

A *Humoreske* Op. 20 de Schumann e a *Urlinie* de Schenker

GUILHERME SAUERBRONN DE BARROS
Universidade Estadual de Santa Catarina (guisauer@gmail.com)

“A *Urlinie* é a dádiva visionária do compositor” (Heinrich Schenker)

A *Humoreske* Op. 20 de Schumann e sua Voz Interior (*Innere Stimme*) já foram assunto de meu interesse em artigo de 2001,¹ no qual utilizei uma abordagem múltipla, segundo os preceitos semiológicos de Jean Jacques Nattiez, para desvelar possíveis significados dessa inusitada linha melódica na segunda grande seção da peça² (Figura 1).



Figura 1 – Voz Interior da *Humoreske* Op. 20, de Schumann (SCHUMANN, Breitkopf & Härtel, 1887, c. 252-275).

Na ocasião, uma série de constatações e hipóteses foram alcançadas, algumas passíveis de comprovação, outras mais conjecturais: a possibilidade de a Voz Interior ser uma reminiscência de um trecho da Sinfonia em Dó maior D. 944 de Schubert, cujo manuscrito fora entregue a Schumann pelo irmão do falecido compositor na época da composição da *Humoreske*; um prenúncio do ciclo de canções que estava por vir – a *Humoreske* é a última grande obra para piano de

¹ Cf. BARROS, Guilherme A. S. de. “Considerações sobre a ‘Voz Interior’ na *Humoreske* de Robert Schumann”. *Cadernos do Colóquio* 2001, Rio de Janeiro: Unirio, ano IV, pp. 54-72, ago. 2003. Nesse artigo, procurei dialogar com diferentes autores que dedicaram sua atenção a Schumann e, mais especificamente, à *Humoreske* Op. 20, como Charles Rosen, Rémy Stricker, Jean-Jacques Eigeldinger, Camille Mauclair e Maurice J.E. Brown Jr.

² O andamento indicado nesta seção, que inicia no c. 252, é *Hastig* (Precipitado). A voz interior aparece grafada num pentagrama intermediário, suplementar.

Schumann, seguida de uma fase na qual o compositor se dedicaria exclusivamente ao gênero lied. A última e, talvez mais óbvia hipótese, foi a de que a Voz Interior seria uma indicação interpretativa deixada pelo compositor. Tais suposições, calcadas tanto em registros biográficos como em aspectos estruturais da obra, resolviam temporariamente o problema do significado da Voz Interior. Mas, o assunto não me parecia esgotado.

Após a publicação deste primeiro artigo, voltei a ocupar-me da *Humoreske* apenas como intérprete. Volto a refletir sobre a Voz Interior à luz da experiência com a teoria schenkeriana, à qual tenho dedicado boa parte da minha produção acadêmica. Retomando a hipótese de que a Voz Interior é uma indicação interpretativa deixada por Schumann, procuro compreendê-la como “estrutura profunda”, algo próximo da *Urlinie*³ de Schenker.

Implicações interpretativas da *Urlinie*

10 Após lamentar a arrogância com que intérpretes e editores de música se arvoram o direito de impor suas próprias concepções pessoais sobre as obras-primas dos gênios, Schenker identifica um “segundo obstáculo para uma performance correta” (SCHENKER, 2004b, p. 32). Trata-se da ignorância daquilo que, para ele, é uma condição existencial: a liberdade na interpretação de uma obra musical, assim como toda forma de liberdade, depende sempre de uma “limitação altamente desenvolvida, auto-imposta por uma mente que compreende profundamente o material” (SCHENKER, op. cit. p. 32). Essa compreensão profunda é justamente o que garantirá que a limitação não seja arbitrária. Em “Further consideration of the *Urlinie*: II”, texto de 1926, Schenker estabelece claramente esses limites a partir do fenômeno natural da série harmônica:

Infinito por natureza, o espaço possível para obras de arte visuais deve ser delimitado pelo pintor (...). O olhar do pintor e do espectador exige não apenas seletividade, mas limites. Em música, as coisas são diferentes: aqui os espaços disponíveis para o movimento melódico são os espaços da oitava, quinta e terça, oferecidos pela natureza. Espaços maiores, limites mais amplos, não existem. O papel do músico é preencher estes espaços. Os espaços do movimento tonal são,

³ O termo *Urlinie* é correntemente traduzido para o português como “linha fundamental”. Neste artigo privilegiamos a noção de *Urlinie* sobre a da *Ursatz*, ou estrutura fundamental, justamente por estarmos tratando de uma voz, uma linha melódica escrita por Schumann para ser cantada interiormente pelo intérprete.

portanto, limitados e estreitos, mas as possibilidades de preenchimento são infinitas (SCHENKER, 1996b, p. 8).⁴

Métrica, ritmo e indicações interpretativas são constrictões óbvias, mas não suficientes para o tipo de interpretação que Schenker idealiza, a qual depende de uma visão sintética da obra, de uma compreensão da relação entre as partes e o todo. Para atingi-la, o intérprete deve olhar “além do décimo, do vigésimo ou do centésimo compasso” (SCHENKER, op. cit., p. 32), isto é, deve ser capaz de identificar os elementos estruturais que interconectam a obra do primeiro ao último compasso.⁵

Desde o momento em que Schenker expôs pela primeira vez o conceito de *Urlinie*, referiu-se a ele justamente como síntese da obra: “Na *Urlinie*, o milagre da criação em larga escala é consumado; somente a *Urlinie* é a musa de toda criação extemporânea, de toda síntese; é o princípio e o fim da obra, sua própria fantasia” (SCHENKER, 2004a, p. 21).

Aquele que identifica a *Urlinie* de uma obra torna-se capaz de “pressentir o futuro” de seu desenvolvimento⁶. A *Urlinie* é, portanto, a “escuta abrangente” (*long-distance hearing*) do compositor e, como tal, “poderá ser útil ao leitor, ao intérprete ou aos ouvintes, cuja escuta é mais imediata”⁷.

11

Schenker volta ao tema da *Urlinie* em um outro texto do mesmo período, relacionando-a mais diretamente a elementos de harmonia e contraponto. Em uma frase ele sintetiza a sua essência: “A *Urlinie* oferece o desdobramento (*unfurling*) de uma tríade básica, ela apresenta a tonalidade em seu caminho horizontal” (SCHENKER, 2004a, p. 53).

Uma vez que a *Urlinie* tem como fundamento a tríade básica, cabe ao intérprete encontrar os nexos dessa unidade com a estrutura temporal da obra, isto

⁴ Todas as traduções são do autor deste artigo, a partir dos textos em inglês constantes nas Referências Bibliográficas.

⁵ Cético em relação à capacidade de seus contemporâneos empreenderem tal tarefa, Schenker defende a posição de que “o compositor é o melhor intérprete” e acrescenta: “a notação da música pelo compositor não indica suas instruções para a performance, mas, num sentido mais profundo, representa o efeito que ele deseja atingir. São duas coisas distintas” (SCHENKER, 2000, p. 5).

⁶ *Ibidem*, p. 22.

⁷ *Ibidem*, p. 22.

é, seus pontos de apoio estruturais. A relação da *Urlinie* com a tríade se dá, primeiramente, num plano imaterial, ideal:

[...] assim como a tríade subjacente, que, embora submetida à elaboração composicional [*composing-out/ Auskomponierung*] permanece ao mesmo tempo sendo uma pura idéia – a única da Natureza e a primeira da Arte – as notas da *Urlinie* e os graus da escala, da mesma forma, continuam sendo pura ideia (SCHENKER, 1996a, p. 105).

Esse enraizamento da *Urlinie* nas leis mais fundamentais do fenômeno musical é expresso por Schenker nas “Elucidações” que acompanham os três volumes de “The Masterwork in Music” (*Das Meisterwerk in der Musik*, 1925, 1926 e 1930): “A *Urlinie* é a primeira progressão de notas-de-passagem. Como tal constitui a ‘primeira melodia’ e ao mesmo tempo provê o conteúdo diatônico.” (SCHENKER, 1996a, p.112). Ainda nesse trecho ele a caracteriza como “melodia de síntese”⁸.

12 “Para o performer a *Ulinie* é, acima de tudo, um meio de orientação” (SCHENKER, 1996a, p. 109). A *Urlinie* é efetivamente a “passagem” entre os graus da tríade, a sua dissonância. Os limites (e aí voltamos ao problema da liberdade e da constrição) dessa entidade harmônica serão, necessariamente, os limites da obra musical, definindo não apenas seu início e seu final, mas a relação entre as partes e o todo. “Palavras não podem exprimir a qualidade extraordinária de uma performance que cria as progressões lineares e diminuições [a partir] da *Urlinie!*”⁹. Guiado pela *Urlinie*, o intérprete consegue dedicar a máxima atenção aos detalhes sem perder a visão do todo, feito que Schenker reconhece como um verdadeiro “milagre” do grande artista¹⁰.

É notável a semelhança dessa visão schenkeriana da obra musical e a descrição que Schumann faz da experiência de ouvir Chopin executar seus *Estudos Op. 25*:

Ao discutir esses estudos [Op. 25] levo a grande vantagem de tê-los escutado tocados pelo próprio Chopin [...]
Imagine uma harpa eólica, com todas suas escalas, tangidas pela mão de um artista urdindo todo tipo de ornamentos exóticos, mas de tal forma que um tom mais profundo e fundamental e uma suave e cantante voz superior são sempre

⁸ Ibidem, p. 115.

⁹ Ibidem, p. 110.

¹⁰ Ibidem, p. 110.

discerníveis – imagine isso e tereis uma idéia aproximada do seu modo de tocar. Não é por acaso que os estudos que mais apreciamos são justamente aqueles que o ouvimos tocar, particularmente o primeiro, em Lá bemol maior – mais um poema do que um estudo. Seria um erro, porém, supor que ele executava de tal modo que se ouvisse cada nota. Soava mais como uma ondulação da tríade de Lá bemol, impulsionada adiante a todo momento, a partir da nota pedal. Mas, através do véu harmônico, destacava-se a maravilhosa melodia (SCHUMANN, 1988, pp. 125-126).

Schumann se refere à “ondulação” do acorde através de seu desdobramento em “um tom mais profundo e fundamental e uma suave e cantante voz superior”, sendo “impulsionado adiante a partir da nota pedal”. Trata-se mais de uma descrição dos elementos constituintes da tonalidade do que propriamente de uma peça musical.

Ao mencionar o artista “urdindo ornamentos exóticos”, Schumann aponta ainda para o que Schenker entendeu como a “natureza derivativa da melodia”, a sua fecundidade (SCHENKER, 2004a, p. 21).

O mesmo estudo em Lá_b de Chopin foi citado por Schenker, que não era capaz de “lembrar de uma única performance apropriada deste estudo tão executado: compositor e performer se separam já nos primeiros compassos. Se o performer entendesse pelo menos o início” – no qual Schenker identifica um arpejamento que leva à nota inicial da *Urlinie* – “compreenderia ao menos a indicação metronômica original” (SCHENKER, 1996b, pp. 5-6).

13

Análise da obra

Para demonstrar as implicações estruturais da Voz Interior, procederemos a uma análise da primeira grande seção da obra, a partir da delimitação formal que propus no artigo de 2001 (Figura 2).

Humoreske - Plano Geral

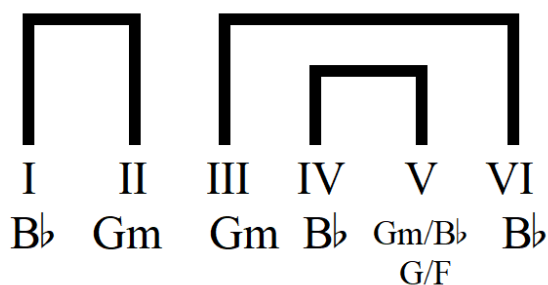


Figura 2 – Esquema geral da *Humoreske Op. 20* de Schumann (BARROS, 2001, p. 18).

14

Chamamos de “primeira grande seção” o trecho que reúne as partes I e II (*Einfach e Hastig*), do c. 1-514. Consideramos apenas os trechos estáveis em Si_b maior (c. 1-28) e Sol menor (c. 252-275), com suas respectivas transições e finalizações. Dispensamos as seções intermediárias que não tinham implicações diretas para nossa análise, atendo-nos apenas aos temas principais. A Unidade do trecho é garantida pelas cadências que concluem a parte I e a parte II.¹¹

Com uma sonoridade aumentada sobre a tônica, Schumann inicia a peça preparando o IV (Mi_b maior) com o $\hat{6}$ no soprano, grau melódico que funciona como *appoggiatura* do $\hat{5}$ (Figura 3).

¹¹ Na parte I, a cadência final, apesar de concluir em Si_b maior, prepara a seção seguinte ao valorizar o acorde de Sol menor através de sua dominante particular; essa cadência também destaca o $\hat{3}$ ($\hat{5}$ de Sol menor) no soprano, que emerge de dentro do acorde de Si_b maior. A seção final da parte II apresenta o caminho inverso: inicia em Sol menor e finaliza em Si_b maior, numa cadência perfeita e conclusiva (Cf. Figura 5).

Figura 3 – tema inicial em Si \flat maior (c.1 a 8).¹²

Este $\hat{5}$, nota inicial da *Urlinie* (*Kopfton*), não encontra de imediato apoio harmônico no I, mas sim em uma sonoridade diminuta que encaminha para a cadência perfeita em Si \flat maior. Porém, o percebemos mais conectado com a estabilidade do I final (c. 8) do que com a sonoridade diminuta que efetivamente se encontra sob ele, numa assincronia entre melodia e baixo.

15

Entre os compassos 8 e 21 (Figura 4), Schumann desenvolve a célula temática inicial em uma progressão que ascende do $\hat{1}$ ao $\hat{3}$ (c. 8-16), sobre um \flat VI tonicizado, para retornar em seguida ao $\hat{1}$ (c. 20); simultaneamente, delineia uma linha no soprano ($\hat{8} \rightarrow \hat{7} \rightarrow \hat{6}$) que prepara o $\hat{5}$ no compasso 22. Entre os c. 22-28 repete-se exatamente o que ocorre entre os c. 1-8.

¹² Todos os gráficos analíticos foram elaborados pelo autor deste artigo e posteriormente editorados por Lauro Pecktor.

Figura 4 – Segunda seção do tema inicial em Si₁ maior (c. 8-21).

Conforme adiantamos, não faremos uma análise contínua de toda a primeira grande seção, constituída pelas partes I e II, mas apenas das principais seções temáticas. Retomaremos, portanto, a análise no c. 240, que repete o tema inicial e conclui com uma cadência no c. 250 (Figura 5).

16

Figura 5 – Final da parte I (*Einfach*) (c. 240-251).

A pequena coda (Figura 5, anacruse do c. 248-251) descreve um arpejo que conecta o $\hat{3}$ no soprano (Ré 5) com o $\hat{3}$ no registro inferior (Ré 4), o que confere unidade melódica ao trecho. Outros detalhes pontuais merecem atenção: o VI (Sol menor), que aparece no início do compasso 248, é valorizado por sua dominante individual (Ré maior com 7^a) e prenuncia a tonicização que definirá a região harmônica da segunda parte da peça; a nota Fá#, no mesmo compasso, relaciona-se por enarmonia com a nota Sol_b, do acorde seguinte (Mi_b menor, IV_b3), que reconduz à região de Si₁ maior; a sonoridade da sexta napolitana (b II⁶) no final acentua a dramaticidade na chegada ao I. As indicações de expressão revelam o caráter delicado e dissolutivo que o compositor imaginou na execução do trecho (Figura 6).



Figura 6 – Coda da parte I (*Einfach*) (SCHUMANN, Breitkopf & Härtel, 1887, anacruse do c. 248-251).

A transição entre os c. 251-252 é muito sutil e está representada na redução analítica a seguir (Figura 7).

Figura 7 – transição entre as partes I (*Einfach*) e II (*Hastig*) (c. 215-252).

A triade de Si_b maior, com o baixo na respectiva fundamental e o \hat{S} no soprano, é como que “filtrada” pelo pedal. Com a supressão do soprano e do baixo, o acorde de Si_b maior passa para a segunda inversão (instável) com o $\hat{3}$ no soprano. Este $\hat{3}$, que já fora anunciado no início da coda, é exatamente a nota inicial da Voz Interior, que, como veremos, coincide em grande medida com a Urlinie da peça. Este acorde de Si_b maior invertido com o $\hat{3}$ no soprano surge sem ataque, “de dentro” do acorde em posição fundamental. É notável que seja justamente um acorde saído “de dentro” do acorde anterior a preparar a passagem para a Voz Interior, voz interna, recôndita.

Note-se ainda que o $\hat{3}$ de $\text{Si}\flat$ maior (nota Ré), “metamorfoseia-se” em $\hat{5}$ de Sol menor. Ou seja, tanto na parte I (*Einfach*) como na II (*Hastig*) as respectivas *Urlinies* iniciam pelo $\hat{5}$, cada uma em sua própria região harmônica ($\text{Si}\flat$ maior e Sol menor).

Chegamos ao trecho da *Voz Interior!* A redução na Figura 8 diz respeito às notas efetivamente tocadas ao piano pelo intérprete, localizadas nos pentagramas superior e inferior. Estamos na tonalidade de Sol menor e a frase inicia inequivocamente sobre este acorde, em posição fundamental. O baixo delinea uma grande progressão do I (Sol menor) ao III ($\text{Si}\flat$ maior), do c. 252-257; nesse ponto o soprano insiste no $\hat{5}$ sobre uma harmonia de dominante (Ré com 7^a), enfatizando a suspensão harmônica e o retorno à nota inicial da melodia (c. 257 e 259). A *Urlinie* do trecho perfaz um caminho do $\hat{5}$ ao $\hat{3}$, com diminuições em arabescos na mão direita que orbitam as notas principais. Deve-se observar a presença do $\hat{2}$ (c. 258) sob o $\hat{5}$, constituindo a suspensão final sobre o V.

18

Figure 8 shows a musical score for the first section of 'Voz Interior' (measures 252-259). The score is in G minor and features a piano accompaniment with a soprano line and a bass line. The soprano line starts on G5 (marked with a hat and 5) and moves through various intervals, ending on G5 (marked with a hat and 5). The bass line starts on G3 (marked with a hat and 5) and moves through various intervals, ending on G3 (marked with a hat and 5). The score includes chord symbols: Gm, I, V/VII, V/III, V/VI (III), VI, VIb3, III, II3, and V. Measure numbers 252, 255, 257, and 259 are indicated above the staff.

Figura 8 – Primeira seção da *Voz Interior* (c. 252-259).

O material musical é desenvolvido entre os compassos 260 e 268 (Figura 9) em prolongações do $\hat{5}$ e do $\hat{4}$, finalizando numa descida cromática ao $\hat{1}$ (c. 267). O baixo, por sua vez, delinea uma progressão melódica para o IV (c. 260-263), sucedida por uma outra até o III (c. 264 e 265) e finalmente por uma terceira, que prolonga cromaticamente o IV (c. 265-267). O $\hat{1}$ melódico (c. 267) não encontra apoio harmônico no I e sim no IV, o que não proporciona um sentido de conclusão, mas de dissolução, reforçado pelo cromatismo no soprano e no baixo e pelo movimento contrário das vozes extremas, que convergem para a nota Sol. Entre os compassos 268 e 275 repete-se literalmente a primeira seção (c. 252-259).

Figura 9 – segunda seção do trecho da Voz Interior (c. 260-268) e repetição da primeira seção (c. 268-275).

A cadência que encerra este trecho é suspensiva, com o $\hat{5}$ sobre o V; essa suspensão será prolongada¹³ através de elaborações temáticas e harmônicas, até o c. 448, quando emerge, de dentro da nota Ré, a primeira parte da Voz Interior, suavemente cantada pelo piano com acompanhamento coral (Figura 10).

Figura 10 – *Humoreske* Op. 20, Voz Interior em versão coral (SCHUMANN, Breitkopf & Härtel, 1887, c. 448-483).

Schumann traz para a superfície da obra a melodia que compositor e intérprete compartilhavam como um segredo, revelando-a aos ouvintes. É como se o ouvinte fosse convidado a entrar em um local sagrado, a partir do qual emana essa música etérea.

O trecho coral se estende por trinta e seis compassos até o c. 483, muito mais do que os oito compassos da primeira frase da Voz Interior em sua aparição original

¹³ Da mesma forma que desconsideramos o trecho entre os c. 22-240 por não ter interesse direto para nossa análise, dispensaremos a análise do trecho compreendido entre os c. 276-448.

(c. 252-259). O efeito é de uma suspensão temporal, uma música “fora do tempo e do espaço” – como a harpa eólica descrita por Schumann no estudo Op. 25 n.1 de Chopin. A segunda frase da Voz Interior, todavia, volta a submergir para um plano interior (imaginário) e entre os c. 484 e 499 o piano repete exatamente o que se ouvira antes nos c. 260 e 275 (Cf. Figura 8).

O c. 499 Inicia com a suspensão $\hat{5}$ sobre V, a mesma que finalizava a seção da Voz Interior (Figuras 8 e 9, c. 252-275).

The image shows a musical score for the final of section II (Hastig) from Schumann's work, measures 499-514. The score is in G minor (one flat) and 3/4 time. It shows a piano part with chords and a vocal line with a descending melodic line. The piano part has chords: V, V/IV, IV, IV6, V4/III, V/III, V, V, V, IV6, V6, IV6, II#3, V, I. The vocal line has notes: 5, 5, 4, 3, 2, 5, 5, 4, 3, 2, 1. The score is labeled with measure numbers 499, 506, and 514.

Figura 11 – Final da seção II (*Hastig*) (c. 499-514).

20

Entre os c. 500-505 (Figura 11), Schumann prepara o retorno para Si \flat maior num contraponto elegante. O acorde de Fá maior (V/III) gera a expectativa do Si \flat maior, mas este não virá de imediato, sendo antecedido por um último arroubo melódico, um arabesco que termina em uma melodia descendente (Si \flat , Lá, Sol, Fá) sobre o IV 6 , melodia esta que replica o contorno da *Urlinie* e da *Voz Interior* (c. 506-511). No c. 512 o $\hat{2}$ é preparado por um arpejo ascendente que marca o início da cadência perfeita II \sharp 3 \rightarrow V \rightarrow I, que conclui o trecho analisado.

A Unidade de todo este trecho pode ser melhor visualizada na figura abaixo, que corresponde a um nível intermediário da análise (Figura 12).

Uma visão ainda mais sintética é proporcionada pela redução seguinte, já mais próxima da *Ursatz* ou Nível Fundamental do trecho analisado (Figura 13).

The image displays two systems of musical notation for the piece "Innere Stimme" (Measures 1-514). Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, along with Schenkerian reduction elements like Roman numerals and interval symbols (e.g., $\hat{1}$, $\flat\hat{2}$, $\hat{3}$, $\hat{4}$, $\hat{5}$). Measure numbers are placed in small boxes above the staves, and Roman numerals are placed below the staves to indicate harmonic structure. The first system covers measures 1 to 248, and the second system covers measures 252 to 514. The title "Innere Stimme" is written in quotes above the second system.

Figura 12 – Nível Intermediário da redução (c. 1-514).

The image shows a musical score for guitar reduction, spanning measures 1 to 514. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. A '5' symbol is placed above the staff at measures 1, 21, 240, 251, and 506, indicating a fifth fret position. Chord symbols are placed below the staff, including IV, V, bIV, I, V/IV IV, VI, V/VI, II, VI, V/VI, II, V, IV, and V I. The score is divided into sections by vertical lines, with measure numbers 1, 8, 20, 21, 28, 240, 247, 248, 251, 252, 260, 267, 268, 275, 499, 506, and 514 marked above the staff. The final measure (514) ends with a double bar line and a '2 1' marking.

Figura 13 – Nível Fundamental da redução (c. 1-514).

A partir da análise realizada, ficou claro que a progressão $\hat{5} \rightarrow \hat{4} \rightarrow \hat{3} \rightarrow \hat{2} \rightarrow \hat{1}$ constitui a *Urlinie* desta primeira grande seção da *Humoreske* (Figura 13, c. 1-514). Na parte I (*Einfach*), ela estrutura o tema inicial da peça (Figura 3, c. 1-8); na parte II (*Hastig*), a Voz Interior replica esta progressão no modo menor relativo da tonalidade inicial, como uma imagem refletida num espelho (Figura 8, c. 252-259). Esta replicação, porém, não é exata, terminando numa interrupção $\hat{5}[\hat{4} \rightarrow \hat{3} \rightarrow \hat{2}]$ cujo fechamento se dá com o retorno à tonalidade inicial, no final da primeira grande seção da peça (Figura 11, c. 499-514).

A *Urlinie* sustenta o longo discurso¹⁴, que, conforme sugere o título da obra, transita rapsodicamente por diferentes “humores”, materializados em elaborações temáticas e tonicizações. Sem abandonar a tensão do grau melódico inicial $\hat{5}$, Schumann cria na região de Sol menor um espaço interno, um “vazio” imaterial em que reverbera a Voz Interior. A nota inicial desta linha, o grau melódico $\hat{3}$, metamorfoseia-se em $\hat{5}$ do modo relativo menor (Sol menor) (Figura 7, c. 251-252). Mais adiante, a Voz Interior se torna claramente audível ao emergir brevemente no trecho coral (Figura 10, c. 448-483), para em seguida submergir novamente sob a complexa polifonia do arranjo pianístico. A retomada do $\hat{5}$ inicial se dá com o retorno da tonalidade de Si_b maior. Uma breve coda conclui com a *Urlinie* descendo ao $\hat{1}$, garantindo a síntese de todo o trecho.

23

Justifica-se, portanto, de um ponto de vista estrutural a idéia de interioridade sugerida por Schumann: essa voz é interior porque se localiza exatamente na metade, no meio da primeira grande seção da *Humoreske* (são 514 compassos ao todo, e a Voz Interior inicia no c. 252); é também interior porque aparece no modo menor, aquele que “contraí, concentra, impulsiona para o sujeito, sabendo ali encontrar o derradeiro canto de refúgio, onde a mais adorável melancolia ama esconder-se”.¹⁵

¹⁴ “A unidade conceitual de uma progressão linear significa uma tensão conceitual entre o início e o final da progressão: a nota primária (Kopftön) é mantida até o momento em que a nota conclusiva aparece. Esta tensão e apenas ela gera coerência musical. Em outras palavras, ‘a progressão linear é o único veículo de coerência, de síntese’” (SCHENKER, 1996b, p. 1).

¹⁵ Carta de Goethe a Christian H. Schlosser, datada de 5 de maio de 1815 (SCHUBACK, 1999, p. 44).

Schumann confere à voz interior uma dimensão ideal e arquetípica, como uma ideia platônica. Nesse sentido, o compositor parece apontar para aquilo que Schenker iria apresentar, em forma de teoria, um século mais tarde: a *Urlinie* como germe e síntese da obra.

Referencias bibliográficas

BARROS, Guilherme A. S. de. “Considerações sobre a ‘Voz Interior’ na Humoreske de Robert Schumann”. Cadernos do Colóquio 2001, Rio de Janeiro: Unirio, ano IV, pp. 54-72, agosto de 2003. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/view/50/19> (acesso em julho de 2018).

SCHENKER, Heinrich. *Der Tonwille: pamphlets in witness of the immutable laws of music*. Volume I. Editado por William Drabkin; traduzido por Ian Bent [et al.]. New York: Oxford University Press, 2004a.

_____. *Der Tonwille: pamphlets in witness of the immutable laws of music*. Volume II. Editado por William Drabkin; traduzido por Ian Bent [et al.]. New York: Oxford University Press, 2004b.

_____. *The Masterwork in Music: a yearbook: volume 1 (1925)*. Editado por William Drabkin; traduzido por Ian Bent [et al.]. New York: Cambridge University Press, 1996a.

24

_____. *The Masterwork in Music: a yearbook: volume 2 (1926)*. Editado por William Drabkin; traduzido por Ian Bent [et al.]. New York: Cambridge University Press, 1996b.

_____. *The Art of Performance*. Editado por Heribert Esser; traduzido por Irene Schreier Scott. New York: Oxford University Press, 2000.

SCHUBACK, Maria Sá Cavalcante. *A Doutrina dos Sons de Goethe a Caminho da Música Nova de Webern*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1999.

SCHUMANN, Robert. *Schumann on Music: a selection from the writings*. Editado e traduzido por Henry Pleasants. New York: Dover, 1988.

_____. *Humoreske Op. 20*. R.S.58. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1887.