. 1 a 5: Nos compassos iniciais a mão direita do piano faz uma pequena introdução melódica com a cabeça do primeiro tema e em simultâneo cria um movimento em *colcheias*, enquanto a mão esquerda do piano progride numa escala a partir da nota *mi* até ao compasso 5. Logo após à pequena introdução do piano, no compasso 3 com *anacruse* temos a entrada do violoncelo que inicia a melodia num salto de *sétima*, sendo que nesta primeira parte do tema temos a curiosidade de este se organizar praticamente por pequenos grupos de três notas sem nunca sair do registro médio do violoncelo.

- c. 6 a 10: Entre o compasso 6 e 10 toda a secção anterior se volta a repetir quase como uma afirmação do primeiro tema.

**Figura 3.2:** *Phantasiestücke* para clarinete e piano, *op. 73*, II and. c. 1 a 3 - Ed. Breitkopf & Härtel.

The image shows a musical score for the first three measures of the second movement of Schumann's *Phantasiestücke*, Op. 73. The tempo is marked 'Lebhaft, leicht. (♩ = 138)'. The score is in 3/4 time and consists of three measures. The right hand (piano) begins with a piano introduction, marked with a dynamic of *p*. The left hand (cello) enters in measure 3 with a melody marked *sf*. The key signature has two sharps (F# and C#).

### Segundo tema (c. 11 a 26)

- c. 11 a 18: No segundo tema Schumann cria uma melodia um pouco diferente de forma a contrastar com o tema anterior, uma melodia mais contida que não tem intervalos muito amplos e sempre situada abaixo do registro médio do violoncelo.

- c. 19 a 26: Nesta secção voltamos a ouvir a repetição do segundo tema num tom afirmativo porém, será a repetição do primeiro tema (tema 1') que nos irá levar até á próxima secção deste andamento.

### **Secção B** (Desenvolvimento, c. 27 a 50)

Sendo esta secção o episódio central do andamento - e se retoma a tonalidade de  *fá maior* - é perceptível a organização de carácter exploratório que Schumann tenta impor durante as duas partes do desenvolvimento.

#### **Primeira parte** (c. 27 a 34)

- c. 27 a 28: Desde o principio do desenvolvimento podemos escutar o diálogo em escalas cromáticas entre o violoncelo e o piano; no compasso 27 com *anacruse* o violoncelo inicia esta linha cromática em *tercinas* sob os *acordes* do piano que termina em simultâneo com o inicio da linha do piano que não é mais do que a continuação da linha do violoncelo.

- c. 29 a 31: No compasso 29 temos um pequeno *clímax* que foi preparado pelas escalas cromáticas ascendentes de ambos os instrumentos, onde o piano executa *arpejos* em *colcheias* com movimentos inversos por ambas as mãos e o violoncelo cria uma linha melódica descendente sempre com apoio nas notas mais importantes do encadeamento, terminando com um pequeno motivo *giocoso* com terminação cromática.

**Figura 3.2.1:** *Phantasiestücke* para clarinete e piano, *op.73*, II and. c. 27 a 30 - Ed. Breitkopf & Härtel.



- c. 31 a 32: Entre os compassos 31 e 32 o material trabalhado nos compassos 27 com *anacruse* a 28 volta a ser usado por ambos os instrumentos porém, nesta situação os seus papéis invertem-se; no compasso 31 será o piano a iniciar a escala ascendente sendo que o violoncelo irá fazer a sua continuidade no terceiro tempo desse mesmo compasso; este “jogo” repete-se durante o compasso seguinte.

- c. 33 a 34: No compasso 33 voltamos a ouvir um pequeno *climax*, porém como se trata de um final de frase e de secção Schumann não cria um movimento melódico descendente através da parte solo mas eleva o terceiro tempo de forma a enfatizar a conclusão temática e fazer devida *cadência*. Após esta pequena apresentação da primeira parte do desenvolvimento Schumann coloca barra de repetição de forma a voltar ao início da Secção B.

### **Segunda parte (c. 35 a 50)**

- c. 35 a 38: A segunda parte do desenvolvimento acaba por ser mais extensa do que a primeira – sendo mesmo o dobro – onde Schumann apresenta motivos diferentes dos anteriores, sem cromatismo e onde a melodia do violoncelo é mais fluente – embora tenha figuras rítmicas um pouco mais longas do a primeira parte os intervalos de *segunda menor* acabam por oferecer maior agilidade á melodia. No compasso 35 e enquanto o piano cria movimentos em *tercinas* de dois em dois tempos o violoncelo, através de um salto de *sétima* começa uma melodia descendente com o intuito de chegar ao compasso 36 onde a parte solo tem um intervalo de *segunda menor* que no meu

entender é bastante importante para impulsionar esta frase até ao seu final, no primeiro tempo do compasso 38.

**Figura 3.2.2:** *Phantasiestücke* para clarinete e piano, *op.73*, II and. c. 35 a 36 - Ed. Breitkopf & Härtel.



Contudo, um compasso antes do violoncelo terminar a sua frase o piano volta a repetir os dois primeiros compassos da melodia anterior do violoncelo, onde se pode ouvir o motivo descendente e o intervalo de *segunda menor*.

- c. 39 a 43: A partir do compasso 39 com *anacruse* o violoncelo inicia uma melodia em muito parecida com o início desta segunda peça, tendo notas iguais a diferença reside nas duas tonalidades, no início em *lá maior* e aqui em *ré menor*. Após apresentar a cabeça do tema Schumann volta a repetir a mesma no compasso 40 mas agora numa dinâmica diferente, em *pianíssimo*; no seguimento da frase é perceptível o intervalo mais escutado no primeiro andamento, a *segunda menor* entre *mi* e *fá* (c. 41) que logo a seguir nos leva a um movimento em *colcheias* em forma de conclusão até ao compasso 43.

Durante estes gestos musicais por parte do violoncelo a mão esquerda do piano faz a marcação harmónica de dois em dois tempos enquanto a mão direita mantém o que poderia chamar de “acompanhamento base” pois o piano praticamente nunca deixa de tocar *colcheias* – em *arpejo* ou em *tercinas* – durante as *Phantasiestücke*, *op.73*.

**Figura 3.2.3:** *Phantasiestücke* para clarinete e piano, *op.73*, II and. c. 39 a 41 - Ed. Breitkopf & Härtel.



- c. 43 a 46: Nos compassos 43 e 44 voltamos a escutar a mesma melodia dos compassos 31 e 32, em que é a vez do piano ser o primeiro a iniciar a escala ascendente. Por momentos, poderíamos pensar que a seguir teríamos o segundo pequeno *clímax* da primeira parte do desenvolvimento mas, o que Schumann faz é escrever estes dois compassos iniciais do piano e a seguir traz o mesmo *clímax* dos compassos 29 e 30.

Contudo, seguindo a mesma lógica a seguir teríamos a repetição desta frase de 4 compassos mas tal coisa não acontece, Schumann após o *diminuendo* do compasso 46 inicia nova escala em dinâmica ascendente apenas pelo violoncelo de forma a atingir novo *clímax* - este um pouco mais dramático que os anteriores – e com destaque por ser o único sitio do desenvolvimento em que o compositor coloca um *forte*. Após o ponto alto na nota *sol* em *forte*, o compositor guarda três compassos para criar uma *cadência* sobre a tonalidade de *fá maior*; também no final desta segunda parte do desenvolvimento Schumann coloca a marcação de repetição.

**Figura 3.2.4:** *Phantasiestücke* para clarinete e piano, *op.73*, II and. c. 47 a 48 - Ed. Breitkopf & Härtel.



### **Secção A' (c. 51 a 63)**

Porém, ao contrário do que Schumann escreveu no princípio – em que ele repetiu cada um dos temas duas vezes de forma a reforçar a sua intenção – aqui na Secção A' Schumann apenas apresenta o primeiro e segundo tema uma única vez.

### **Primeiro tema (c. 51 a 55)**

- c. 51 a 55: Entre estes compassos voltamos a ouvir a melodia característica do início do andamento sem haver alguma alteração relevante.

### **Segundo tema (c. 56 a 63)**

- c. 56 a 63: Sendo assim e dando continuidade ao primeiro tema, no compasso 56 o piano começa o segundo tema e também este tema não apresenta qualquer alteração relevante.

### **Coda** (c. 64 a 73)

- c. 64 a 67: Nesta elegante coda existe um motivo que foi usado por Schumann de forma a gerir pequenas células que estão em toda *coda*; esse motivo encontra-se na parte *solo* e começa no compasso 64 com *anacruse* e termina no terceiro tempo do compasso 65. Este motivo irá repetir-se nos compassos seguintes (c. 66 e 67) sendo que conforme nos vamos aproximando do final Schumann vai aumentando o valor das figuras rítmicas criando uma sensação de *rallentando* e deixando prevalecer apenas as notas mais relevantes à *coda* e ao próprio encadeamento harmónico; contudo, após o final do andamento Schumann chama a atenção de que o próximo andamento inicia em *attacca*.

Segundo o manuscrito os dois *acordes* finais não existiam inicialmente tendo sido acrescentados mais tarde pelo próprio Robert Schumann.

### III. Rasch und mit Feuer (Rápido e com fogo), *lá maior*:

Após dois andamentos de carácter “lírico”, o terceiro andamento surge rompendo por entre a dinâmica de *forte* como se de algo urgente se trata-se. A parte do piano volta a estar preenchida pelo ritmo das *colcheias* em *tercinas* enquanto o violoncelo movimenta as melodias de uma forma animada e fluente. Porém, na secção central teremos algo menos elaborado a nível de preenchimento harmónico, onde Schumann conduz ambos instrumentos por entre a tonalidade inicial de *lá maior* e pela sua homónima, *lá menor* enquanto o piano muitas vezes enfatiza a melodia do violoncelo executando com a mão esquerda a melodia – ou partes dela embora faça sempre o mesmo ritmo que a parte *solo*.

No final do andamento e tal como os andamentos anteriores Schumann acrescenta uma *coda*, embora neste caso a *coda* seja mais extensa do que as anteriores, cedendo maior liberdade para que a tonalidade do andamento ou das próprias *Phantasiestücke op.73* se estabeleça no final e assim acabar com o devido sentimento de conclusão.

**Tabela 3.3:** *Phantasiestücke* para clarinete e piano, *op.73*, III andamento.

<b>Rasch und mit Feuer</b>						
comp. 1 a 99						
<b>Secção A</b>		<b>Secção B</b>		<b>Secção A'</b>		<b>CODA</b>
c. 1 a 24		c. 25 a 46		c. 47 a 68		c. 69 a 99
<b>Tema 1</b>	<b>Tema 2</b>	<b>Desenvolvimento</b>		<b>Tema 1</b>	<b>Tema 2</b>	
c. 1 a 10	c. 10 a 24	c. 25 a 32	c. 33 a 46	c. 47 a 54	c. 55 a 68	

## Secção A (c. 1 a 24)

### Primeiro tema (c. 1 a 10)

- c. 1 a 5: Desde o início do andamento que se pode sentir a agitação “vívida” entre a parte do violoncelo e a parte mais rítmica do piano e tal como no primeiro andamento das *Phantasiestücke*, é evidente os pontos mais relevantes das frases, sendo estes – na maioria das vezes - no intervalo “chave” de *segunda menor*. No compasso 1 temos o início da linha do piano e do violoncelo, sendo que este último começa primeiro e com um intervalo uma *segunda menor* (*si suspenido, dó suspenido*), o piano que entra uma *colcheia* depois do violoncelo acompanha-o até ao compasso 2 onde se dá uma espécie de suspensão devido á apogiatura harmónica - em que se pode ouvir a diferença de *segunda menor* - de ambos os instrumentos, contudo existe ainda a curiosidade de que esta introdução ou *anacruse* está presente na Secção A sempre que se inicia um novo tema. Após esta pequena introdução ou *anacruse*, entre o compasso 3 e 5 o violoncelo cria uma melodia com um gesto largo e enérgico, variando entre o ritmo de *galope* e o ritmo sincopado enquanto o piano faz *arpejos* em *tercinas* na mão esquerda e responde á energia do violoncelo através da mão direita.

- c. 5 a 9: Neste compasso volta-se a ouvir a pequena introdução inicial - conforme mencionei em cima - embora desta vez o violoncelo seja acompanhado pelo piano em uníssono; na continuação desta mesma frase o ritmo de ambos instrumentos é igual á frase anterior embora neste caso apenas haja uma pequena alteração na harmonia, o *ré suspenido*.

**Figura 3.3:** *Phantasiestücke* para clarinete e piano, *op. 73*, III and. c.1 a 4 - Ed. Breitkopf & Härtel.



## Segundo tema (c. 10 a 24)

- c. 10 a 17: No compasso 10 com *anacruse* voltamos a ouvir a pequena introdução que nos irá levar até ao segundo tema, um tema menos enérgico do que o primeiro mas mais melódico onde é novamente evidente o uso da *segunda menor*, neste caso aparece sempre no início dos pequenos motivos temáticos. Entre os compassos 11, 12 e 13, Schumann repete o motivo com *segunda menor* três vezes e de forma descendente embora na terceira e última repetição o violoncelo faça uma pequena subida para seguir até ao compasso 14, onde se encontra um ponto muito importante pois serve de repouso à melodia anterior – tendo em conta que o repouso é feito na base de uma *segunda menor* (*fã sustenido, mi sustenido*) – e impulsiona a nova melodia – impulso gerado agora sob a base de uma *segunda maior* (*mi fã sustenido*) - pois seja no violoncelo ou no clarinete para se preparar o salto do último tempo do compasso 15 (intervalo de *décima terceira*) é preciso fazer um bom repouso e um bom impulso de apoio.

Após o salto de *décima terceira* o violoncelo faz um movimento descendente em *colcheias* de forma a concretizar *cadência* no compasso 17. Embora não seja idêntico, a frase entre os compassos 13 e 17 tem semelhanças ao início da primeira peça.

**Figura 3.3.1:** *Phantasiestücke* para clarinete e piano, *op.73*, III and. c.13 a 15 - Ed. Breitkopf & Härtel.



- c. 17 a 20: Após a *anacruse* do compasso 17e já no compasso 18, Schumann altera o acorde de apogiatura de forma a criar uma progressão para a frase seguinte do piano – compasso 19 com *anacruse* – que serve de antecipação à frase do violoncelo a partir do compasso 20 com *anacruse*.

- c. 20 a 24: Porém a entrada do violoncelo ainda não se trata do final de frase pois no compasso seguinte ambos os instrumentos preparam o *crescendo* – embora a preparação seja mais por parte do piano pois é o instrumento que está a criar movimento – para atingir o pico do *climax* desta secção no compasso 22 tendo depois a consequente resolução harmónica no compasso 24. No final desta secção Schumann escreveu a barra de repetição com intuito de voltar ao compasso 10 com *anacruse*.

**Figura 3.3.2:** *Phantasiestücke* para clarinete e piano, *op.73*, III and. c.21 a 23 - Ed. Breitkopf & Härtel.



**Secção B** (Desenvolvimento, c. 25 a 46)

**Primeira parte** (c. 25 a 32)

- c. 25 a 32: Desde a *anacruse* para o compasso 25 por parte do violoncelo que é perceptível a diferença de atmosfera nesta secção, não só pela dinâmica exigida pelo compositor mas também

pelo retorno a *lá menor*. Conforme já referi neste tópico, nesta secção intermédia a partitura torna-se menos densa a nível de material, onde conforme se pode verificar que a mão esquerda do piano está sempre em oitavas a criar uma segunda melodia à distância de *terceiras* e com o mesmo ritmo do violoncelo. No entanto a única alternativa a este diálogo entre o violoncelo e a mão esquerda do piano é a mão direita que se mantém sempre fiel à sua base de acompanhamento em *colcheias/tercinas*; no fim desta primeira parte (c. 32) temos a marcação de repetição ao início da Secção B.

**Figura 3.3.3:** *Phantasiestücke* para clarinete e piano, *op.73*, III and. c.25 e 26 - Ed. Breitkopf & Härtel.



### Segunda parte (c. 33 a 46)

- c. 33 a 39: Nestes sete compassos Schumann cria um ambiente meio enigmático pois dá a entender que vai desenvolver algo mais nesta segunda parte, usando o motivo cromático do compasso 34 para elevar a dinâmica do momento mais alto destes sete compassos mas, Schumann contraria a vontade e retoma ao registo médio colocando um *sol susenido* sustentado na parte *solo* para depois ir *crescendo* e resolver no compasso 39, surgindo através de um *súbito pianíssimo* o primeiro tema do desenvolvimento.

- c. 39 a 42: Entre este compassos Schumann volta a expor o tema da primeira parte do desenvolvimento.

- c. 42 a 46: Porém, Schumann volta a trocar os sentidos da lógica e envereda por pequenas alterações – como inverter a ordem das figuras rítmicas - a partir do compasso 43 com *anacruse* até 46 já com intuito de repetir toda esta segunda parte.

**Figura 3.3.4:** *Phantasiestücke* para clarinete e piano, *op.73*, III and. c.43 a 46 - Ed. Breitkopf & Härtel.



#### **Secção A' (c. 47 a 68)**

##### **Primeiro tema (c. 47 a 54)**

- c. 47 a 54: Neste compassos Schumann re -expõe o tema inicial sem fazer alterações.

##### **Segundo tema (c. 55 a 68)**

- c. 55 a 68: Em toda a re-exposição da Secção A - ou seja, Secção A' – Schumann apenas altera a estrutura do segundo tema, pois na Secção A o compositor menciona a barra dupla de repetição e neste caso, na Secção A' ele já não faz pretendendo que se continue para a tão desejada *coda*.

### Coda (c. 69 a 99)

- c. 69 a 76: A partir do início da *coda* o tempo muda ligeiramente, devido à mudança de figuras rítmicas pelo piano e pelas frases cada vez mais voláteis por parte do violoncelo – sendo também por isso que se pode verificar as ligaduras de expressão que Schumann pretende que se interpretem - neste início o violoncelo vai fazendo um apanhado de algumas referências até agora escutadas neste andamento ou até mesmo vindo de andamentos anteriores.

- c. 77 a 91: Embora o ritmo da *coda* já esteja acima do andamento normal, Schumann pede para que se aumente um pouco mais a pulsação, sendo esta mudança marcada pela entrada fulgurante do violoncelo e piano com a introdução do último andamento. No compasso 88 atingimos o *clímax* da *coda* na dinâmica de *fortíssimo*<sup>9</sup>.

**Figura 3.3.5:** *Phantasiestücke* para clarinete e piano, *op.73*, III and. c.43 a 46 - Ed. Breitkopf & Härtel.



- c. 92 a 99 – Fim): Enquanto no compasso 90 entra de novo a introdução da terceira peça para dar início a nova etapa onde o tempo volta a ser alterado – a pedido do compositor – avançando mais no tempo enquanto o violoncelo e piano trocam *semicolcheias* e a progressão harmónica para terminar em *lá maior* é recebida rapidamente pelos acordes heróicos e enérgicos do violoncelo e piano.

<sup>9</sup> Apenas a Ed. Peters tem a indicação de *ff*, nas restantes edições consta apenas *f*.

## Conclusão

*"The painter turns a poem into a painting; the musician sets a picture to music."<sup>10</sup>*

O interesse de fazer um trabalho deste género vai além do conhecimento básico sobre determinadas obras que estamos prestes a interpretar. Analisar a obra de vários pontos de vista e não ser apenas um veículo, é fundamental para obter uma interpretação capaz de chegar às variadíssimas pessoas que todos os dias assistem a concertos pelas nossas salas de concerto. Claro está, sendo já um dado adquirido que as *Phantasiestücke* op. 73 foram adoptadas ao repertório base do violoncelo, faz delas – segunda a minha visão pessoal - uma passagem importante no crescimento individual, instrumental mas principalmente musical.

Sobre o estudo efectuado em torno das *Phantasiestücke* op. 73 - do qual veio a “nascer” este Trabalho de Projecto - revelou-se extremamente gratificante e enriquecedor. Proporcionando-me conhecimento e compreensão no enquadramento da obra, de uma forma realmente abrangente e analítica, originando uma nova forma de pensar e olhar sobre a obra, oferecendo uma reformulação nas ferramentas utilizadas para uma base e criação de uma interpretação de fácil compreensão e completa.

Conhecer a música “por dentro” enriqueceu, portanto, a forma de a encarar e de a tocar, provocando, por assim dizer, uma admiração ainda maior por este compositor, Robert Schumann e um apreço pelo intermediário, Friedrich Grützmacher, que nos deixou um legado bastante grande em obras transcritas – e originais claro - e não obstante de igual qualidade ao original: seja pela forma inteligente com que trabalhou o material original do clarinete para o violoncelo, seja pela sua capacidade de reinventar o material o que, em determinadas alturas - se não na sua totalidade – torna o violoncelo como o primogénito das *Phantasiestücke* op. 73 ao invés do clarinete.

Contudo, uma chamada de atenção para o terceiro capítulo: *Phantasiestücke* para Clarinete e Piano op. 73. Capítulo que merece especial atenção – sendo, para mim o mais relevante entre os restantes – pois retém a minha opinião musical, formada a partir do meu conhecimento prático/musical, ora nas aulas com o Professor Paulo Gaio Lima, no estudo diário ou nas oportunidades que tive de as interpretar em audições, recitais e provas prestadas.

---

<sup>10</sup>

**Schumann**, Robert: *Robert Schumann on Music and Musicians*; The Musical Standard 92, vol. 4.

## Bibliografia

### *Livros:*

- **Abraham**, Gerald: *The New Oxford History of Music: Romanticism 1830-1890*; New York: Oxford University Press, 1990
- **Basch**, Victor: *Schumann: A Life of Suffering*; New York; Tudor Publishing CO., 1970
- **Daverio**, John: *Robert Schumann - Herald of a "New Poetic Age"*; New York Oxford; Oxford University Press, 1997
- **Grout**, Donald J. and **Palisca**, Claude V.: *A History of Western Music*
- **Ginsburg**, Lev: *History of the violoncello*; Paganiniana Publications, Inc., 1983
- **Grove**, Sir George; **Sadie**, Stanley: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Macmillian Publishers Limited, 1980, vol. 7 e 16
- **Godwin**, Joscelyn: *Music, Mysticism and Magic*; Arkana, 1995
- **Hanslick**, Eduard: *A Reminiscence of Robert Schumann*; The Musical Standard 93, vol. 4
- **Hershmann**, D. Jablow and **Lieb**, Julian: *The Key to Genius*; Buffalo: Prometheus Books, 1988
- **Jamison**, K.R: *Moods and Music*; Classical Music Magazine, vol. 17, 1994
- **Jensen**, Eric Frederik: *Schumann*; Oxford University Press, USA, 2005
- **Kobayashi**, Noriko: *Robert Schumann: His Mental Illness and His Music*; University of Washington, 1996
- **Moore**, Lindsay: *Shattering the Schumann Myth*; Fermata 3, 2001
- **Niecks**, Frederick: *Robert Schumann*; Toronto: J.M. Dent and Sons, 1925
- **Ostwald**, Peter: *Schumann: The Inner voices of a Musical Genius*; Boston: Northeastern University Press, 1985
- **Schauffler**, Robert H: *The Life and Work of Robert Schumann*; New York: Henry Holt and Company, 1945
- **Schumann**, Robert: *Robert Schumann on Music and Musicians*; The Musical Standard 92, vol. 4
- **Tranchefort**, François-René: *Guia da Música de Câmara*; Ed. Gradiva, Outubro 2004

- **Taylor**, Ronald: *Robert Schumann: His Life and Work*; London: Panther Books, 1982
- **Tibbetts**, John C: *Robert Schumann's Illness*; American Record Guide 5, vol. 57
- **Walker**, Alan: *Robert Schumann: The Man and His Music*; London: Barrie and Jenkins, 1972
- **Wasielewski**, Joseph Wilhelm Von: *The Life of Robert Schumann*; Detroit: Information Coordinators, Inc., 1975
- **Whitwell**, David: *Schumann: A Self-Portrait in His Own Words*; Northridge: Winds, 1986

***Internet:***

- <http://www.classicos.hpg.ig.com.br/schumann.htm>
- <http://www.osesp.art.br/podcast/?pagina=/2008/02/15/sinfonia-no-4-em-re-menor-op-120/>

## **Anexos**

## **Anexo 1**

# Fantasie - Stücke

für  
Klavier und Klarinette oder Violine

## I

R. Schumann, Op. 73

Für Violoncello bearbeitet von  
Friedrich Grützmacher

Klarinette in A <sup>1</sup>

Zart und mit Ausdruck

Klavier

Zart und mit Ausdruck  $\text{♩} = 80$

<sup>4</sup>

<sup>8</sup>

A

<sup>12</sup>

16

20

B

24

27

C

30



51

54

57

60

65



16

*f* *f*

Led. \*

20

*p* *cresc.* *f* *fp* *sfz*

Led. \*

24

*f*

Led. \*

**B** 27

*p*

Led. \* Led. \* Led. \* Led. \*

33

*fp* *fp*

Led. \*

8 **C** 35

35

43 **D**

47 **E** 51

52

Edition Peters 7071

56

9

60

Coda  
Nach und nach ruhiger

64

67

70

Edition Peters

7071

### III

1 **Rasch und mit Feuer**

**Rasch und mit Feuer** ♩ = 160

5

8 **A**

11 **B**

14 **B**

The musical score is written for voice and piano. It consists of four systems of music. The first system (measures 1-4) features a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment with a rhythmic pattern. The second system (measures 5-8) continues the vocal and piano parts. The third system (measures 9-12) includes a section marked 'A' and features dynamics such as *f*, *p*, and *dimin.*. The fourth system (measures 13-16) includes a section marked 'B' and features dynamics such as *cresc.*, *f*, and *sf*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Edition Peters

7071

19

*p cresc.*

*f cresc.*

22

*f*

*ff*

1. 2.

25 C

*p*

1. 2.

28

*fp*

*ff*

1. 2.

31

*fp*

*ff*

*p*

1. 2.

D

33

sfp sf sf

sfp sf sf

36

sfz sf sf p

sfz sf sf p

Rec. \*

40

sf sf sf

sf sf sf

44

sf sf p

sf sf p

48

E

sf sf sf

sf sf sf

Rec. \*

50

*sf* *f* *sf* *f*

*Ped.* \*

54

*sf* *p* *dimin.*

*sf* *p* *dimin.*

*Ped.* \*

58

*cresc.*

*sf* *cresc.* *f*

*Ped.* \*

62 **F**

*sf* *p* *cresc.*

*sf* *f* *cresc.*

*Ped.* \*

66

*sf* *f*

14  
Coda

*p*  
*p*  
*Mit Pedal*

72

75

77 *G* *Schneller*

*p dolce*  
*Schneller*  
*p*

81

*cresc.*  
*cresc.*

Musical score for piano and voice, measures 83-95. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of five systems of music. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). Measure numbers 83, 86, 89, 93, and 96 are indicated at the beginning of their respective systems. The piano part features complex textures with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamics include *sf*, *f*, *cresc.*, and *ff*. Performance markings include *Tea* (with asterisks) and *H Schneller* (with *fp*). The score concludes with a double bar line and repeat signs at measure 95.

## **Anexo 2**

# Fantasie - Stücke

DUJSTEN PAR LAUNICE GENDR

## I

### Violoncello

Zart und mit Ausdruck  $\text{♩} = 80$

R. Schumann, Op. 73  
Für Violoncello bearbeitet von  
Friedrich Grützmacher

7 pte. p II 2a

pp

f 1a 2a

fp 2a

p 2a

II I 1a

III I

7071

© 1922 by C. F. Peters  
© renewed 1950 by C. F. Peters

Violoncello

The image shows a handwritten musical score for a cello, consisting of ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs. Handwritten annotations include fingering numbers (e.g., 1, 2, 3, 4, 7), dynamic markings (pp, f, cresc.), and performance instructions (2a, 3a, diminu., attacca). Specific notes are marked with 'V' and 'gliss.'. The score is written in a single system across the ten staves.

Edition Peters

7071

23  
25  
13  
64

25

# II

## Violoncello

Lebhaft leicht  $\text{♩} = 138$

The musical score is written for a single cello in the bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of ten staves of music. The tempo is marked 'Lebhaft leicht' with a quarter note equal to 138 beats per minute. The score includes various dynamic markings such as *p*, *pp*, *f*, and *sfz*. It features complex fingering and bowing techniques, including slurs, accents, and vibrato. Section markers 'A1' and 'B' are present. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Violoncello

The score consists of ten staves of handwritten musical notation for the cello. The notation includes various dynamics such as *pp*, *p*, *f*, *sfp*, *dim.*, and *allacca.*. It also features performance instructions like "Coda" and "Nach und nach ruhiger". The score is heavily annotated with fingering numbers (1-4) and bowing directions (V). There are several first and second endings marked "1a" and "2a". The piece concludes with a double bar line and the instruction "allacca.".

Edition Peters

# III

## Violoncello

Rasch und mit Feuer

$\text{♩} = 160$

The musical score is written for a cello in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of ten staves of music. The tempo is marked 'Rasch und mit Feuer' with a metronome marking of quarter note = 160. The score includes various dynamic markings such as *f*, *sf*, *p*, *dim.*, *cresc.*, and *fp*. There are also performance instructions like '2. volta' and 'restes...'. The notation features many slurs, ties, and fingering numbers (1-4) for the left hand. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

Violoncello

7

The musical score for the Violoncello part consists of ten staves of music. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score includes various dynamics such as *f*, *sf*, *dimtn.*, *cresc.*, *p dolce*, *mp*, *ff*, and *fp*. Performance instructions include *reslez.*, *Coda*, and *Schneller*. The score is heavily annotated with fingering numbers (1-4) and bowing directions (V). There are also some handwritten annotations in blue ink, including a large 'B' and some numbers. The piece concludes with a final *f* dynamic and a fermata.

Edition Peters

7071

29

## **Anexos 3**

# Fantasy-Pieces

for Clarinet and Piano

Nuno Silva  
Travessa do Major No 8-1  
P-2840 Seixal ; Arrentela  
Tel. 01 - 22 11 977

Clarinet in B $\flat$

Robert Schumann, Op. 73  
Edited by Eric Simon

Zart und mit Ausdruck (♩ = 80) 1.  
(Delicatamente e con espressione)

The musical score is written for Clarinet in B $\flat$  and consists of eight staves of music. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The tempo is marked as quarter note = 80. The piece is numbered 1. The first staff begins with a piano (p) dynamic and a slur over the first four notes. The second staff has a slur over the first six notes. The third staff has a slur over the first six notes and a piano-pianissimo (pp) dynamic marking. The fourth staff has a slur over the first six notes. The fifth staff has a slur over the first six notes and a forte (f) dynamic marking. The sixth staff has a slur over the first six notes and a fortissimo-piano (fp) dynamic marking. The seventh staff has a slur over the first six notes and a piano (p) dynamic marking. The eighth staff has a slur over the first six notes.

Copyright, 1951, by G. Schirmer, Inc.  
International Copyright Secured

Clarinet in Bb

(s)

*cresc.*

*f*

*pp*

*pp*

*f*

*pp*

*f*

*pp*

*f*

*p*

*dim.* *attacca*

42392

Clarinet in Bb

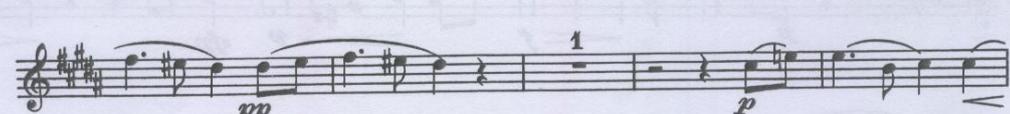
Lebhaft, leicht (♩ = 138)  
(Vivace, leggero)

2.

The musical score consists of eight staves of music for Clarinet in Bb. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The tempo and character are marked 'Lebhaft, leicht (♩ = 138) (Vivace, leggero)'. The score includes various dynamic markings: *p*, *pp*, *sfp*, and *f*. It features first fingerings (1) and accents (< >). The music includes slurs, ties, and a triplet in the seventh staff. The eighth staff concludes with a double bar line and repeat dots.

Clarinet in Bb

23



42392

Clarinete in Bb

Rasch und mit Feuer (♩ = 160) 3.  
(Allegro con brio)

The musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Allegro con brio' with a metronome marking of quarter note = 160. The music is marked with a forte 'f' dynamic. The second staff continues with 'f' dynamics and ends with a piano 'p' dynamic. The third staff features a 'dim.' (diminuendo) marking. The fourth staff includes 'cresc.' (crescendo) markings and dynamics of 'f', 'sf', and 'p'. The fifth staff contains first and second endings, with dynamics of 'f' and 'p'. The sixth staff uses 'fp' (fortissimo piano) dynamics. The seventh staff has first and second endings with dynamics of 'sf', 'p', 'sf', 'p', 'f', and 'sf'. The eighth staff is marked with a piano 'p' dynamic. The ninth staff features dynamics of 'sf', 'f', 'sf', and 'p'. The piece concludes with a double bar line and a key signature change to two sharps (F#, C#).



## **Anexo 4**

## Programa do Recital Final:

### I Parte

- Adagio & Allegro para Trompa e Piano, *Op. 70* – 1849 Robert  
Schumann  
*Langsam, mit innigem Ausdruck – Im ersten Tempo* (1810 – 1856)
- Sonata para Violino e Piano, nº1, *Op. 105* – 1851 Robert  
Schumann  
I – *Mit leidenschaftlichem Ausdruck* (1810 – 1856)  
II – *Allegretto*  
III - *Lebhaft*

### II Parte

- Märchenbilder para Viola e Piano, *Op. 113* – 1849 Robert  
Schumann  
I – *Nicht schnell* (1810 – 1856)  
II – *Lebhaft*  
III – *Rasch*  
IV – *Langsam, mit melancholischem Ausdruck*
- Fantasiestücke para Clarinete e Piano, *Op. 73* – 1849 Robert  
Schumann  
I – *Zart und mit Ausdruck* (1810 – 1856)  
II – *Lebhaft, leicht*  
III – *Rasch und mit Feuer*