

Ana Cristina Pereira Fernandes

A MÚSICA PARA PIANO DE CLARA SCHUMANN

UMA PERSPETIVA ANALÍTICA

Orientador: Prof. Doutor Benoît Gibson

Co-orientador: Prof. António Rosado

Trabalho de projeto do Mestrado em Música

Área de especialização: Interpretação - Piano

Universidade de Évora, 2013

Ana Cristina Pereira Fernandes

A MÚSICA PARA PIANO DE CLARA SCHUMANN

UMA PERSPETIVA ANALÍTICA

Orientador: Prof. Doutor Benoît Gibson

Co-orientador: Prof. António Rosado

Trabalho de projeto do Mestrado em Música

Área de especialização: Interpretação - Piano

Universidade de Évora, 2013

AGRADECIMENTOS

Este trabalho de projeto não teria sido possível sem a ajuda do Prof. Doutor Benoît Gibson. Obrigada pela orientação na redação e na análise das obras para piano de Clara Schumann.

Um agradecimento especial ao Prof. António Rosado, pela objetividade, motivação e disponibilidade na preparação do recital final do Mestrado.

Agradeço à minha família, especialmente à minha mãe e à minha irmã, pelo apoio demonstrado.

Às minhas amigas e amigos, um bem-haja pela vossa existência.

RESUMO

A música para piano de Clara Schumann: uma perspectiva analítica

Este trabalho de projeto foca-se na música para piano de Clara Schumann. Contextualiza as obras da compositora na sua biografia e analisa as formas, tonalidades, texturas, temas e influências usadas na música para piano.

Palavras-chave: Clara Schumann, Robert Schumann, Período Romântico, A música para piano, *Variações sobre um tema de Robert Schumann*, op. 20.

ABSTRACT

The piano music of Clara Schumann: an analytical perspective

This research project focuses on the piano music of Clara Schumann. It contextualizes her works within her biography and analyses them in terms of form, key, texture, theme and influence.

Keywords: Clara Schumann, Robert Schumann, Romantic Period, The piano music, *Variations on a theme of Robert Schumann*, op. 20.

ABREVIATURAS E NOTAS EXPLICATIVAS

c.	Compasso
cc.	Compassos
D.C.	<i>Da Capo</i>
E.	Entrada (nas fugas)
E.I.	Entrada intermédia
Ex.	Exemplo musical
Ex. sem o nome do compositor	Exemplo de Clara Schumann
intro	Introdução
M	Modo maior
Mel.	Melodia
m	Modo menor
trans.	Transição
Var.	Varição
(V)	Tonicização no fim das frases
(a)	<i>a</i> repetido
A'	<i>A</i> ligeiramente modificado
a'	<i>a</i> ligeiramente modificado
→	Modulações ou desvios tonais
↓	Descendente
↑	Ascendente

A cifra utilizada para assinalar as tonalidades segue os símbolos de análise propostos por Bochmann (2003).

ÍNDICE

Agradecimentos	ii
Resumo	iii
Abstract.....	iii
Abreviaturas e notas explicativas	iv
Índice	v
Índice de exemplos	vii
Índice de tabelas	x
Introdução	1
A música para piano de Clara Schumann: uma perspectiva analítica	5
<i>Quatro polonaises</i> , op. 1.....	6
<i>Caprichos em forma de valsa</i> , op. 2	7
<i>Estudo</i> em lá \flat maior	11
<i>Romance variée</i> , op. 3	11
<i>Valsas românticas</i> , op. 4.....	15
<i>Quatro peças características</i> , op. 5	18
<i>Soirées musicales</i> , op. 6.....	24
<i>Variações de concerto sobre a cavatina de Il Pirata de Bellini</i> , op. 8.....	29
<i>Souvenir de Vienne, impromptu pour le pianoforte</i> , op. 9.....	32
<i>Scherzo</i> em ré menor, op. 10	35
<i>Três romances</i> , op. 11.....	36
<i>Sonata</i> em sol menor	41
<i>Scherzo</i> em dó menor, op. 14.....	46
<i>Quatro peças fugitivas</i> , op. 15	48
<i>Três prelúdios e fugas</i> , op. 16.....	51
<i>Prelúdio e fuga</i> em fá \sharp menor	53
<i>Prelúdio</i> em fá menor	54

<i>Três fugas sobre temas de Bach</i>	54
<i>Variações sobre um tema de Robert Schumann, op. 20</i>	59
<i>Três romances, op. 21</i>	71
<i>Romance em lá menor</i>	74
<i>Romance em si menor</i>	74
<i>Marcha em mi b maior</i>	76
<i>Improviso em mi maior</i>	78
<i>Prelúdios</i>	79
Considerações finais	81
Conclusão	84
Bibliografia	86
Índice remissivo	96
Apêndices	99

ÍNDICE DE EXEMPLOS

Ex. 1 – <i>Caprichos em forma de valsa</i> , op. 2 nº 1, em dó maior, c. 1.	10
Ex. 2 – R. Schumann, <i>Papillons</i> , op. 2, c. 7.	11
Ex. 3 – R. Schumann, <i>Carnaval</i> , op. 9: <i>Florestan</i> , cc. 8-9.	11
Ex. 4 – <i>Romance variée</i> , op. 3, em dó maior: Primeira parte do tema, cc. 6-13.	12
Ex. 5 – R. Schumann, <i>Improvisos sobre um tema de Clara Wieck</i> , op. 5, cc. 17-19.	12
Ex. 6 – <i>Variações sobre um tema de Robert Schumann</i> , op. 20, em fá # menor: Coda, cc. 202-205.	13
Ex. 7 – J. Brahms, <i>Variações sobre um tema de Robert Schumann</i> , op. 9: Var. X, cc. 30-32.	13
Ex. 8 – <i>Valsas românticas</i> , op. 4, cc. 7-10.	17
Ex. 9 – R. Schumann, <i>Carnaval</i> , op. 9: <i>Valse allemande</i> , cc. 9-12.	17
Ex. 10 – <i>Quatro peças características</i> , op. 5 nº 4, em si menor, cc. 1-4.	23
Ex. 11 – <i>Quatro polonaises</i> , op. 1 nº 1, em mi b maior, c. 1.	23
Ex. 12 – <i>Quatro peças características</i> , op. 5 nº 4, em si menor, cc. 44-46.	23
Ex. 13 – R. Schumann, <i>Sonata em fá # menor</i> , op. 11: <i>Allegro vivace</i> , cc. 53-54.	23
Ex. 14 – R. Schumann, <i>Sonata em fá # menor</i> , op. 11: <i>Allegro vivace</i> , cc. 67-68.	24
Ex. 15 – <i>Soirées musicales</i> , op. 6 nº 2: <i>Notturmo</i> , em fá maior, cc. 3-10.	28
Ex. 16 – R. Schumann, <i>Novellette</i> , op. 21 nº 8, cc. 70-81.	28
Ex. 17 – <i>Soirées musicales</i> , op. 6 nº 5: <i>Mazurka</i> , em sol maior, cc. 1-2.	28
Ex. 18 – R. Schumann, <i>Davidsbündlertanze: Motto von Clara Wieck</i> , cc. 1-2.	29
Ex. 19 – J. Haydn, <i>Kaiserlied</i> , Hob. XXVIa:43: <i>Deutschland übert alles</i> , cc. 1-4.	33
Ex. 20 – <i>Scherzo em ré menor</i> , op. 10, cc. 15-18.	36
Ex. 21 – <i>Três romances</i> , op. 11 nº 2, em sol menor, cc. 1-2.	38
Ex. 22 – <i>Três romances</i> , op. 11 nº 2, em sol menor, cc. 53-54.	39
Ex. 23 – R. Schumann, <i>Humoreske</i> , op. 20: <i>Innig</i> , cc. 667-668.	39
Ex. 24 – <i>Três romances</i> , op. 11 nº 3, em lá b maior, cc. 69-72.	40
Ex. 25 – <i>Sonata em sol menor: Allegro</i> , início do primeiro tema, cc. 1-3.	42
Ex. 26 – <i>Sonata em sol menor: Allegro</i> , início do segundo tema, cc. 26-27.	42
Ex. 27 – R. Schumann, <i>Albumblätter</i> , op. 124 nº 16: <i>Schlummerlied</i> , cc. 1-4.	43
Ex. 28 – <i>Sonata em sol menor: Adagio</i> , em mi b maior, c. 12.	44
Ex. 29 – <i>Sonata em sol menor: Rondo</i> , cc. 1-4.	45
Ex. 30 – <i>Sie liebten sich beide</i> , op. 13 nº 2, cc. 1-4.	46

Ex. 31 – <i>Scherzo</i> em dó menor, op. 14, cc. 1-2.	47
Ex. 32 – F. Chopin, <i>Estudo</i> em dó menor, op. 10 n° 12, cc. 9-10.	47
Ex. 33 – <i>Scherzo</i> em dó menor, op. 14, cc. 133-141.	48
Ex. 34 – <i>Três prelúdios e fugas</i> , op. 16 n° 1, em sol menor: Tema.	52
Ex. 35 – <i>Três prelúdios e fugas</i> , op. 16 n° 2, em si b maior: Tema.	52
Ex. 36 – <i>Três prelúdios e fugas</i> , op. 16 n° 3, em ré menor: Tema.	52
Ex. 37 – <i>Fuga</i> em fá # menor: Tema.	53
Ex. 38 – <i>Três fugas sobre temas de Bach</i> , n° 1, em mi b maior: Tema.	55
Ex. 39 – <i>Três fugas sobre temas de Bach</i> , n° 2, em mi maior: Tema.	55
Ex. 40 – <i>Três fugas sobre temas de Bach</i> , n° 3, em sol menor: Tema.	55
Ex. 41 – <i>Três fugas sobre temas de Bach</i> , n° 1, em mi b maior: Resposta e contratema, cc. 7-13.	56
Ex. 42 – J. S. Bach, <i>Fuga</i> em mi b maior, BWV 876: Resposta e contratema, cc. 7-13.	56
Ex. 43 – <i>Três fugas sobre temas de Bach</i> , n° 2, em mi maior: Resposta e contratema, cc. 2-3.	57
Ex. 44 – J. S. Bach, <i>Fuga</i> em mi maior, BWV 878: Resposta e contratema, cc. 2-3.	57
Ex. 45 – <i>Três fugas sobre temas de Bach</i> , n° 3, em sol menor: Resposta e contratema, cc. 5-8.	58
Ex. 46 – J. S. Bach, <i>Fuga</i> em sol menor, BWV 885: Resposta e contratema, cc. 5-9.	59
Ex. 47 – Motivo com o nome de Clara: C (L) A (R) A (Sams, 1971, p. 432).	61
Ex. 48 – <i>Caprichos em forma de valsa</i> , op. 2 n° 7, em lá b maior, cc. 17-19.	61
Ex. 49 – <i>Quatro peças características</i> , op. 5 n° 4, em si menor, cc. 5-6.	61
Ex. 50 – <i>Variações sobre um tema de Robert Schumann</i> , op. 20: Var. III, em fá # maior, cc. 76-79.	65
Ex. 51 – <i>Variações sobre um tema de Robert Schumann</i> , op. 20, em fá # menor: Tema, cc. 1-4.	65
Ex. 52 – <i>Variações sobre um tema de Robert Schumann</i> , op. 20, em fá # menor: Var. IV, c. 100.	66
Ex. 53 – <i>Variações sobre um tema de Robert Schumann</i> , op. 20, em fá # menor: Var. V, c. 1.	67
Ex. 54 – <i>Variações sobre um tema de Robert Schumann</i> , op. 20, em fá # menor: Var. VII, c. 1.	69

Ex. 55 – <i>Variações sobre um tema de Robert Schumann</i> , op. 20, em fá # menor: Var. VII, cc. 194-195.....	70
Ex. 56 – F. Liszt, <i>Sonata</i> em si menor, c. 433.....	70
Ex. 57 – <i>Três romances</i> , op. 21 nº 2, em fá maior, cc. 1-2.....	73
Ex. 58 – <i>Romance</i> em si menor: Segunda frase do tema, cc. 3-4.....	75
Ex. 59 – J. Brahms, <i>Sonata</i> , op. 5: <i>Andante</i> , c. 1.	76
Ex. 60 – J. Brahms, <i>Sonata</i> , op. 5: <i>Intermezzo</i> , cc. 1-2.	76
Ex. 61 – <i>Marcha</i> em mi b maior para quatro mãos: Trio I, cc. 1-3.....	77
Ex. 62 – R. Schumann, dueto <i>Familien-Gemälde</i> , op. 34 nº 4: Início do tema.....	78
Ex. 63 – <i>Improviso</i> em mi maior, cc. 5-6.	79

ÍNDICE DE TABELAS

Tabela 1 – Plano tonal de: <i>Quatro polonaises</i> , op.1 n° 1, em mi \flat maior.....	6
Tabela 2 – Plano tonal de: <i>Quatro polonaises</i> , op.1 n° 2, em dó maior.....	6
Tabela 3 – Plano tonal de: <i>Quatro polonaises</i> , op. 1 n° 3, em ré maior.....	6
Tabela 4 – Plano tonal de: <i>Quatro polonaises</i> , op. 1 n° 4, em dó maior.....	7
Tabela 5 – Plano tonal de: <i>Caprichos em forma de valsa</i> , op. 2 n° 1, em dó maior.....	8
Tabela 6 – Plano tonal de: <i>Caprichos em forma de valsa</i> , op. 2 n° 2, em ré maior.....	8
Tabela 7 – Plano tonal de: <i>Caprichos em forma de valsa</i> , op. 2 n° 3, em mi \flat maior.....	8
Tabela 8 – Plano tonal de: <i>Caprichos em forma de valsa</i> , op. 2 n° 4, em lá \flat maior.....	9
Tabela 9 – Plano tonal de: <i>Caprichos em forma de valsa</i> , op. 2 n° 5, em si \flat maior.....	9
Tabela 10 – Plano tonal de: <i>Caprichos em forma de valsa</i> , op. 2 n° 6, em dó maior.....	9
Tabela 11 – Plano tonal de: <i>Caprichos em forma de valsa</i> , op. 2 n° 7, em lá \flat maior.....	9
Tabela 12 – Plano tonal de: <i>Caprichos em forma de valsa</i> , op. 2 n° 8, em mi \flat maior.....	9
Tabela 13 – Plano tonal de: <i>Caprichos em forma de valsa</i> , op. 2 n° 9, em ré \flat maior.....	10
Tabela 14 – Características de: <i>Romance variée</i> , op. 3, em dó maior.....	14
Tabelas 15 – Plano tonal de: <i>Valsas românticas</i> , op. 4, cc. 1-226.....	16
Tabela 16 – Plano tonal de: <i>Valsas românticas</i> , op. 4: <i>Più lento, con tenerezza e Pomposo</i> , cc. 227-290.....	16
Tabela 17 – Plano tonal de: <i>Valsas românticas</i> , op. 4: <i>Coda. Tempo primo</i> , cc. 291-393.	16
Tabela 18 – Plano tonal de: <i>Quatro peças características</i> , op. 5 n° 1, em lá menor.....	19
Tabelas 19 – Plano tonal de: <i>Quatro peças características</i> , op. 5 n° 2, em mi menor.....	20
Tabela 20 – Plano tonal de: <i>Quatro peças características</i> , op. 5 n° 3, em si maior.....	21
Tabelas 21 – Plano tonal de: <i>Quatro peças características</i> , op. 5 n° 4, em si menor.....	22
Tabelas 22 – Plano tonal de: <i>Soirées musicales</i> , op. 6 n° 1: <i>Toccatina</i> , em lá menor.....	25
Tabela 23 – Plano tonal de: <i>Soirées musicales</i> , op. 6 n° 2: <i>Notturmo</i> , em fá maior.....	25
Tabela 24 – Plano tonal de: <i>Soirées musicales</i> , op. 6 n° 3: <i>Mazurka</i> , em sol menor.....	26
Tabelas 25 – Plano tonal de: <i>Soirées musicales</i> , op. 6 n° 4: <i>Ballade</i> , em ré menor.....	26
Tabela 26 – Plano tonal de: <i>Soirées musicales</i> , op. 6 n° 5: <i>Mazurka</i> , em sol maior.....	27
Tabelas 27 – Plano tonal de: <i>Soirées musicales</i> , op. 6 n° 6: <i>Polonaise</i> , em lá menor.....	27
Tabela 28 – Plano tonal de: <i>Variações de concerto sobre a cavatina de Il Pirata de Bellini</i> , op. 8: <i>Introduzione</i> , em dó maior.....	30

Tabela 29 – Plano tonal de: <i>Variações de concerto sobre a cavatina de Il Pirata de Bellini</i> , op. 8: <i>Cavatina</i> , em dó maior.	30
Tabela 30 – Plano tonal de: <i>Variações de concerto sobre a cavatina de Il Pirata de Bellini</i> , op. 8: Var. I, em dó maior.....	30
Tabela 31 – Plano tonal de: <i>Variações de concerto sobre a cavatina de Il Pirata de Bellini</i> , op. 8: Var. II, em dó maior.	31
Tabela 32 – Plano tonal de: <i>Variações de concerto sobre a cavatina de Il Pirata de Bellini</i> , op. 8: Var. III, em dó menor e <i>Adagio quasi Fantasia à capriccio</i> , em lá \flat maior.....	31
Tabelas 33 – Plano tonal de: <i>Variações de concerto sobre a cavatina de Il Pirata de Bellini</i> , op. 8: Var. IV e <i>Volante</i> , em dó maior.	32
Tabela 34 – Plano tonal de: <i>Souvenir de Vienne, impromptu pour le pianoforte</i> , op. 9, em sol maior: <i>Adagio quasi fantasia</i>	33
Tabela 35 – Plano tonal de: <i>Souvenir de Vienne, impromptu pour le pianoforte</i> , op. 9, em sol maior, cc. 30-49.....	34
Tabela 36 – Plano tonal de: <i>Souvenir de Vienne, impromptu pour le pianoforte</i> , op. 9, em sol maior, cc. 50-74.....	34
Tabela 37 – Plano tonal de: <i>Souvenir de Vienne, impromptu pour le pianoforte</i> , op. 9, em sol maior: <i>Tranquillo e doloroso</i>	34
Tabelas 38 – Plano tonal de: <i>Scherzo</i> em ré menor, op. 10.....	35
Tabela 39 – Plano tonal de: <i>Três romances</i> , op. 11 n° 1, em mi \flat menor.....	37
Tabelas 40 – Plano tonal de: <i>Três romances</i> , op. 11 n° 2, em sol menor.....	37
Tabelas 41 – Plano tonal de: <i>Três romances</i> , op. 11 n° 3, em lá \flat maior.....	39
Tabelas 42 – Plano tonal de: <i>Sonata</i> em sol menor: <i>Allegro</i>	42
Tabela 43 – Plano tonal de: <i>Sonata</i> em sol menor: <i>Adagio</i> , em mi \flat maior.	43
Tabelas 44 – Plano tonal de: <i>Sonata</i> em sol menor: <i>Scherzo</i> , em sol maior.	44
Tabelas 45 – Plano tonal de: <i>Sonata</i> em sol menor: <i>Rondo</i>	45
Tabelas 46 – Plano tonal de: <i>Scherzo</i> em dó menor, op. 14.....	47
Tabela 47 – Plano tonal de: <i>Quatro peças fugitivas</i> , op. 15 n° 1, em fá maior.	49
Tabelas 48 – Plano tonal de: <i>Quatro peças fugitivas</i> , op. 15 n° 2, em lá menor.	50
Tabelas 49 – Plano tonal de: <i>Quatro peças fugitivas</i> , op. 15 n° 3, em ré maior.....	50
Tabelas 50 – Plano tonal de: <i>Quatro peças fugitivas</i> , op. 15 n° 4, em sol maior.	50
Tabela 51 – Plano tonal de: <i>Três Prelúdios e fugas</i> , op. 16 n° 1: Fuga, em sol menor.	53
Tabela 52 – Plano tonal de: <i>Três Prelúdios e fugas</i> , op. 16 n° 2: Fuga, em si \flat maior.....	53

Tabela 53 – Plano tonal de: <i>Três Prelúdios e fugas</i> , op. 16 nº 3: Fuga, em ré menor.....	53
Tabela 54 – Plano tonal de: <i>Fuga</i> em fá # menor.....	54
Tabela 55 – Plano tonal de: <i>Prelúdio</i> em fá menor.	54
Tabela 56 – Plano tonal de: <i>Três fugas sobre temas de Bach</i> , nº 1, em mi b maior.....	55
Tabela 57 – J. S. Bach, Plano tonal de: <i>Fuga</i> em mi b maior, BWV 876.	55
Tabela 58 – Plano tonal de: <i>Três fugas sobre temas de Bach</i> , nº 2, em mi maior.....	56
Tabela 59 – J. S. Bach, Plano tonal de: <i>Fuga</i> em mi maior, BWV 878.	57
Tabelas 60 – Plano tonal de: <i>Três fugas sobre temas de Bach</i> , nº 3, em sol menor.....	58
Tabela 61 – J. S. Bach, Plano tonal de: <i>Fuga</i> em sol menor, BWV 885.....	58
Tabela 62 – Caraterísticas de: <i>Variações sobre um tema de Robert Schumann</i> , op. 20, em fá # menor.....	60
Tabela 63 – Plano tonal de: <i>Variações sobre um tema de Robert Schumann</i> , op. 20, em fá # menor: Tema.....	62
Tabela 64 – Plano tonal de: <i>Variações sobre um tema de Robert Schumann</i> , op. 20, em fá # menor: Var. I.....	63
Tabela 65 – Plano tonal de: <i>Variações sobre um tema de Robert Schumann</i> , op. 20, em fá # menor: Var. II.	64
Tabela 66 – Plano tonal de: <i>Variações sobre um tema de Robert Schumann</i> , op. 20: Var. III, em fá # maior.....	65
Tabela 67 – Plano tonal de: <i>Variações sobre um tema de Robert Schumann</i> , op. 20, em fá # menor: Var. IV.....	66
Tabela 68 – Plano tonal de: <i>Variações sobre um tema de Robert Schumann</i> , op. 20, em fá # menor: Var. V.....	67
Tabela 69 – Plano tonal de: <i>Variações sobre um tema de Robert Schumann</i> , op. 20, em fá # menor: Var. VI.....	68
Tabela 70 – Plano tonal de: <i>Variações sobre um tema de Robert Schumann</i> , op. 20, em fá # menor: Var. VII.	69
Tabelas 71 – Plano tonal de: <i>Três romances</i> , op. 21 nº 1, em lá menor.....	72
Tabela 72 – Plano tonal de: <i>Três romances</i> , op. 21 nº 2, em fá maior.	72
Tabelas 73 – Plano tonal de: <i>Três romances</i> , op. 21 nº 3, em sol menor.	73
Tabela 74 – Plano tonal de: <i>Romance</i> em lá menor.	74
Tabela 75 – Plano tonal de: <i>Romance</i> em si menor.....	75
Tabelas 76 – Plano tonal de: <i>Marcha</i> em mi b maior.....	77
Tabela 77 – Plano tonal de: <i>Improviso</i> em mi maior.....	78

Tabela 78 – Algumas características de: <i>Sete prelúdios</i>	79
Tabela 79 – Algumas características de: <i>Onze prelúdios introdutórios</i>	80
Tabela 80 – Algumas características de: dois <i>Prelúdios simples para estudantes</i>	80

INTRODUÇÃO

A música para piano de Clara Schumann: uma perspectiva analítica surgiu da vontade de interpretar música do Período Romântico e da curiosidade por Clara Schumann.

Além de pianista e professora, Clara Schumann foi também compositora. Compôs vinte e uma obras publicadas com o número de opus e cerca de vinte e cinco obras publicadas sem o número de opus. Destacam-se obras para piano solo, voz e piano, o *Concerto* para piano e orquestra, op. 7, o *Trio* para piano, violino e violoncelo, op. 17 e as *Três romances* para piano e violino, op. 22.

As biografias de Clara Schumann foram a bibliografia mais profícua para a elaboração deste trabalho, pois aprofundam a infância de Clara, o divórcio dos pais, a carreira de menina-prodígio, o casamento com Robert Schumann, a relação com os filhos e a amizade com outros músicos, nomeadamente, Felix Mendelssohn, Joseph Joachim e Johannes Brahms.

Muitas das biografias de Clara Schumann basearam-se no livro de Berthold Litzmann (1913), que foi escrito a pedido da filha mais velha de Clara, Marie Schumann. Litzmann (1913) estudou as entradas do diário de Clara, do diário do casal Schumann e a correspondência trocada. O seu livro é importante pela vertente biográfica e pelas informações sobre as obras de Clara, como por exemplo, as primeiras tentativas de composição.

Joan Chissell (1983) e Florence May (2009) escreveram livros biográficos e comentaram brevemente algumas composições de Clara Schumann. Ambos utilizaram informações do livro de Litzmann (1913). Chissell (1983) teve acesso a vários manuscritos e estudou outros livros, incluindo a primeira publicação do livro de May, em 1912. Florence May, pianista inglesa que estudou com Clara Schumann e J. Brahms, dedicou-se à vida da pianista e compositora até ao casamento com Robert Schumann.

O livro de Reich (2001) é uma edição revista e mais completa da primeira publicação, em 1985. A autora dedicou um capítulo completo à música de Clara Schumann, onde analisou sucintamente as obras. Incluiu apêndices com informações sobre datas de composição e de publicação das obras, dedicatórias e referências bibliográficas. Segundo Reich (2001, p. xiii),

o livro de Litzmann é importante, mas omitiu muita informação. A autora considera incompleta a tradução feita por Grace Hadow, da versão original, em alemão, para inglês.

As biografias escritas por Steegmann (2004) e Shichtman & Indenbaum (2011) contêm também algumas referências às obras de Clara Schumann.

Os artigos consultados são de temáticas muito diversificadas, como por exemplo, críticas a biografias de Clara Schumann, sobre os seus alunos, a sua relação com J. Brahms e as digressões. Foram encontrados três artigos que aprofundam as obras de Clara: Erickson (1981), Gates (2009) e Sagrans (2010).

Erickson (1981) referiu algumas características principais e influências usadas nas obras de Clara Schumann. Abordou alguns fatores que condicionaram a compositora, como por exemplo, o casamento com Robert Schumann. Clara não podia estudar ou compor enquanto o marido compunha. Só em 1853, o casal conseguiu ter uma casa grande, com dois pianos, para estudar ao mesmo tempo. Outros fatores que condicionaram a compositora foram as exigências das digressões e o preconceito face às mulheres compositoras.

O artigo de Gates (2009) é uma biografia de Clara Schumann, que refere as obras compostas e aprofunda a falta de confiança da compositora. Clara escreveu inscrições e entradas no diário que demonstram muita falta de confiança na composição. Ela acreditou sempre que a sua competência era tocar e não compor. Compôs com o incentivo do pai e do marido. Quando ficou viúva, praticamente deixou de compor.

Segundo Sagrans (2010), as primeiras obras de Clara estão repletas de virtuosismo superficial que desagradavam Robert Schumann. Depois do casamento, em 1840 e com o afastamento do pai, verificou-se uma mudança nas composições.

Foram encontradas algumas dissertações sobre Clara Schumann. Walker (1988) escreveu sobre os seus *Lieder* e os de Fanny Mendelssohn. Referiu outras obras da compositora e inseriu considerações sobre o estilo das composições. Nemko (1997) escreveu sobre o *Trio* para piano, violino e violoncelo, op. 17, onde referiu a composição de outras obras de Clara e a partilha de temas musicais entre o casal Schumann. Combs (2002) escreveu também sobre o *Trio* op. 17 de Clara. Apresentou uma biografia de Clara, onde fez referências a várias composições, as características principais e influências usadas.

Foram encontradas três dissertações sobre as *Variações sobre um tema de Robert Schumann*, op. 20 de Clara Schumann: Lai (1992), Smith (1994) e Silva (2008).

Depois de um primeiro capítulo biográfico, Lai (1992) analisou as *Variações sobre um tema de Robert Schumann*, op. 20: aprofundou o tema e as variações sob o ponto de vista formal, melódico, harmônico, rítmico e de textura; comparou as variações com o tema e abordou questões sobre o pedal e as dinâmicas para o intérprete.

Os dois primeiros capítulos da dissertação de Smith (1994) foram dedicados ao *Albumblätter* do *Bunte Blätter*, op. 99 n° 4 de Robert Schumann, que serviu de tema às *Variações sobre um tema de Robert Schumann*, op. 20 de Clara e às *Variações sobre um tema de Robert Schumann*, op. 9 de J. Brahms. O terceiro capítulo é sobre a obra op. 20 de Clara. Contextualizou-se a obra e, apesar de não ter uma análise aprofundada, apresentou algumas curiosidades: a presença de muitos meios-tons na obra; semelhanças de uma progressão de acordes no início da coda com a *Sonata* em si menor de Franz Liszt, que Clara ainda não teria ouvido quando compôs a sua obra e a secção final da variação VII, onde aparece o tema do *Romance variée*, op. 3, é vista como uma repetição da terceira variação, com algumas alterações.

Silva (2008) escreveu um primeiro capítulo biográfico. No segundo capítulo comentou brevemente as obras compostas. O terceiro capítulo começa com uma introdução sobre Clara, enquanto pianista e professora e depois analisa o tema e as variações da obra op. 20. Silva (2008) fez três tipos de análise: microanálise, médio-análise e macroanálise dos elementos ritmo, melodia, harmonia e som. Utilizou alguns gráficos de alturas e durações de alguns compassos da obra.

O objetivo de *A música para piano de Clara Schumann: uma perspectiva analítica* é contribuir para a investigação das obras para piano solo de Clara Schumann e demonstrar a importância desta temática no Período Romântico musical. Em segundo lugar, pretende-se salientar a importância da análise musical na interpretação.

Relativamente às citações utilizadas, algumas são entradas do diário de Clara Schumann. Foram retiradas do livro de Litzmann (1913) e do livro de Reich (2001). As primeiras entradas do diário de Clara Schumann não refletem os seus pensamentos e opiniões, pois foi Friedrich Wieck, o pai, que escreveu na primeira pessoa, como se fosse a própria Clara a escrever (Litzmann, 1913, p. xxix). Os apêndices foram elaborados a partir de informação presente no livro de Reich (2001) e apenas para as obras para piano solo publicadas.

O trabalho consta de um único capítulo com o título do trabalho de projeto. Apresenta e analisa as obras para piano solo de Clara Schumann, inseridas na sequência biográfica. A análise focou-se nos temas, formas, planos tonais, texturas, influências usadas e análise melódica e rítmica. Relativamente à forma e às tonalidades, foram elaboradas tabelas de análise musical para as obras para piano solo. As colunas das tabelas representam as diferentes secções temáticas das obras. As letras maiúsculas da primeira linha representam a forma em que a obra está escrita, como por exemplo, a forma *ABA*. As letras minúsculas da segunda linha representam pequenas divisões temáticas dentro da parte representada pela letra maiúscula da primeira linha. A terceira linha apresenta as tonalidades de cada secção. A quarta e a quinta linha estão relacionadas com os números dos compassos. A quarta linha apresenta o número de compasso em que começa e termina cada secção e a quinta linha apresenta a quantidade de compassos que cada secção contém.

A obra *Variações sobre um tema de Robert Schumann*, op. 20 mereceu uma análise mais aprofundada, pois será interpretada no recital final do Mestrado. Além dos parâmetros temas, formas, planos tonais, texturas, influências usadas e análise melódica e rítmica, esta obra opus 20 foi analisada também de um ponto de vista técnico e interpretativo. Aprofundaram-se algumas questões de dinâmicas, articulações e pedal.

A primeira parte do recital final será totalmente preenchida com a *Sonata* em fá menor, *Appassionata*, op. 57 de Ludwig van Beethoven. Clara Schumann tocou esta sonata inúmeras vezes em concertos. A sua interpretação serviu de inspiração ao poema *Clara Wieck and Beethoven*, que foi escrito pelo poeta austríaco Franz Grillparzern e publicado na revista *Wiener Zeitschrift* (Litzmann, 1913, p. 136). Na segunda parte do recital serão interpretadas duas obras que exemplificam a partilha de ideias entre o casal Schumann: *Variações sobre um tema de Robert Schumann*, op. 20 de Clara Schumann e o *Quasi variazioni: Andantino de Clara Wieck*, op. 14 de Robert Schumann. A concluir o recital será interpretado o *Scherzo* em mi bemol menor, op. 4 de J. Brahms que, segundo Reich (2001, p. 180), Clara Schumann também tocou.

A MÚSICA PARA PIANO DE CLARA SCHUMANN: UMA PERSPETIVA ANALÍTICA

Clara Josephine Wieck nasceu em 1819, na cidade alemã de Leipzig. Iniciou os estudos de piano em 1824, sob a orientação do pai, Friedrich Wieck. Segundo Litzmann (1913, p. 6), Clara começou a compor aos oito anos, com o incentivo do pai e porque era habitual introduzir as próprias obras nos concertos. A propósito das primeiras tentativas de composição da filha, Friedrich Wieck escreveu no diário de Clara que tinha gostado do ritmo utilizado, do baixo e do cuidado de não duplicar a terceira maior nos acordes da dominante.

Para completar a sua formação ao nível musical, Clara Wieck estudou com outros professores de Leipzig. Desconhecem-se, no entanto, as datas exatas em que ela beneficiou das diversas orientações. Sabe-se que estudou teoria e contraponto com o cantor da igreja de S. Thomas, Christian Theodor Weinlig (1780-1842). Destas aulas resultaram alguns corais a duas e a quatro vozes e a canção *Schwäne Kommen gezogen* a quatro vozes, compostos em 1830 (Litzmann, 1913, p. 17). Clara Wieck estudou composição com o diretor da Ópera Heinrich Dorn (1804-1892). Ainda em Leipzig, estudou violino e leitura de partituras, mas não se sabem os nomes dos professores. Mais tarde, durante as digressões, prosseguiu os estudos musicais com outros professores. Em Dresden, estudou composição e orquestração com o *Kapellmeister* Carl Reissiger (1798-1859) e voz com Johann Aloys Miksch (1765-1845). Em Berlim, estudou contraponto com Siegfried Dehn (1799-1858).

No seu recital de estreia na *Gewandhaus* de Leipzig, em 1830, Clara Wieck tocou obras dos pianistas Carl Czerny, Friedrich Kalkbrenner (1785-1849) e Henri Herz (1803-1888). Tocou ainda uma das suas canções e as suas *Variações sobre um tema original*. O jornal *Leipziger Zeitung* publicou: “The excellent and remarkable performance of the young pianist, both in playing and in her compositions, aroused universal admiration and won her the greatest applause” (Litzmann, 1913, p. 22).

Algumas das primeiras obras de Clara Wieck não foram publicadas e estão desaparecidas, como por exemplo, as *Variações sobre um tema original* ou as *Variações sobre um tema tirolês*, compostas em 1830.

Quatro polonaises, op. 1

A primeira publicação de uma obra de Clara Wieck deu-se em 1831, com a edição das *Quatro polonaises, op. 1* por *Hoffmeister* de Leipzig (Reich, 2001, p. 290). Sabe-se que esta obra op. 1 foi composta em 1829 e 1830. Uma cópia da obra foi reservada para Robert Schumann que, desde 1830, estudava e morava com F. Wieck (Gates, 2009, p. 2).

As *Quatro polonaises, op. 1* são quatro peças curtas (pp. 109-112). Têm entre trinta e dois e quarenta e oito compassos escritos (tabelas 1-4).

A		B (trio)				A
(a)	(b)	a)	(c)	(d)	c)	D.C.
I	I - (V)	I	IV - (I) - IV	I	IV - (I) - IV	
(1-8)	(9-12)	(13-20)	(21-28)	(29-32)	(33-40)	
[8]	[4]	[8]	[8]	[4]	[8]	[20]

Tabela 1 – Plano tonal de: *Quatro polonaises, op.1 n° 1*, em mi \flat maior.

A		B (trio)		A
(a)	(b)	(c)	(d)	D.C.
I - (vi)	I	IV	IV	
(1-8)	(9-16)	(17-24)	(25-32)	
[8]	[8]	[8]	[8]	[16]

Tabela 2 – Plano tonal de: *Quatro polonaises, op.1 n° 2*, em dó maior.

A		B (trio)				A
(a)	(b)	a)	c	c'	(d)	D.C.
I	→ (V)	I	iv - (i)	iv - (I)	IV	
(1-8)	(9-16)	(17-24)	(25-32)	(33-40)	(41-48)	
[8]	[8]	[8]	[8]	[8]	[8]	[24]

Tabela 3 – Plano tonal de: *Quatro polonaises, op. 1 n° 3*, em ré maior.

A		B (trio)			A	
(a)	(b)	(c)	(d)	(e)	D.C.	
I - (vi)	→ I	vi	I	I - (vi)		
(1-8)	(9-16)	(17-24)	(25-32)	(33-40)		
[8]	[8]	[8]	[8]	[8]	[16]	

Tabela 4 – Plano tonal de: *Quatro polonaises*, op. 1 n° 4, em dó maior.

As *Quatro polonaises*, op. 1 estão escritas no compasso 3/4 e nas tonalidades de mi b maior, dó maior e ré maior. Todas apresentam uma textura de melodia acompanhada: a mão esquerda toca quase sempre colcheias, que conferem à obra o caráter de dança. A quarta *Polonaise* é a única que possui indicações de andamento: *Moderato* (=92) e *Vivace* (=120).

Têm forma ternária, sendo a terceira secção uma repetição da primeira, indicada com *Da capo* (D.C.). A segunda secção é um trio e tem as indicações *Delicato*, *Con delicatezza*, *Expressivo* e *Vivace* (=120) nas diferentes *Polonaises*. O trio modula ao iv, IV ou vi graus. No trio da terceira *polonaise* existe uma repetição escrita por extenso, com algumas alterações e mudança do modo menor para o modo maior no fim. Cada secção é dividida em duas partes repetidas, onde se encontra uma pequena forma ternária (a) (b a) ou binária (a) (b). Cada frase tem oito compassos ou 4+8 no caso (b a).

De acordo com Chissell (1983, p. 11) e Reich (2001, p. 290), o crítico alemão Heinrich Rellstab (1799-1860) considerou a edição da obra op. 1 prematura, na publicação *Iris* de Berlim, em 1831 (apêndice 3). Gates (2009, p. 2) considerou esta obra muito sofisticada para uma criança de onze anos.

Caprichos em forma de valsa, op. 2

A obra opus 2 de Clara Wieck, *Caprichos em forma de valsa*, foi composta numa digressão a Paris, em 1831 e 1832 e publicada por *Hoffmeister* de Leipzig e *Stoepel* de Paris, em 1832 (Reich, 2001, p. 291). Foi dedicada a Henriette Foerster, com quem Clara partilhou as aulas de piano em 1825.

Segundo May (2009, p. 76), os *Caprichos em forma de valsa*, op. 2 demonstram a evolução de Clara Wieck na composição depois das *Quatro polonaises*, op. 1, nomeadamente na forma mais desenvolvida.

Entre 1829 e 1831, Robert Schumann compôs os *Papillons*, op. 2. Clara terá ouvido a composição da obra, pois os seus *Caprichos em forma de valsa*, op. 2 têm uma estrutura semelhante. Estão escritos no compasso ternário, 3/4 ou 3/8, têm o caráter de dança e foram inspirados nas valsas de Franz Schubert e Carl Maria von Weber (Reich, 2001, p. 221).

Os *Caprichos em forma de valsa*, op. 2 são nove peças curtas (pp. 113-120). Possuem indicações de andamento e têm uma textura de melodia acompanhada. Estão escritos nas tonalidades de dó maior, lá \flat maior, mi \flat maior, ré maior, si \flat maior e ré \flat maior (tabelas 5-13).

A			B			A
(a)	b	b'	(c)	(d)	e	D.C.
I	\rightarrow V	\rightarrow I	\flat II	\rightarrow IV	\rightarrow I	
(1-8(9))	(10-25)	(26-41)	(42-49)	(50-57)	(58-81)	
[8]	[12+4]	[12+4]	[8]	[8]	[24]	[40]

Tabela 5 – Plano tonal de: *Caprichos em forma de valsa*, op. 2 n° 1, em dó maior.

A			B			A'		B'
(a)	b	a'	(c)	(d)	a	b	a'	c'
I	\rightarrow V	I	\rightarrow I	IV	I	V	I	\rightarrow I
(1-8)	(9-20)	(21-28)	(29-36)	(37-44)	(45-52)	(53-64)	(65-72)	(73-90)
[8]	[12]	[8]	[8]	[8]	[8]	[12]	[8]	[18]

Tabela 6 – Plano tonal de: *Caprichos em forma de valsa*, op. 2 n° 2, em ré maior.

A			B (trio)			(A')
(a)	b	a'	(c)	(d)	c'	a''
I			V	\rightarrow V		I
(1-8)(10)	(11-24)	(25-32)	(33-48)	(49-56)	(57-60)	(61-78)
[8]	[14]	[8]	[10+6]	[8]	[4]	[18]

Tabela 7 – Plano tonal de: *Caprichos em forma de valsa*, op. 2 n° 3, em mi \flat maior.

A			B			A'
(a)	b	b'	a'	(c)	d	a'
I - (iii)	I - (V)	I	I	IV - (vi)	vi - (I)	I
(1-16)	(17-24)	(25-36)	(37-52)	(53-68)	(69-80)	(81-96)
[16]	[8]	[8+4]	[16]	[16]	[12]	[16]

Tabela 8 – Plano tonal de: *Caprichos em forma de valsa*, op. 2 n° 4, em lá b maior.

A		B				A'	
intro	(a)	(b)	(c)	(d)	(e)	intro	a'
I	I	IV - (I)	IV	→ (ii)	(b VII) - v	I	I
(1-8)	(9-16)	(17-24)	(25-32)	(33-40)	(42-49)	(51-52)	(53-66)
[8]	[8]	[8]	[8]	[8]	[8]	[2]	[14]

Tabela 9 – Plano tonal de: *Caprichos em forma de valsa*, op. 2 n° 5, em si b maior.

A		B			Coda	
intro	(a)	intro	(b)	b'	c	a' +
i	I	i	b VI - (b III)	b VI	→ V	I
(1-4)	(5-12)	(13-14)	(15-22)	(23-30)	(31-34)	(35-52)
[4]	[8]	[2]	[8]	[8]	[4]	[18]

Tabela 10 – Plano tonal de: *Caprichos em forma de valsa*, op. 2 n° 6, em dó maior.

A		B		A
(a)	(b)	(c)	(d)	D.C.
I	→ (iii)	(vi) - I	IV	
(1-8)	(9-16)	(17-24)	(25-32)	
[8]	[8]	[8]	[8]	[24]

Tabela 11 – Plano tonal de: *Caprichos em forma de valsa*, op. 2 n° 7, em lá b maior.

A		B		C			A
(a)	b	c	trans.	d	[d']	trans.	a
I	→ (iii)	iii		# I	(I) → (V)		I
(1-8)	(9-21)	(22-33)	(34-37)	(38-46)	(47-59)	(59-66)	(67-74)
[8]	[13]	[12]	[4]	[8+1]	[13]	[8]	[8]

Tabela 12 – Plano tonal de: *Caprichos em forma de valsa*, op. 2 n° 8, em mi b maior.

A		
(a)	b	(c)
I - (iii)	→ (V)	I
(1-8)	(9-16)	(17-24)
[8]	[8]	[8]

Tabela 13 – Plano tonal de: *Caprichos em forma de valsa*, op. 2 nº 9, em ré ♭ maior.

Com exceção do segundo, oitavo e nono, todos os *Caprichos em forma de valsa*, op. 2 estão escritos na forma ternária. A terceira secção dos op. 2 nº 1 e nº 7 é a repetição da primeira, *D.C.*, à semelhança das *Quatro polonaises*, op. 1. Os números três, quatro e cinco apresentam a repetição da primeira secção apenas parcialmente, sendo *A'*. O sexto *Capricho em forma de valsa*, op. 2 substituiu a repetição da primeira secção pela coda e o segundo *Capricho* apresenta uma forma *ABA'B'*. O oitavo tem a forma *ABCA* e o nono possui apenas uma secção.

A segunda secção dos *Caprichos* é considerada *B* e no terceiro *Capricho em forma de valsa*, op. 2 é um trio, à semelhança da obra op. 1. A secção *B* modula para outras tonalidades, nomeadamente para o IV grau.

Cada secção está dividida em pequenas partes, algumas vezes repetidas. Por vezes aparece uma pequena forma ternária, *(a) b a'* ou uma pequena forma binária, *(c) d*. Existe a predominância de frases de oito compassos.

Os op. 2 nº 5 e op. 2 nº 6 têm elementos de introdução. O op. 2 nº 8 tem uma forma com um elemento de simetria e elementos de transição. O último surpreende um pouco pela dimensão, pois podia ser uma primeira parte dum *Capricho*.

Os *Caprichos em forma de valsa* números 1, 3, 5 e 6 usam um motivo de escala, com uma nota de passagem no primeiro tempo do segundo compasso (ex. 1).



Ex. 1 – *Caprichos em forma de valsa*, op. 2 nº 1, em dó maior, c. 1.

Este motivo de seis notas ascendentes também foi utilizado por Robert Schumann nos *Papillons*, op. 2 e no *Carnaval*, op. 9, obra de 1834 e 1835 (ex. 2 e 3).



Ex. 2 – R. Schumann, *Papillons*, op. 2, c. 7.



Ex. 3 – R. Schumann, *Carnaval*, op. 9: *Florestan*, cc. 8-9.

Estudo em lá b maior

Sabe-se que Clara Wieck compôs um *Estudo* em lá b maior, pois o seu manuscrito foi encontrado com peças da obra op. 2. Ela terá composto a obra em 1831 e 1832, mas em 2001 ainda não tinha sido publicada (Reich, 2001, p. 323). Atualmente também não se conhecem publicações desta obra. Foi gravada pelo pianista Jozef De Beenhouwer no *Clara Schumann: Complete piano works*, em 2001.

Romance variée, op. 3

O *Romance variée*, op. 3 foi composto por Clara Wieck entre 1831 e 1833 e foi dedicado a Robert Schumann. Foi publicado por *Hoffmeister* de Leipzig e por *Richault* de Paris, em 1833 (Reich, 2001, p. 292). É a primeira de quatro obras compostas e publicadas na forma de tema e variações (pp. 121-125).

O tema do *Romance variée*, op. 3 (ex. 4) foi usado por Robert Schumann nos *Improvisos sobre um tema de Clara Wieck*, op. 5, compostos em 1833 e dedicados a F. Wieck (ex. 5).

Ex. 4 – *Romance variée*, op. 3, em dó maior: Primeira parte do tema, cc. 6-13.

Ex. 5 – R. Schumann, *Improvisos sobre um tema de Clara Wieck*, op. 5, cc. 17-19.

Clara escreveu a Robert Schumann:

Sorry as I am to have dedicated the following trifle to you, and much as I wished not to see the variations printed, yet the evil has come to pass now, and cannot be altered. Your able re-casting of this little musical thought will make good my mistakes, and so I beg for this, for I can hardly wait to make its better acquaintance (Gates, 2009, p. 2).

Mais tarde, em 1853, Clara voltou a usar este tema na coda das *Variações sobre um tema de Robert Schumann*, op. 20 (ex. 6) e, em 1854, J. Brahms usou na variação X das

Variações sobre um tema de Robert Schumann, op. 9, em fá # menor, sobre o mesmo tema de R. Schumann (ex. 7).



Ex. 6 – *Variações sobre um tema de Robert Schumann*, op. 20, em fá # menor: Coda, cc. 202-205.



Ex. 7 – J. Brahms, *Variações sobre um tema de Robert Schumann*, op. 9: Var. X, cc. 30-32.

Reich (2001, p. 223) escreveu que a origem do tema remonta a 1830 ou antes e pensa-se que poderá estar relacionada com as improvisações de Robert Schumann.

Depois de uma curta introdução, o *Romance variée*, op. 3 apresenta o tema, sete variações e um *stretto*. Com exceção da introdução, em 4/4, e da variação *Allegro*, em 12/8, a obra está escrita no compasso 2/4 (tabela 14).

	Compassos	Tonalidades	Compassos	Caraterísticas principais
<i>Introduzione</i>	1-5 [5]	I	4/4	Introdução sobre elementos do início do tema.
<i>Romanza</i>	6-21 [16]	I - (V) I	2/4	Apresentação do tema: pequena forma ternária (<i>a</i>) (<i>b a</i>), a quatro vezes e acompanhamento em semicolcheias.
<i>Pesante</i>	22-36 [15]	I - (V) - I - (vi) - I	2/4	Intervalos de oitava, acordes e uma grande cadência. O facto de ter quinze compassos resulta da forma como o fim da cadência está notada. Duplicação das oitavas finais.
<i>Brillante</i>	37-52 [16]	I - (V) - I	2/4	Semicolcheias com alternância de mãos.
Sem indicação	53-68 [16]	I - (V) - I	2/4	Contraste do tema <i>tenuto</i> com o acompanhamento de semicolcheias em <i>staccatos</i> .
<i>Brillante</i>	69-84 [16]	I - (V) - I	2/4	Variação melódica com fusas.
<i>Espressivo e pesante</i>	85-104 [16+4]	I - (V) - i	2/4	(<i>a</i>) Intervalos de oitava e ritmo pontuado na mão direita e duplicação da oitava na mão esquerda. (<i>b a'</i>) Fusas e acompanhamento em semicolcheias; mudança de modo (menor) e de andamento + transição de quatro compassos.
<i>Allegro</i>	105-128 [16+8]	I - (V) - I	12/8	Desenvolve o motivo de seis notas ascendentes do primeiro compasso do <i>Capricho em forma de valsa</i> , op. 2 n.º 1. Tem subdivisão ternária. Oito cc. de transição no \flat VI.
<i>Vivo</i>	129-177 [49]	\flat VI - I	2/4	(<i>a</i>) <i>b</i> + quatro cc. e repetição do <i>a</i> . Tem tercinas de semicolcheias e no <i>c</i> . 3 apresenta o motivo de cinco notas descendentes muito presente nas obras de Robert e Clara Schumann. (<i>b''</i>) [4+3] \flat VI - I 18 c. finais são preparação para a coda com cadência.
<i>Presto</i>	178-187 [10]	I	2/4	Coda

Tabela 14 – Caraterísticas de: *Romance variée*, op. 3, em dó maior.

O tema tem uma pequena forma ternária (*a*) (*b a*), a quatro vezes e o acompanhamento em semicolcheias. Tem dezasseis compassos, com frases de quatro e oito compassos. A variação *Pesante* tem quinze compassos, resultado da notação do final da cadência.

À semelhança do tema, as duas variações *Brillante* e a variação dos compassos 53-68 têm dezasseis compassos e estão divididas em duas partes que se repetem, de oito compassos cada. A variação *Vivo* é a maior, com quarenta e nove compassos escritos.

As variações têm caraterísticas distintas, nomeadamente o ritmo: a primeira variação *Brillante* apresenta semicolcheias; a segunda variação *Brillante* explora as fusas; a primeira parte da variação *Espressivo e pesante* começa com ritmo pontuado e a variação *Vivo* tem tercinas de semicolcheias. Outra caraterística explorada é o *staccato*, na variação dos compassos 53-68.

A obra está escrita na tonalidade de dó maior. As exceções são o *Adagio* da variação *Espressivo e pesante*, que, além do contraste de andamento que apresenta, está escrito no I grau e o *Vivo*, que começa no \flat VI grau. As variações têm o mesmo percurso tonal I - (V) - I. A textura da obra é de melodia acompanhada.

A variação *Allegro* desenvolve o motivo de seis notas ascendentes do primeiro compasso do *Capricho em forma de valsa*, op. 2 nº 1. No terceiro compasso do *Vivo* aparece na mão direita o motivo de cinco notas descendentes muito presente nas obras de Robert e Clara Schumann.

Segundo Reich (2001, pp. 223-224), o *Romance variée*, op. 3 não seria muito do agrado de Robert Schumann, devido ao uso exagerado de virtuosismo: as cadências da variação *Pesante* e da variação *Vivo*, acordes arpejados, a melodia em oitavas e o *Presto* final.

Valsas românticas, op. 4

A obra opus 4 de Clara, *Valsas românticas*, foi composta em 1835 e publicada no mesmo ano, em Leipzig, por *Whistling*. Foi também neste ano de 1835 que se iniciou o romance entre Clara e Robert Schumann.

Apesar de só existir a versão para piano das *Valsas românticas*, op. 4, sabe-se que Clara Wieck fez uma orquestração da obra e que foi apresentada em concertos. A entrada do diário da compositora, de 7 de agosto de 1835, revela que ela mostrou a orquestração a Herr Meyer, que estava a dar-lhe aulas de orquestração (Reich, 2001, p. 293).

As *Valsas românticas*, op. 4 foram dedicadas a Emma Eggers, que ajudou os Wieck na digressão a Bremen, em 1835 (Reich, 2001, p. 293). São uma única peça, sem interrupções, com diferentes temas e em várias tonalidades. Estão escritas no compasso 3/4 (pp. 126-131).

Dividiu-se a obra em três segmentos, de acordo com as indicações de andamento e as tonalidades. O primeiro segmento começa e acaba na tonalidade de dó maior. O segundo começa e acaba na tonalidade de sol maior. Estes dois segmentos acabam com o regresso do material temático inicial. A coda constitui o último segmento e mantém-se na tonalidade de dó maior (tabelas 15-17).

A				B		
Intro	(a)	(b	a)	(a)	b	[a']
Dó M				Fá M		
(1-6)	(7-14)	(15-24)	(25-32)	(33-40)	(41-48)	(49-56)
[6]	[8]	[10]	[8]	[8]	[8]	[8]

C				D			
a	a'	b	b'	a	a'	a	a''
Ré m				Si b M			
(57-64)	(65-72)	(73-80)	(81-88)	(89-96)	(97-104)	(105-112)	(113-120)
[8]	[8]	[8]	[8]	[8]	[8]	[8]	[8]

E				B'	
a	b	a'	b'	a	a'
Si b M				Fá M	
(121-128)	(129-136)	(137-144)	(145-152)	(153-160)	(161-168)
[8]	[8]	[8]	[8]	[8]	[8]

F				A'		
a	a'	b	a''	a	b	a'
Lá b M				Dó M		
(169-176)	(177-184)	(185-192)	(193-200)	(201-208)	(209-218)	(219-226)
[8]	[8]	[8]	[8]	[8]	[10]	[8]

Tabelas 15 – Plano tonal de: *Valsas românticas*, op. 4, cc. 1-226.

a	a'	b	b'	a''	c	c'	a'''
Sol M		Mi m		Sol M	Si m	Si m	Sol M
(227-234)	(235-242)	(243-250)	(251-258)	(259-266)	(267-274)	(275-282)	(283-290)
[8]	[8]	[8]	[8]	[8]	[8]	[8]	[8]

Tabela 16 – Plano tonal de: *Valsas românticas*, op. 4: *Più lento, con tenerezza e Pomposo*, cc. 227-290.

D'							
a	a	b	b'	c	d	d'	e
Dó M							
(291-298)	(299-306)	(307-314)	(315-326)	(327-338)	(339-350)	(351-376)	(377-393)
[8]	[8]	[8]	[12]	[12]	[12]	[26]	[17]

Tabela 17 – Plano tonal de: *Valsas românticas*, op. 4: *Coda. Tempo primo*, cc. 291-393.

As *Valsas românticas*, op. 4 começam com uma introdução no andamento *Andante*. Do compasso 7 ao compasso 226, a peça prossegue no andamento *Allegro*, com o seguinte plano tonal: I - IV - ii - b VII - IV - b VI - I. No compasso 227 surge uma secção no

andamento *Più lento, con tenerezza* e no compasso 243 surge o *Pomposo*. Do compasso 227 ao 290, a obra está na tonalidade de sol maior, com o percurso tonal: I - vi - I - iii - I. Termina com a coda no *Tempo primo*, escrita na tonalidade de dó maior.

Apesar da sua extensão, a obra é constituída por uma sucessão de pequenas secções com poucas repetições. A secção *B* aparece novamente a partir do compasso 153, com pequenas alterações. A secção *A* volta a aparecer a partir do compasso 201, também ligeiramente alterada, para concluir a primeira parte. A coda começa com material temático da secção *D*. As secções têm forma binária ou ternária, à semelhança das obras *Quatro polonaises*, op. 1 e dos *Caprichos em forma de valsa*, op. 2. Existe também a predominância de partes de oito compassos, que já se tinha verificado nas obras anteriores, incluindo no *Romance variée*, op. 3.

Segundo Reich (2001, p. 221), estas valsas op. 4 são semelhantes na inspiração aos *Caprichos em forma de valsa*, op. 2. O primeiro tema (ex. 8) tem muitas semelhanças com os compassos 9-12 da *Valse allemande* do *Carnaval*, op. 9 de R. Schumann (ex. 9).



Ex. 8 – *Valsas românticas*, op. 4, cc. 7-10.



Ex. 9 – R. Schumann, *Carnaval*, op. 9: *Valse allemande*, cc. 9-12.

Com apenas quinze anos, Clara Wieck era conhecida na Europa como uma menina-prodígio e recebia elogios de personalidades importantes. Mesmo antes, em 1829, Clara tinha tocado a primeira das *Quatro polonaises*, op. 1, na tonalidade de mi \flat maior, para Niccolò

Paganini e ele gostou muito da sua maneira de tocar (Reich, 2001, p. 290). Em 1831, na digressão a Paris, Clara Wieck teve a oportunidade de tocar para Johann Wolfgang von Goethe. O escritor e poeta ofereceu à jovem pianista uma nota com a inscrição: “For the gifted artist Clara Wieck” (Reich 2001, p. 27).

Quatro peças características, op. 5

Clara Wieck tocou as *Quatro peças características, op. 5* para Ludwig Spohr, em 1836 e ele ficou agradado (Reich, 2001, p. 294). Também em 1836, ela tocou novamente as *Quatro peças características, op. 5*, duas *Mazurkas* e a *Ballade das Soirées musicales, op. 6* e o *Concerto* para piano e orquestra, op. 7 para Frédéric Chopin. Ele expressou-se entusiasmamente e levou a obra op. 5 (p. 193).

As *Quatro peças características, op. 5* foram compostas entre 1833 e 1836 e foram publicadas em 1836, por *Whistling* de Leipzig. De acordo com Reich (2001, p. 224), a obra teve vários títulos. A primeira e a quarta peças eram as mais conhecidas e mais tocadas. Reich (2001, p. 294) acrescentou que a obra foi dedicada à amiga Sophie Kaskel (1817-1894) e, segundo as entradas do diário, foi interpretada pela própria compositora em concertos entre 1834 e 1837, nas cidades de Dresden, Kassel, Leipzig e Bremen.

As *Quatro peças características, op. 5* estão escritas no modo menor (pp. 132-141). A terceira peça começa no modo maior, mas termina no modo menor. Os graus mais utilizados para modulações são o V e o III. As quatro peças têm indicações de andamento e estão escritas em compassos ternários, com exceção da quarta peça, que está nos compassos 4/4 e 2/4. A textura da obra é de melodia acompanhada e também de homofonia. É a primeira obra publicada de Clara Wieck em que a textura de homofonia é tão presente.

Começam com o *Impromptu Le Sabbat*, rápido e furioso. Está escrito na tonalidade de lá menor, na forma ternária e com uma coda (tabela 18).

A			
a	b	a	b'
i - (v)	v	i - (v)	v
(1-8)	(9-16)	(17-24)	(25-32)
[8]	[8]	[8]	[8]

B				
c	c'	d		
III		iii →	b V →	↓vii →
(33-40)	(41-48)	(49-56)	(57-64)	(65-80)
[8]	[8]	[8]	[8]	[16]

A'		Coda	
a	b	a'	
i - (v)	v	i	i
(81-88)	(89-96)	(97-104)	(105-116)
[8]	[8]	[8]	[8+4]

Tabela 18 – Plano tonal de: *Quatro peças características*, op. 5 n° 1, em lá menor.

A secção A tem forma binária. A única diferença entre as duas partes b é o último compasso que serve de transição ou para a parte a (c. 16) ou para a c (c. 32). A secção B apresenta uma diferença entre a parte c e a c': na c' o primeiro compasso é eliminado e o compasso 42 é repetido no compasso 44 para compensar. Na secção A' a repetição da parte a (a') conclui na tonalidade principal e a parte b é substituída por uma coda.

Segundo Reich (2001, p. 224), esta primeira peça foi publicada separadamente em Viena, em 1838, como *Hexentanz*, op. 5A.

Segue-se o *Caprice à la Boléro*, também rápido e com uma secção intermédia lírica com influências de Robert Schumann (Chissell, 1983, p. 44). Está escrito na forma ternária e tem uma coda, à semelhança da peça anterior (tabelas 19).

AA								
A			B			A		
intro	a	b	a'	b'	c	d	a	b''
i	i	i - (III)	i	i - (III)	b V →	i	i	i - (I)
(1-12)	(13-25)	(26-32) (33)	(34-41)	(42-48)	(49-65)	(66-77)	(78-85)	(86-97)
[12]	[4+9]	[7][1]	[8]	[7]	[17]	[12]	[8]	[12]

BB				
e	f	g	e'	h
I	I - (V)	III - (I)	I	I
(98-107)	(108-117)	(118-132)	(133-139)	(140-148)
[2+8]	[10]	[2+13]	[7]	[9]

AA'					
A'		B'		A''	
a''	b'	c'	d'	a'''	b''
i	i - (III)	i	i	i	i - (I)
(149-159)	(160-166)	(167-181)	(182-193)	(194-201)	(202-214)
[2+9]	[7]	[15]	[12]	[8]	[13]

Coda [intro]		
I		
(215-222)	(223-230)	(231-239)
[8]	[8]	[9]

Tabelas 19 – Plano tonal de: *Quatro peças características*, op. 5 n° 2, em mi menor.

A peça tem uma introdução no segmento AA e existem pequenas assimetrias. A parte *a* tem 4+9 compassos. O compasso 18 é acrescentado em relação à repetição da parte *a'* (cc. 34-41), que tem oito compassos. A parte *b* tem sete compassos, compensa os nove da parte *a*, mas tem mais um compasso de transição para o tom de mi menor na parte *a'*. A parte *b* tem o mesmo material temático da parte *a*, mas modula para o relativo maior. Na parte *a'* e na *b'* há uma mudança de articulação, de *legato* para *stacatto*.

A secção B, a partir do compasso 98, apresenta contraste no modo maior e no ritmo. A parte *e'* é composta por sete compassos, pois existe uma contração no compasso 139, relativamente aos compassos 106-107. A parte *e'* é compensada no *h*, que tem nove compassos.

No segmento AA', a partir do compasso 149, a primeira secção não tem repetições e a secção B não modula. A parte *a''* tem um final diferente, prolongando a hemíola. A parte *a'''* e a *b'* são *stacatto*.

O *Romance* é sonhador e polifónico. Tem uma secção central apaixonada e ornamentada com grupetos, como uma canção de Robert Schumann (Chissell, 1983, p. 44). Está escrito na forma *ABA'* e não tem coda (tabela 20).

A		B			A'	
a	b	a'	c	d	a''	e
I	→	I - (b III)	b III →	b III - (i)	i	
(1-8)	(9-16)	(17-25)	(26-42)	(43-51)	(52-59)	(60-68)
[8]	[8]	[9]	[17]	[9]	[8]	[8+1]

Tabela 20 – Plano tonal de: *Quatro peças características*, op. 5 n° 3, em si maior.

Ao nível tonal, há uma diferença de modo entre a secção *A* e *A'*. A secção *A'* tem reexposição na tonalidade de si menor, com sonoridades do modo eólio. A secção *A* tem modulação da parte central ao relativo de si menor. A parte *c* é uma frase mais desenvolvida. A secção *A* tem forma ternária *aba'*. A secção *B* e a *A'* têm forma binária.

A quarta peça, *Scène fantastique: Le Ballet des Revenants* é rápida e é, das quatro peças, a que tem a forma mais desenvolvida (tabelas 21).

a	b	b'	b''	[a]
i				
(1-12)	(13-20)	(21-28)	(29-34)	(35-43)
[4+8]	[8]	[8]	[6]	[9]

AA

a	b	a'
i		
(44-51)	(52-59)	(60-67)
[8]	[8]	[8]

BB

A			B		A'		
c	d	c'			e	f	e'
VI			iv		VI		
(68-75)	(76-83)	(84-91)	(92-99)	(100-111)	(112-119)	(120-127)	(128-135)
[8]	[8]	[8]	[8]	[12]	[8]	[8]	[8]

AA'

c	d	c'	coda
i			
(136-143)	(144-151)	(152-164)	(165-175)
[8]	[8]	[13]	[11]

Tabelas 21 – Plano tonal de: *Quatro peças características*, op. 5 n° 4, em si menor.

Ao nível temático, a quarta peça tem dois segmentos. O material temático do primeiro segmento (cc. 1-43) é diferente e tem uma pequena forma ternária *aba'*. Apesar da sua extensão, pode ser considerado uma introdução à forma *ABA'* do segundo segmento. O segundo segmento tem uma forma ternária *ABA'* com coda (cc. 44-175), que também inclui uma forma ternária *ABA'* (cc. 68-135) e pequenas formas ternárias *aba'* (cc. 44-67), *cdc'* (cc. 68-91) e *efe'* (cc. 112-135).

A segunda e a quarta peças apresentam mais temas, originando uma maior divisão. Verifica-se a presença de algumas frases de oito compassos.

Stegmann (2004, p. 26) escreveu que na quarta peça, *Scène fantastique: Le Ballet des Revenants*, os trítonos iniciais (ex. 10) são reminiscências dos intervalos de quarta da primeira das *Quatro polonaises*, op. 1 (ex. 11).

Allegro ma non troppo

Ex. 10 – *Quatro peças características*, op. 5 n° 4, em si menor, cc. 1-4.

Ex. 11 – *Quatro polonaises*, op. 1 n° 1, em mi b maior, c. 1.

O primeiro (ex. 10) e o segundo tema (ex. 12) da *Scène fantastique: Le Ballet des Revenants* aparecem no primeiro andamento, *Allegro vivace*, da *Sonata* em fá # menor, op. 11 de R. Schumann (ex. 13 e 14).

L'istesso tempo

Ex. 12 – *Quatro peças características*, op. 5 n° 4, em si menor, cc. 44-46.

Allegro vivace

Ex. 13 – R. Schumann, *Sonata* em fá # menor, op. 11: *Allegro vivace*, cc. 53-54.



Ex. 14 – R. Schumann, *Sonata em fá # menor*, op. 11: *Allegro vivace*, cc. 67-68.

***Soirées musicales*, op. 6**

As *Soirées musicales*, op. 6 são compostas por: *Toccatina*, *Notturmo*, *Mazurka*, *Ballade*, *Mazurka* e *Polonaise* (pp. 142-151). Surgiram entre 1834 e 1836 e foram publicadas por *Hoffmeister* de Leipzig e *Richault* de Paris, em 1836. Foram dedicadas à amiga Henriette Voigt (1808-1839). O diário de Clara Wieck revela que ela terá tocado as *Mazurkas* em Dresden, em 1834 e em mais cinco concertos entre 1836 e 1838 (Reich, 2001, pp. 295-296).

Nauhaus (2000, p. 18) referiu que a obra op. 6 pode ser vista como um ciclo do ponto de vista tonal. A *Ballade* é o centro e entre o primeiro e o último andamento, ambos na tonalidade de lá menor, alternam peças líricas e danças nas tonalidades de fá maior, sol menor, ré menor e sol maior. Está escrita nos compassos 3/4, 4/4 e 6/8 e possui indicações de andamentos. A textura é de melodia acompanhada.

As *Soirées musicales*, op. 6 alternam entre os sessenta e nove e os cento e cinquenta e nove compassos. Estão escritas na forma ternária, sendo a terceira secção uma repetição variada da primeira e, com exceção da primeira, quarta e quinta peças, possuem uma coda. Cada secção divide-se em partes mais pequenas, com materiais temáticos diversos, à semelhança de outras obras compostas por Clara Wieck. Verifica-se a presença de algumas formas binárias e ternárias. As frases de oito compassos são as mais comuns.

Por vezes as modulações são para mudar de modo, permanecendo no mesmo grau. Existem também modulações aos III, iii, V, VI e vi graus.

Na primeira das *Soirées musicales*, op. 6, a secção A tem partes de oito compassos com o prolongamento do último acorde em alguns casos (tabelas 22).

A				B			
a	b	a'	b'	a''	c	d	e
i	i - (iv)	i	i - (iv)	i - (I)	I		
(1-8)	(9-19)	(20-27)	(28-38)	(39-47)	(48-63)	(64-91)	(92-131)
[8]	[8+3]	[8]	[8+3]	[8+1]	[16]	[12+16]	[40]

A'		
a'''	b	a''''
i	i - (iv)	i
(132-139)	(140-150)	(151-159)
[8]	[8+3]	[9]

Tabelas 22 – Plano tonal de: *Soirées musicales*, op. 6 n° 1: *Toccatina*, em lá menor.

A parte *b* resulta do prolongamento do último acorde, dominante do iv grau, durante três compassos. A secção *B* está escrita como se dois compassos correspondessem a um compasso auditivamente, ou seja, dezasseis compassos escritos soam como oito. A última parte do *B*, *e*, tem uma extensão maior. Embora forme uma única frase, o *e* pode ser subdividido em cinco grupos de oito compassos.

Todas as repetições da parte *a* são diferentes. Existem variações não só no fim, mas também no início (comparar compassos 1-2 com os compassos 20-21). No último *a''''*, existe um compasso com pausa antes do encadeamento final. Acaba com nove compassos como no fim da primeira parte.

O op. 6 n° 2 é mais assimétrico e instável ao nível harmónico. A primeira cadência perfeita no tom principal só ocorre antes da parte *e*, transição para a secção *A'*. A secção *B* é contrastante ritmicamente e mais regular (tabela 23).

A			B			A'	
a	b	c	d	d'	e	a'	coda
I	I - (iii)	iii → (vi)	vi	vi - (I)	I	I	I
(1-24)	(25-32)	(33-56)	(57-68)	(69-80)	(81-90)	(91-111)	(112-126)
[24]	[8]	[24]	[12]	[12]	[10]	[21]	[15]

Tabela 23 – Plano tonal de: *Soirées musicales*, op. 6 n° 2: *Notturmo*, em fá maior.

A terceira peça tem uma forma ternária de menor dimensão. A secção *A* inclui uma pequena forma binária *a a' b* e a secção *B* tem uma pequena forma ternária *c d c'* (tabela 24).

A		B			A'		coda
a	a'	b	c	d	c'	a''	
i	i	III - (i)	I	iii - (vi)	I	i	i
(1-8)	(9-16)	(17-32)	(33-42)	(43-54)	(55-62)	(63-70)	(71-85)
[8]	[8]	[16]	[2+8]	[12]	[8]	[8]	[15]

Tabela 24 – Plano tonal de: *Soirées musicales*, op. 6 nº 3: *Mazurka*, em sol menor.

A *Ballade* também tem uma forma ternária e a secção A é mais extensa e modulante (tabelas 25).

A					
a	b	c	d	[b]	f
i - (III)	III	III → (b V)	b V → (III)	III - (i)	i
(1-11)	(12-22)	(23-30)	(31-38)	(39-44)	(45-57)
[5+6]	[4+7]	[8]	[8]	[6]	[13]

B					A'			
g	h	i	h' g'	j	a''	k	g'' h''	i'
I	I - (V)	i - (I)	I	I	i	i	i	i - (I)
(58-65)	(66-73)	(74-77)	(78-85)	(86-103)	(104-115)	(116-123)	(124-131)	(132-138)
[8]	[8]	[4]	[8]	[18]	[12]	[8]	[8]	[7]

Tabelas 25 – Plano tonal de: *Soirées musicales*, op. 6 nº 4: *Ballade*, em ré menor.

As partes *a* e a *b* têm onze compassos com uma subdivisão assimétrica. A segunda metade da parte *b* é repetida antes do *f*, secção sobre o pedal de dominante, em preparação da secção *B*.

A secção *B* é contrastante: mudança de modo e melodia em acordes. Antes da última parte do do *B*, existe a combinação de elementos das partes *g* e *h*.

A secção *A'* aparece como uma síntese de elementos das secções *A* e *B*. Repete material temático da secção *B* no modo menor, partes *g''* e *h''*, além da parte *i*.

A *Mazurka* tem uma forma ternária de menor dimensão. A secção *A'* limita-se a onze compassos, baseados na ideia temática principal (tabela 26).

A		B			A'	
a	b	a'	c	d	e	a''
I - (iii)	iii →	I	VI - (iv)	iv	VI	I
(1-16)	(17-24)	(25-32)	(33-40)	(41-44)	(45-58)	(59-69)
[8+8]	[8]	[8]	[8]	[4]	[8+6]	[8+3]

Tabela 26 – Plano tonal de: *Soirées musicales*, op. 6 n° 5: *Mazurka*, em sol maior.

Na *Polonaise*, a secção A e o início da secção B têm uma estrutura semelhante (tabelas 27).

A				
intro	a	a'	b	a''
i	i	i	i	i - (I)
(1-4)	(5-13)	(14-22)	(23-31)	(32-44)
[4]	[9]	[9]	[9]	[7+6]

B					A' coda	
c	c'	d	c''	e	[a' a'']	[c'']
I	I - (# iii)	# iii → (I)	I - (i)	III - (i)	i	i
(45-52)	(53-59)	(60-67)	(68-79)	(80-84)	(85-95)	(96-105)
[8]	[7]	[8]	[12]	[5]	[11]	[10]

Tabelas 27 – Plano tonal de: *Soirées musicales*, op. 6 n° 6: *Polonaise*, em lá menor.

A secção A' é baseada numa combinação da parte a' e da a'' da primeira secção. O início da coda repete o material temático da segunda metade, no modo menor, da parte c''.

De acordo com Chissell (1983, p. 44), a secção central da *Toccatina* é lírica, com influências de R. Schumann. A secção intermédia do *Notturmo* é no estilo de *Siciliana*. As peças números 3, 4, 5 e 6 têm mais semelhanças com a música de F. Chopin, por exemplo, na escolha da forma. Segundo Reich (2001, pp. 225-226), nota-se também influências de John Field e Johann Hummel. Outra influência terá sido a compositora polaca Maria Szymanowska (1790-1832), que tocou e publicou as suas *Polonaises* e *Mazurkas* em Leipzig, em 1823.

Duas melodias da obra op. 6 aparecem na obra de Robert Schumann. Uma melodia do *Notturmo* (ex. 15) tornou-se na melodia da *Novellette*, op. 21 n° 8 de R. Schumann (ex. 16).

Ex. 15 – *Soirées musicales*, op. 6 n° 2: *Notturmo*, em fá maior, cc. 3-10.

Stimme aus der Ferne.

Ex. 16 – R. Schumann, *Novellette*, op. 21 n° 8, cc. 70-81.

A melodia da *Mazurka* em sol maior (ex. 17) aparece no *Motto von Clara Wieck*, que abre o *Davidsbündlertänze*, op. 6 de Robert Schumann (ex. 18).

Con moto

Ex. 17 – *Soirées musicales*, op. 6 n° 5: *Mazurka*, em sol maior, cc. 1-2.



Ex. 18 – R. Schumann, *Davidsbündlertänze: Motto von Clara Wieck*, cc. 1-2.

Variações de concerto sobre a cavatina de Il Pirata de Bellini, op. 8

Depois do op. 7 dedicado ao *Concerto* para piano e orquestra, Clara Wieck compôs as *Variações de concerto sobre a cavatina de Il Pirata de Bellini*, op. 8. De acordo com Reich (2001, p. 300), estas variações op. 8 foram compostas em Leipzig, em 1837 e publicadas por *Haslinger* de Viena, no mesmo ano. Foram dedicadas ao músico Adolph Henselt (1814-1889). Clara tocou a obra entre 1837 e 1840, em Berlim, Leipzig, Paris e Viena. Estas variações op. 8 tiveram críticas muito positivas, exceto o *Hamburger Musikalische Zeitung*, que a descreveu como: “...a dull and disordered composition” (apêndice 3). Foram muito apreciadas pelo compositor italiano Spontini (1774-1851) (p. 228).

As *Variações de concerto sobre a cavatina de Il Pirata de Bellini*, op. 8 de Clara Wieck foram baseadas na cavatina *Ah non fia sempre* da ópera *Il Pirata* de Vincenzo Bellini, de 1827. À semelhança do *Romance variée*, op. 3, as variações op. 8 apresentam muito virtuosismo e alguns exemplos são os arpejos frequentes, oitavas, acordes de sétima da diminuta e o presto final (Sagrans, 2010, p. 56).

A obra está escrita na tonalidade de dó maior, exceto a terceira variação, que está na tonalidade de dó menor e o *Adagio quasi Fantasia à capriccio*, que está na tonalidade de lá ♭ maior (pp. 152-159). O tema e as variações têm sempre indicações de andamentos, estão escritos nos compassos 4/4, 2/4 e 12/8 e têm uma textura de melodia acompanhada.

As *Variações de concerto sobre a cavatina de Il Pirata de Bellini*, op. 8 começam com a *Introduzione*, em recitativo, com elementos temáticos da *Cavatina*, acordes de sétima da diminuta e muita virtuosidade. A *Introduzione* tem quarenta e um compassos e apresenta três partes, com materiais temáticos e tonalidades diversas (tabela 28).

a	b	c
I	\flat II \rightarrow	i
(1-13)	(14-33)	(34-41)
[13]	[20]	[8]

Tabela 28 – Plano tonal de: *Variações de concerto sobre a cavatina de Il Pirata de Bellini*, op. 8: *Introduzione*, em dó maior.

Segue-se a *Cavatina*, onde é a apresentado o tema. Tem quarenta compassos e está escrita na forma *AB*, forma binária reexpositiva. A secção *B* repete elementos temáticos da secção *A*. Termina numa coda, *ritornello* (tabela 29).

A		B			<i>ritornello</i>	
a	a'	b	a''	b'	a'''	c
I	I	V - (I)	I	V - (I)	I	I
(42-49)	(50-57)	(58-61)	(62-65)	(66-69)	(70-73)	(74-81)
[8]	[8]	[4]	[4]	[4]	[4]	[8]

Tabela 29 – Plano tonal de: *Variações de concerto sobre a cavatina de Il Pirata de Bellini*, op. 8: *Cavatina*, em dó maior.

Tem repetições escritas, que acrescentam variações e imitações, como por exemplo nos compassos 50-52. Todas as variações terão a mesma base: tema de forma binária.

A variação I é *Più allegro* e tem outros elementos, como tercinas de colcheias e intervalos de terceiras e oitavas (tabela 30).

A	B				
(a)	b	a'	b	a''	c
I	V - (I)	I	V - (I)	I	I
(82-89)	(90-93)	(94-97)	(98-101)	(102-105)	(106-109)
[8]	[4]	[4]	[4]	[4]	[4]

Tabela 30 – Plano tonal de: *Variações de concerto sobre a cavatina de Il Pirata de Bellini*, op. 8: Var. I, em dó maior.

Tem vinte e oito compassos, está escrita na forma *AB* e modula para o V grau.

A variação II é *Molto grandioso ma non troppo allegro*, com semicolcheias e termina num *ritornello*. Tem vinte e cinco compassos, está escrita na mesma forma do tema e da variação I e modula para o V e iii graus (tabela 31).

A	B		<i>ritornello</i>
(a)	(b)	a''	c
I	V - (iii) - (I)	I	I
(110-117)	(118-121)	(122-125)	(126-134)
[8]	[4]	[4]	[9]

Tabela 31 – Plano tonal de: *Variações de concerto sobre a cavatina de Il Pirata de Bellini*, op. 8: Var. II, em dó maior.

A variação III é *Brillante*, com a melodia em ritmo pontuado na mão esquerda e a mão direita em semicolcheias. Está na forma ABC, tem trinta compassos e modula para o V grau. Segue-se o *Adagio quasi Fantasia à capriccio*, na tonalidade de lá \flat maior, que é uma variação sobre o mesmo tema. Tem acordes arpejados, quinze compassos e está dividido em três partes distintas (tabelas 32).

A	B		C	[A]	[B]	
(a)	(b)	a')	c	d	e	[d']
i	V - (i)	i	i	\flat VI	\flat VI \rightarrow	\flat VI (I)
(135-142)	(143-146)	(147-154)	(155-164)	(165-172)	(173-176)	(177-179)
[8]	[4]	[8]	[10]	[8]	[4]	[3]

Tabela 32 – Plano tonal de: *Variações de concerto sobre a cavatina de Il Pirata de Bellini*, op. 8: Var. III, em dó menor e *Adagio quasi Fantasia à capriccio*, em lá \flat maior.

A variação IV é *Brillante e passionato*, na forma ABC. Existe uma progressão ao nível da subdivisão rítmica: a parte a tem tercinas e colcheias; a parte b tem tercinas divididas entre as duas mãos e a parte a' tem tercinas nas duas mãos. A primeira cadência da parte a'' é interrompida, por isso mais extensa.

Segue-se o *Volante*, com sextinas de semicolcheias e um *Presto* final. Tem quarenta compassos. Modula para o vi e o \flat II graus e tem a função de coda (tabelas 33).

A		B		
a	b	a'	b	a'' +
I	V - (I)	I	V - (I)	I
(180-187)	(188-191)	(192-195)	(196-199)	(200-208)
[8]	[4]	[4]	[4]	[9]

Volante		[Presto]	
I - (vi)	vi - (I)	I - (b II) → (I)	I
(209-216)	(217-224)	(225-237)	(238-248)
[8]	[8]	[13]	[11]

Tabelas 33 – Plano tonal de: *Variações de concerto sobre a cavatina de Il Pirata de Bellini*, op. 8: Var. IV e *Volante*, em dó maior.

Souvenir de Vienne, impromptu pour le piano forte, op. 9

Reich (2001, pp. 300-301) referiu que Clara Wieck fez uma digressão a Viena, em 1837 e 1838, onde compôs o *Souvenir de Vienne, impromptu pour le piano forte*, op. 9. Segundo uma carta de Clara a Robert Schumann, a obra op. 9 foi muito apreciada nesta digressão. Há entradas no diário que referem que Clara Wieck tocou a obra também em Leipzig, em 1838. Esta obra op. 9 foi publicada por *Diabelli* de Viena, em 1838.

O *Souvenir de Vienne, impromptu pour le piano forte*, op. 9, o *Romance variée*, op. 3 e as *Variações de concerto sobre a cavatina de Il Pirata de Bellini*, op. 8 eram para deleite popular, no estilo da música tocada pelos pianistas H. Herz, F. Kalkbrenner e Johann Peter Pixis (1788-1874). Incluía alguns dos seguintes elementos virtuosísticos: introduções com mudanças rápidas entre secções rápidas e lentas, alternar rapidamente entre a mão direita e a esquerda a tocar acordes no mesmo registo, compor uma melodia na voz do meio com arpejos a circundar, escalas em oitavas, tremolos frequentes, arpejos, notas repetidas e uma grande dependência em acordes de sexta (Sagrans, 2010, p. 54).

Em estilo de variação livre, o *Souvenir de Vienne, impromptu pour le piano forte*, op. 9, é baseado num hino imperial de Joseph Haydn, *Kaiserlied*, Hob. XXVIa:43 (ex. 19).



Ex. 19 – J. Haydn, *Kaiserlied*, Hob. XXVIa:43: *Deutschland übert alles*, cc. 1-4.

Esta obra alterna passagens de grande sensibilidade com passagens de explosões eufóricas (pp. 160-164). Está escrita nos compassos de 2/4 e 4/4 e com uma textura de melodia acompanhada. Existe uma evolução da textura do acompanhamento ao nível rítmico.

A obra está escrita na tonalidade de sol maior, mas começa com o *Adagio quasi fantasia* na tonalidade de mi \flat maior. Pode-se pensar nos primeiros compassos como uma introdução (tabela 34).

intro	[a]	[a']	[b]	[c]
\flat VI	\flat VI	\flat VI - (I)	I	I
(1-10)	(11-14)	(15-17)	(18-24)	(25-29)
[10]	[4]	[3]	[7]	[5]

Tabela 34 – Plano tonal de: *Souvenir de Vienne, impromptu pour le pianoforte*, op. 9, em sol maior: *Adagio quasi fantasia*.

Nos compassos 11-14 surgem os primeiros quatro compassos da melodia do tema de J. Haydn, com alguma liberdade rítmica. Cada subdivisão corresponde a uma variação livre sobre as partes *a*, *b* e *c* do tema que aparecerá a seguir.

Do compasso 30 ao compasso 49 surge um *legato* e *tenuto*, onde é apresentada a melodia completa do tema de J. Haydn, na tonalidade de sol maior (tabela 35).

A		B		C
a	a'	b	c	c'
I	I	I	I	I
(30-33)	(34-37)	(38-41)	(42-45)	(46-49)
[4]	[4]	[4]	[4]	[4]

Tabela 35 – Plano tonal de: *Souvenir de Vienne, impromptu pour le pianoforte*, op. 9, em sol maior, cc. 30-49.

Este tema de vinte compassos está escrito na forma *ABC*. As repetições dentro da apresentação do tema incluem elementos de variação.

A partir do compasso 50 surge a primeira variação do tema, na forma *ABC*. Tem vinte e cinco compassos, sendo os últimos cinco compassos uma extensão devido à cadência evitada no compasso 70 (tabela 36).

A		B		C	
a	a'	b	c	c'	d
I	I	I	I	I	I
(50-53)	(54-57)	(58-61)	(62-65)	(66-69)	(70-74)
[4]	[4]	[4]	[4]	[4]	[5]

Tabela 36 – Plano tonal de: *Souvenir de Vienne, impromptu pour le pianoforte*, op. 9, em sol maior, cc. 50-74.

O *Tranquillo e doloroso*, a partir do compasso 75, é uma secção mais tranquila, *pp* e com fusas. Dos compassos 75 ao 81 aparecem os primeiros quatro compassos da melodia do tema de J. Haydn. Neste contexto, os compassos 82-83 aparecem como uma interpolação. Os compassos 84-85 fazem uma última alusão ao tema antes do *stretto* (tabela 37).

a''	e	[a']		f
I	I	I	I	I
(75-81)	(82-83)	(84-85)	(86-89)	(90-95)
[7]	[2]	[2]	[4]	[6]

Tabela 37 – Plano tonal de: *Souvenir de Vienne, impromptu pour le pianoforte*, op. 9, em sol maior: *Tranquillo e doloroso*.

Scherzo em ré menor, op. 10

Segundo Steegmann (2004, p. 40), Clara Wieck tocou o seu *Scherzo em ré menor*, op. 10 numa segunda digressão a Paris, em 1839. A obra tornou-se tão popular para as audiências, que Clara repetiu-a várias vezes.

O *Scherzo em ré menor*, op. 10 foi composto em Maxen, em 1838 e publicado pela *Breitkopf & Härtel* de Leipzig, no mesmo ano. Sabe-se, pelas entradas do diário, que Clara Wieck tocou esta obra noutros concertos, nomeadamente, em Leipzig, Estetino, Copenhaga e São Petersburgo, entre 1838 e 1844 (Reich, 2001, p. 301).

A obra op. 10 está na tonalidade de ré menor, no compasso 3/4 e tem uma textura de melodia acompanhada (pp. 165-169). Chissel (1983, p. 96) atribuiu influências de F. Mendelssohn. A obra está escrita na forma *ABA'CA''* (tabelas 38).

A				
intro	a	b	a	b
i	i	i - (v)	i	i - (v)
(1-14)	(15-30)	(31-54)	(55-70)	(71-94)
[14]	[16]	[24]	[16]	[24]

[A]			B			
a'	c	[c]	d + e	d'	[e]	[intro]
i - (v)	v	v	v →	b II	V	i
(95-110)	(111-126)	(127-134)	(135-150)	(151-162)	(163-170)	(171-182)
[16]	[16]	[8]	[9+7]	[12]	[8]	[12]

[A']	C			
a''	f	g	h	[intro]
i →	b II →	b II →	(i)	i
(183-206)	(207-238)	(239-262)	(263-274)	(275-288)
[24]	[32]	[24]	[12]	[14]

A''		
a	b''	coda
i	i	i
(289-304)	(305-332)	(333-348)
[16]	[28]	[16]

Tabelas 38 – Plano tonal de: *Scherzo em ré menor*, op. 10.

Tem as características de um rondó, com a repetição de elementos temáticos da secção A, antes das secções contrastantes B e C. A secção A começa em *Presto* (=80), com uma

introdução de catorze compassos, caracterizada pelo pedal de dominante e pelo movimento descendente da harmonia por meios-tons. O fim das secções *B* e *C* repete o material da introdução como preparação à secção *A* seguinte. O compasso 15 começa a apresentar um tema ofegante e vigoroso (ex. 20), na tónica, que aparecerá várias vezes na obra, como um refrão.



Ex. 20 – *Scherzo* em ré menor, op. 10, cc. 15-18.

As secções intermédias *B* e *C* modulam para o v, \flat II e V graus. A primeira destas secções tem quarenta e oito compassos e é *doloroso e ben legato*. A segunda tem oitenta e dois compassos, a melodia *ben marcato* e o acompanhamento em *pp*.

Todas as secções da obra estão divididas em partes mais pequenas, com diversas dimensões. As partes de dezasseis e vinte e quatro compassos são as mais comuns. Os temas têm uma dimensão extensa que, com exceção das partes *d+e*, *d'*, *h* e *b''*, subdividem-se em grupos de oito compassos.

Três romances, op. 11

Segundo Reich (2001, p. 303), o primeiro e o terceiro dos *Três romances* para piano, op. 11 foram compostos durante a digressão a Paris, em 1839. O segundo foi começado um ano antes, em Maxen. Os *Três romances*, op. 11 foram publicados em 1840, em Viena, por *Mechetti* e foram dedicados a Robert Schumann.

O primeiro e o terceiro dos *Três romances*, op. 11 estão no compasso 3/4. O segundo está no compasso 4/4. Todos os têm indicações de andamento e uma textura de melodia acompanhada (pp. 170-176). O primeiro dos *Três romances*, op. 11 está na tonalidade de mi \flat menor e no andamento *Andante*. Está escrito numa forma ternária com coda, sendo a

terceira secção uma repetição variada da primeira. A secção *A* tem a forma binária e a secção *B* tem a particularidade de terminar com a parte *b* da secção *A*, que faz transição para a secção *A'* (tabela 39).

A		B		[A]	A'	[B']				
a	b	a'	b'	c	c'	b''	a''	b'''	c''	coda
i		i	i →	III ↓VII	♯ IV- III	i	i	i	i	i
(1-4)	(5-8)	(9-11)	(12-15)	(16-19)	(20-27)	(28-31)	(32-34)	(35-38)	(39-43)	(44-49)
[1+3]	[3+1]	[3]	[3+1]	[4]	[8]	[4]	[3]	[4]	[5]	[6]

Tabela 39 – Plano tonal de: *Três romances*, op. 11 n° 1, em mi \flat menor.

O primeiro *Romance* só tem articulações cadenciais conclusivas antes da parte *a''* e da coda. Dá continuidade ao discurso. Tem reexposição mais curta, na tonalidade de mi \flat menor, com graus iv e V, reforçados através de dominantes secundárias quando usa material temático derivado da secção *B*.

A secção *B* é instável ao nível harmónico. Modula para o III, ↓VII e ♯ IV graus.

A parte *a'* tem menos um compasso que a parte *a*. A parte *b* tem sempre quatro compassos. A parte *c'* tem oito compassos, à semelhança de muitas obras compostas anteriormente por Clara Wieck. Termina com uma coda de seis compassos.

O segundo dos *Três romances*, op. 11 está na tonalidade de sol menor e no andamento *Andante* (tabelas 40).

A		B					C		
a	a'	b	a''	c	d	e	d'	e	f
i	i - (III)	III - (i)	i - (III)	III	III - (v)	→ (III)	III	III	III - (i)
(1-6)	(7-16)	(17-28)	(29-40)	(41-50)	(51-64)	(65-74)	(75-84)	(85-91)	(92-103)
[4+2]	[4+6]	[4+8]	[4+8]	[10]	[14]	[10]	[10]	[3+4]	[4+4+4]

A'		
a'''	a''''	coda
i	i	i
(104-111)	(112-129)	(130-151)
[4+4]	[4+13]	[22]

Tabelas 40 – Plano tonal de: *Três romances*, op. 11 n° 2, em sol menor.

Está escrito na forma *ABCA'*. A parte *a* é caracterizada pelos quatro primeiros compassos que constituem o elemento temático estável das secções *A* e *A'*. A cada repetição, é completado de forma diferente. O material temático é ligeiramente alterado a partir do compasso 31. As partes *b* e *c* têm materiais temáticos diferentes e estão nos III e \flat V graus.

A secção *B* possui indicação de andamento e está no III grau.

As partes *a'''* e o *a''''* têm dimensões diferentes da parte *a* e alterações nos temas. A peça termina com uma coda de vinte e dois compassos.

Segundo Chissell (1983, p. 66), este segundo *Romance*, op.11 foi o que mais impressionou R. Schumann e o que tem um estilo mais próximo da música do compositor (ex. 21).

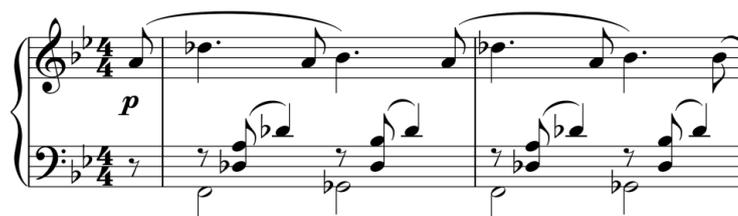


Ex. 21 – *Três romances*, op. 11 n° 2, em sol menor, cc. 1-2.

Robert Schumann escreveu a Clara: “I have heard anew that we must be man and wife... Every thought of yours comes from my soul, just as I have to thank you for all my music” (Chissell, 1983, p. 66). Ele acrescentou: “I like your *Romance* more and more, especially the idea in the allegro beginning in the third measure; it is like Beethoven and very heartfelt and full of passion” (Reich, 2001, pp. 229-230). Esta ideia musical a que Robert Schumann se referiu (ex. 22) é muito parecida com uma frase usada na sua *Humoreske*, op. 20 (ex. 23).



Ex. 22 – *Três romances*, op. 11 nº 2, em sol menor, cc. 53-54.



Ex. 23 – R. Schumann, *Humoreske*, op. 20: *Innig*, cc. 667-668.

O exemplo 22 tem uma textura mais homofónica. Tem semelhanças rítmicas com os compassos 44-46 da *Scène fantastique: Le ballet des Revenants*, op. 5 nº 4 de Clara Wieck (ex. 12).

O terceiro *Romance*, op. 11 está escrito na tonalidade de lá \flat maior, numa pequena forma rondó *ABA'CA''* e no andamento *Moderato*. Com exceção da secção *A'*, todas as secções têm uma subdivisão ternária, sendo a terceira parte uma repetição variada da primeira parte (tabelas 41).

A			B				A'	
(a)	b	a'	c	c'	d	c''	a''	trans.
I	iii - (I)	I	vi	vi	vi	vi	I	→
(1-8)	(9-16)	(17-24)	(25-32)	(33-40)	(41-48)	(49-56)	(57-64)	(65-68)
[8]	[8]	[8]	[8]	[8]	[8]	[8]	[8]	[4]

C				A''			
e	e	f	e'	e	a'''	b'	a''''
IV	IV	iv → iv	IV	IV - (iv)	I	iii - (I)	I
(69-76)	(77-84)	(85-100)	(101-108)	(109-120)	(121-128)	(129-136)	(137-145)
[8]	[8]	[12+4]	[8]	[12]	[8]	[8]	[8+1]

Tabelas 41 – Plano tonal de: *Três romances*, op. 11 nº 3, em lá \flat maior.

Nota-se a regularidade das frases de oito compassos. A parte *b* modula para o iii grau. A secção *B* modula para o vi grau e a secção *C* para o IV e iv graus.

Segundo Chissell (1983, p. 66), a secção central *C* tem influências de F. Chopin (ex. 24).



Ex. 24 – *Três romances*, op. 11 n° 3, em lá b maior, cc. 69-72.

Ainda segundo Chissell (1983, p. 66), Clara Wieck estava tão contente com a sua obra op. 11 que recusou as mudanças feitas por Robert Schumann. Recusou a proposta de alterar o título original da terceira *Romance*, *Idylle*¹ para *Notturmo* ou *Heimweh*² ou *Mädchens Heimweh*³. “It is more of a valse than a nocturne”, foi a resposta de Clara.

Clara Wieck casou com Robert Schumann em 1840, sem o consentimento do pai e passou a ser conhecida como Clara Schumann. Depois do casamento, fez algumas digressões, estreou as obras do marido, deu aulas e continuou a compor. O casal morou em Leipzig, em Dresden e em Düsseldorf. Entre 1841 e 1854 tiveram oito filhos.

Sagrans (2010, p. 47) estudou uma mudança de estilo nas obras de Clara. De acordo com o autor, esta mudança foi devida ao casamento com Robert Schumann, que era contra o virtuosismo exagerado e ao afastamento de Clara do pai. Reich (2001, pp. 212-213) referiu o aparecimento de um novo estilo nas obras de Clara um pouco mais cedo, aos catorze anos, ainda sob o controlo de F. Wieck. Segundo a autora (pp. 212-213), este novo estilo incluía os seguintes elementos: bravura técnica, secções intermédias em árias líricas, formas miniaturas com associações extramusicais, a perda da estrutura regular da frase, experimentações de ritmo e métrica e o uso de danças rítmicas como a *Polonaise* e a *Mazurka*. Em 1837, um jornal de Praga publicou um artigo a descrever Clara como membro da nova escola romântica, ligando-a a F. Chopin, F. Mendelssohn e R. Schumann (Reich, 2001, p. 213).

¹ Idílio.

² Nostalgia.

³ Saudades de menina.

Sonata em sol menor

Depois do casamento, muitas obras de Clara Schumann foram escritas para ocasiões especiais, como por exemplo, dois dos quatro andamentos da *Sonata em sol menor*. Foi no segundo ano de casada, que Clara compôs um *Allegro* e um *Scherzo* para presente de Natal do marido. Ela escreveu no diário: “I tried to compose something for Robert and amazingly, it worked! I was delighted to be able to complete a first and second sonata movement and I don’t suppose that it failed in its purpose – namely to prepare little surprise for my dear husband” (Reich, 2001, p. 323). Robert Schumann escreveu à sogra, Marianne Bargiel: “Clara gave me two movements of a sonata for Christmas – very tender and written with much clearer structure than anything she has written up to now” (p. 323). Clara adicionou um *Adagio* e um *Rondo* em janeiro de 1842 e completou a sua única *Sonata*. Esta obra não foi publicada durante a vida dela, mas todo o andamento *Scherzo* foi incluído nas *Quatro peças fugitivas*, op. 15, como quarta peça. A *Sonata em sol menor* só foi publicada em 1991, pela *Breitkopf & Härtel* em Wiesbaden-Leipzig.

A *Sonata em sol menor* tem quatro andamentos: *Allegro*, *Adagio*, *Scherzo* e *Rondo*. Tem uma textura de melodia acompanhada (pp. 177-188).

O *Allegro* está escrito na forma-sonata, no compasso 4/4 e é rico em contrastes (tabelas 42).

Exposição				
1.º tema	transição	2.º tema	secção conclusiva	
i	→ (VI)	VI	VI → (VI)	VI → i
(1-14)	(15-25)	(26-43)	(44-69)	(70-85)
[6+8]	[11]	[18]	[8+18]	[8+8]

Desenvolvimento				
(trans)				
iv	iv - ↓ vii	♭ V → (# vii)	(# vii) → i	i
(86-89)	(90-97)	(98-103)	(104-113)	(114-122)
[4]	[8]	[6]	[6+4]	[9]

Reexposição					
1.º tema	transição	2.º tema	coda		[secção conclusiva]
i	i → (I)	I		i	i
(123-136)	(137-149)	(150-166)	(167-192)	(193-211)	(212-219)
[6+8]	[13]	[17]	[26]	[19]	[8]

Tabelas 42 – Plano tonal de: *Sonata* em sol menor: *Allegro*.

Tem uma exposição de oitenta e cinco compassos, uma reexposição de setenta e sete compassos e termina numa coda de vinte e sete compassos. A exposição apresenta um primeiro tema na tonalidade de sol menor (ex. 25) e um segundo tema na tonalidade de mi bemol maior (ex. 26).



Ex. 25 – *Sonata* em sol menor: *Allegro*, início do primeiro tema, cc. 1-3.



Ex. 26 – *Sonata* em sol menor: *Allegro*, início do segundo tema, cc. 26-27.

O primeiro tema tem contraste entre seis compassos de textura homofônica e uma textura de imitação entre duas vozes sobre um pedal de dominante. A transição repete o início do tema. O segundo tema é constituído por duas partes. A segunda, de maior dimensão, tem modulações. A exposição conclui com uma secção conclusiva.

O desenvolvimento, a partir do compasso 90, tem material temático do *Scherzo* em dó menor, op. 14. Tem uma dimensão mais reduzida, mas modula para tonalidades afastadas de sol menor. O compasso 114 inicia com um pedal de dominante. Na reexposição, o segundo tema está no I grau.

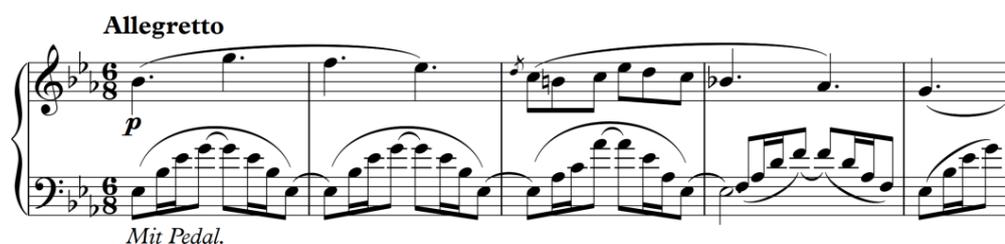
O segundo andamento, *Adagio*, está na tonalidade de mi \flat maior, no compasso 3/4 e tem apenas trinta e oito compassos (tabela 43).

A				B			A'		
a	a'	b	c	d	e	f	a''	b'	coda
I - (V)	i	I	I	V	V	I	I	I	I
(1-4)	(5-8)	(9-12)	(13-16)	(17-20)	(21-23)	(24-27)	(28-31)	(32-34)	(35-38)
[4]	[4]	[4]	[4]	[4]	[3]	[4]	[4]	[3]	[4]

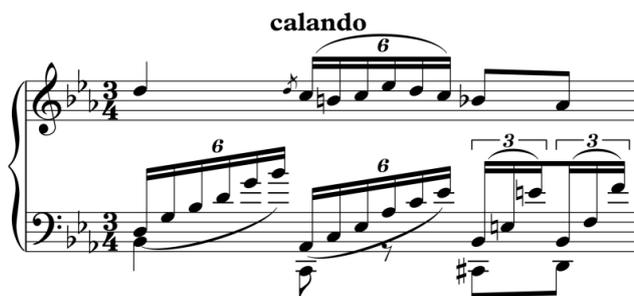
Tabela 43 – Plano tonal de: *Sonata* em sol menor: *Adagio*, em mi \flat maior.

Este segundo andamento está na forma *ABA'* com coda. Todas as partes têm quatro compassos, com exceção das partes *e* e *b'*, que têm três compassos. A secção *A'* não repete o início, mas apresenta a segunda parte *a* no modo maior e a parte *b*.

Clara Schumann utilizou a melodia do *Schlummerlied* do *Albumblätter*, op. 124 de Robert Schumann (ex. 27) no compasso 12 do *Adagio* (ex. 28).



Ex. 27 – R. Schumann, *Albumblätter*, op. 124 n° 16: *Schlummerlied*, cc. 1-4.



Ex. 28 – Sonata em sol menor: Adagio, em mi \flat maior, c. 12.

O terceiro andamento, *Scherzo*, é a quarta peça das *Quatro peças fugitivas*, op. 15. Está na tonalidade de sol maior e no compasso 3/4. A sua forma é ternária, sendo a segunda secção um trio e a terceira secção a repetição da primeira secção, sem as repetições (tabelas 44).

(a)	(b)	a)
I	vi \rightarrow (I)	I
(1-12)	(13-28)	(29-40)
[12]	[16]	[12]

c	d	e	d'	c'
vi	vi	III	vi	i
(41-48)	(49-56)	(57-68)	(69-76)	(77-84)
[8]	[8]	[12]	[8]	[8]

a	b	a
I	vi	I
(85-96)	(97-112)	(113-126)
[12]	[16]	[14]

Tabelas 44 – Plano tonal de: Sonata em sol menor: *Scherzo*, em sol maior.

As secções A têm forma ternária (a)(ba) e aba. A parte b modula para o vi grau. O trio está dividido em cinco partes. Tem forma simétrica, repete variações das partes d e c em espelho e apresenta modulações aos vi e III graus harmónicos. Em todo o andamento, predominam as partes de oito, doze e dezasseis compassos.

O *Rondo* regressa à tonalidade de sol menor, está no compasso 2/4 e na forma rondó (tabelas 45).

A		
a	b	a'
i	→ (i)	i
(1-23)	(24-39)	(40-54)
[8+15]	[16]	[8+7]

B		
c	d	e
VI	VI	VI - (i)
(55-75)	(76-97)	(98-111)
[21]	[22]	[14]

A'	
a''	b'
i	i - (III)
(112-134)	(135-155)
[23]	[21]

C [B']	
c'	d'
III	III - (i)
(156-182)	(183-200)
[27]	[18]

A''	
a'''	coda
i	i
(201-221)	(222-237)
[8+12+1]	[16]

Tabelas 45 – Plano tonal de: *Sonata* em sol menor: *Rondo*.

A secção A permanece na tônica e aparece três vezes. A primeira secção A tem uma pequena forma ternária. A segunda secção A repete os elementos das partes *a* e *b*, com ligeiras alterações, antes de modular para o III grau. A terceira secção A contém só a parte *a*, com alterações, à qual se junta a coda de dezasseis compassos. A secção B tem cinquenta e sete compassos e a secção C, que constitui uma variação transposta da secção B, tem quarenta e cinco compassos.

O tema do *Rondo* (ex. 29) foi usado por Clara Schumann no *Lied Sie liebten sich beide*, op. 13 n.º 2, em junho de 1842 (ex. 30).



Ex. 29 – *Sonata* em sol menor: *Rondo*, cc. 1-4.

Nicht schnell

Ex. 30 – *Sie liebten sich beide*, op. 13 n° 2, cc. 1-4.

Scherzo em dó menor, op. 14

Nos primeiros anos de casamento, o casal Schumann dedicou-se à composição de *Lieder* e Clara Schumann compôs os *Lieder* op. 12 e 13. Já as obras op. 14 a 16 foram dedicadas novamente à música para piano solo. De acordo com Reich (2001, pp. 308-309), o *Scherzo* em dó menor, op. 14 e as *Quatro peças fugitivas*, op. 15 surgiram depois de 1841. A publicação de ambas as obras ocorreu em 1845, pela *Breitkopf & Härtel* de Leipzig.

O segundo *Scherzo*, em dó menor, op. 14 está escrito no compasso 3/4 e na forma rondó *ABA'CA''* (pp. 189-192 e tabelas 46).

A						B		
a	b	a'	c	d	e	f	g	h
i	i	i → (iv)	\flat II	→ (v)	v - (III)	III	III →	i
(1-8)	(9-18)	(19-30)	(31-38)	(39-48)	(49-56)	(57-64)	(65-76)	(77-88)
[8]	[10]	[4+8]	[8]	[2+8]	[8]	[8]	[8+4]	[12]

A'		
a'	[a]	coda
i	i	i
(89-96)	(97-108)	(109-123)
[8]	[12]	[15]

C					
j	k	k'	k	k''	j
VI	VI	VI	VI	VI	VI
(124-132)	(133-140)	(141-148)	(149-156)	(157-164)	(165-172)
[9]	[8]	[8]	[8]	[8]	[8]

[C]					
l	k	k'''	j	m	trans.
VI	VI	VI	VI	VI - (i)	i
(173-184)	(185-192)	(193-204)	(205-212)	(213-226)	(227-242)
[12]	[8]	[12]	[8]	[14]	[16]

A''					
a	b	a'	c'	d' [a]	coda
i	i	i → (iv)	b II	i	i
(243-250)	(251-260)	(261-272)	(273-280)	(281-294)	(295-310)
[8]	[10]	[4+8]	[8]	[14]	[16]

Tabelas 46 – Plano tonal de: *Scherzo* em dó menor, op. 14.

Começa com *Con fuoco* (=88) e com muita turbulência (ex. 31), que se pode relacionar com o *Estudo* em dó menor, op. 10 n° 12 de F. Chopin (ex. 32) (Chissell, 1983, p. 96).



Ex. 31 – *Scherzo* em dó menor, op. 14, cc. 1-2.



Ex. 32 – F. Chopin, *Estudo* em dó menor, op. 10 n° 12, cc. 9-10.

A primeira secção A tem cinquenta e seis compassos e a segunda tem trinta e cinco compassos. A terceira tem sessenta e oito compassos, sendo dezasseis compassos de coda. As

secções A estão divididas em várias partes e quase sempre na tónica. A segunda secção A acaba de forma conclusiva como se fosse o fim de uma forma ternária ABA'.

A secção B tem trinta e dois compassos e uma forma ternária. As duas primeiras partes estão no III grau e a terceira está no i grau, pedal de dominante, preparando o regresso à secção A.

A secção C é *un poco più tranquillo*, tem cento e dezanove compassos e está no VI grau. É dividida em várias partes, duas das quais, *k* e *j*, serão repetidas várias vezes, à semelhança das partes *a* e *b*. Segundo Chissell (1983, p. 96), este *Scherzo*, op. 14 tem muitas influências de F. Chopin e um dos exemplos é a textura de acordes do C (ex. 33).



Ex. 33 – *Scherzo* em dó menor, op. 14, cc. 133-141.

A secção C acaba com uma transição sobre pedal de dominante, que prepara o regresso à secção A.

Esta obra op. 14 tem textura de melodia acompanhada e também de homofonia, nomeadamente na secção C.

Relativamente à dimensão das partes, existe a presença de muitas partes de oito compassos. Apesar da divisão em várias partes pequenas, nota-se, por vezes, a presença do mesmo material temático com pequenas modificações. Existe um grande contraste melódico, rítmico e de textura entre as secções A, B e C, mas não existe esse contraste nas partes mais pequenas de cada secção.

Quatro peças fugitivas, op. 15

Segundo Reich (2001, p. 309), as *Quatro peças fugitivas*, op. 15 foram dedicadas à meia-irmã de Clara Schumann, Marie Wieck, filha de F. Wieck e da sua segunda mulher, Clementine Fechner. São conjuntos de peças com diferentes caracteres, à semelhança das obras op. 5 e 6.

Todas as peças têm indicações de andamento (pp. 193-199). A primeira peça é *Larghetto*, está na tonalidade de fá maior e no compasso 4/4. A segunda é *Un poco agitato* (=108), na tonalidade de lá menor e no compasso 9/8. A terceira é *Andante espressivo* (=50), na tonalidade de ré maior e a quarta é *Scherzo* (=96), na tonalidade de sol maior. As duas últimas peças estão no compasso 3/4. As quatro peças têm uma textura de melodia acompanhada e de homofonia.

As *Quatro peças fugitivas*, op. 15 estão escritas na forma ternária, sendo a terceira secção uma repetição da primeira secção, com algumas alterações. A segunda e a terceira peças possuem uma coda na secção A'. Nas quatro peças, a secção B não está na tónica.

A primeira peça é curta. As partes *a*, *a'*, *a''* e *a'''* apresentam os mesmos quatro primeiros compassos, mas variam no que diz respeito aos compassos seguintes.

A secção B contrasta com modulações e subdivisão do tempo em tercinas (tabela 47).

A		B		A'	
a	a'	b	c	a''	a'''
I	I - (V)	→ vi	ii - (I)	I	I
(1-8)	(9-15)	(16-23)	(24-30)	(31-38)	(39-47)
[8]	[7]	[8]	[7]	[8]	[9]

Tabela 47 – Plano tonal de: *Quatro peças fugitivas*, op. 15 nº 1, em fá maior.

A segunda peça tem muita variedade na secção B, que não repete frases (tabelas 48).

A				B				
a	b	a'	c	d	e	f	g	h
i - (III)	III - (i)	i	i	III	III	iii →	iv - (i)	i
(1-6)	(7-12)	(13-19)	(20-27)	(28-35)	(36-42)	(43-48)	(49-54)	(55-58)
[6]	[6]	[7]	[8]	[8]	[7]	[6]	[6]	[4]

A'			
a''	b	a'''	coda
i	III - (i)	i	i
(59-64)	(65-70)	(71-77)	(78-85)
[6]	[6]	[7]	[8]

Tabelas 48 – Plano tonal de: *Quatro peças fugitivas*, op. 15 n° 2, em lá menor.

A terceira peça tem modulações ao iii, III e IV graus na secção B (tabelas 49).

A				B			
a	b	c	d	e	f	[e']	trans
I	I	I	iii	iii - (IV)	IV - (iii)	iii → (III)	III - (I)
(1-8)	(9-14)	(15-20)	(21-24)	(25-28)	(29-35)	(36-50)	(51-54)
[8]	[6]	[6]	[4]	[4]	[7]	[15]	[4]

A'				
a'	b'	c'	g	coda
I	I	I	I	I
(55-62)	(63-68)	(69-74)	(75-79)	(80-86)
[8]	[6]	[6]	[5]	[7]

Tabelas 49 – Plano tonal de: *Quatro peças fugitivas*, op. 15 n° 3, em ré maior.

A última peça é formalmente mais simples, como as primeiras peças para piano (tabelas 50).

A			B				
(a)	(b)	(a)	c	d	e	d'	c'
I	I	I	vi	vi	ii - (vi)	vi	vi
(1-12)	(13-28)	(29-40)	(41-48)	(49-56)	(57-68)	(69-76)	(77-84)
[12]	[16]	[12]	[8]	[8]	[12]	[8]	[8]

A'		
a	b	a'
I	vi	I
(85-96)	(97-112)	(113-124)
[12]	[16]	[12]

Tabelas 50 – Plano tonal de: *Quatro peças fugitivas*, op. 15 n° 4, em sol maior.

Nas *Quatro peças fugitivas*, cada secção está dividida em partes mais pequenas, que formam, por vezes, pequenas formas binárias, *bc* e ternárias, *aba*. Estas partes têm várias dimensões. As mais comuns são as de seis e oito compassos, mas nota-se também a presença de muitas partes de quatro, sete e doze compassos.

Chissell (1983, p. 95) atribuiu influências de R. Schumann na primeira e na terceira peças das *Quatro peças fugitivas*, op. 15. Um dos exemplos são os grupetos a ornamentar os temas. Segundo o mesmo autor, a segunda e a quarta peças têm influências de F. Mendelssohn, talvez pela presença de *staccatos*.

De acordo com Reich (2001, p. 309), o *Allgemeine Musikalische Zeitung* publicou em 1845: “Nr. 4, Scherzo, simple and innocent, is reminiscent of older periods of keyboard playing, of the smaller Beethoven sonatas” (apêndice 3). A quarta peça foi toda incluída na *Sonata* em sol menor de Clara Schumann, como terceiro andamento.

Três prelúdios e fugas, op. 16

O casal Schumann mudou-se para Dresden, em 1844 e dedicou-se ao estudo do contraponto. A 23 de janeiro de 1845, Clara escreveu no diário: “Today we began to study counterpoint, which, in spite of the labour, gave me great pleasure, for I saw – what I had never thought to see – a fugue of my own, and then several others, for we continue our studies regularly every day” (Litzmann, 1913, p. 402). Destes estudos resultaram os *Seis estudos na forma canónica*, op. 56, *Seis fugas sobre temas de B-A-C-H*, op. 60 e *Quatro fugas*, op. 72 de Robert Schumann. Clara Schumann compôs os *Três prelúdios e fugas*, op. 16, *Três fugas sobre temas de Bach* e o *Prelúdio e fuga* em fá # menor.

Segundo Reich (2001, p. 310), os *Três prelúdios e fugas*, op. 16 (pp. 200-206) foram publicados em 1845, pela *Breitkopf & Härtel* de Leipzig. Não há certeza sobre a primeira publicação das *Três fugas sobre temas de Bach* e do *Prelúdio e fuga* em fá # menor (pp. 324-325). Segundo a autora (2001, p. 230), o conhecimento performativo que Clara tinha das fugas de Johann Sebastian Bach e das fugas de F. Mendelssohn foram uma grande inspiração.

No primeiro dos *Três prelúdios e fugas*, op. 16, na tonalidade de sol menor, Clara Schumann contrastou as hesitações do prelúdio, no andamento *Andante*, com uma fuga a três vozes, no andamento *Allegro vivace* (ex. 34).



Ex. 34 – *Três prelúdios e fugas*, op. 16 nº 1, em sol menor: Tema.

O segundo dos *Três prelúdios e fugas*, op. 16, na tonalidade de si b maior, tem um prelúdio no andamento *Allegretto*, com um tema íntimo e lírico, como um eco inconsciente da secção central do *Estudo* em mi menor, op. 25 nº 5 de F. Chopin (Chissell, 1983, p. 95). A fuga, a quatro vozes e no andamento *Andante*, tem um tema em quartas (ex. 35).



Ex. 35 – *Três prelúdios e fugas*, op. 16 nº 2, em si b maior: Tema.

No terceiro dos *Três prelúdios e fugas*, na tonalidade de ré menor, Clara Schumann usou o mesmo tema no prelúdio e na fuga a quatro vozes, mas a começar em notas diferentes (ex. 36).



Ex. 36 – *Três prelúdios e fugas*, op. 16 nº 3, em ré menor: Tema.

Os *Três prelúdios e fugas*, op. 16 têm a mesma forma: uma exposição, quatro episódios, três entradas intermédias e uma última entrada. Sugere que foram encarados como exercício, de acordo com uma forma já pré-definida (tabelas 51-53).

Exposição	Episódio	E. I.	Episódio	E. I.	Episódio	E. I.	Episódio	Última E.
ré, sol, ré		sol, dó, sol		Si b, fá, si b		si, dó, ré		si b
(1-9)	(10-12)	(13-21)	(22-23)	(24-32)	(33-37)	(38-46)	(47-49)	(50-55)
[9]	[3]	[9]	[2]	[9]	[5]	[9]	[3]	[6]

Tabela 51 – Plano tonal de: *Três Prelúdios e fugas*, op. 16 n° 1: Fuga, em sol menor.

Exposição	Episódio	E. I.	Episódio	E. I.	Episódio	E. I.	Episódio	Última E.
Si b, fá, si b, fá		fá, dó, fá		ré, lá, ré		si b, mi b		Si b
(1-12)	(13-14)	(15-23)	(24)	(25-32)	(33-36)	(37-42)	(43-45)	(46-55)
[12]	[2]	[9]	[1]	[8]	[4]	[6]	[3]	[10]

Tabela 52 – Plano tonal de: *Três Prelúdios e fugas*, op. 16 n° 2: Fuga, em si b maior.

Exposição	Episódio	E. I.	Episódio	E. I.	Episódio	E. I.	Episódio	Última E.
ré, lá, ré, lá		lá, ré, lá		fá, dó, fá		ré (stretto)		ré, dó #, ré
(1-17)	(18-19)	(20-32)	(33-36)	(37-49)	(50-55)	(56-62)	(63-66)	(67-77)
[17]	[2]	[13]	[4]	[13]	[6]	[7]	[4]	[11]

Tabela 53 – Plano tonal de: *Três Prelúdios e fugas*, op. 16 n° 3: Fuga, em ré menor.

Prelúdio e fuga em fá # menor

No *Prelúdio e fuga* em fá # menor (pp. 207-210), o prelúdio tem um tema em semicolcheias, acompanhado de acordes a contratempo. A fuga é a quatro vozes e tem um tema de três compassos (ex. 37).



Ex. 37 – *Fuga* em fá # menor: Tema.

Tem a exposição, três episódios, duas entradas intermédias e a última entrada (tabela 54).

Exposição	Episódio	E. I.	Episódio	E. I.	Episódio	Última E.
fá # , dó # , fá # , dó #		lá, lá, mi, lá		sol # , dó #		fá # , dó # , fá #
(1-13)	(14-18)	(19-31)	(32-38)	(39-45)	(46-49)	(50-60)
[13]	[5]	[13]	[7]	[7]	[4]	[11]

Tabela 54 – Plano tonal de: *Fuga* em fá # menor.

Prelúdio em fá menor

O *Prelúdio* em fá menor é uma versão transposta do prelúdio do *Prelúdio e fuga* em fá # menor. Está escrito no compasso 4/4 e na forma *ABA'* (tabela 55).

A	B	[A']	A'	
a	b	a'	a''	coda
i - (III)	III - (i)	i	i	i
(1-8)	(9-15)	(16-20)	(21-27)	(28-31)
[8]	[7]	[5]	[7]	[4]

Tabela 55 – Plano tonal de: *Prelúdio* em fá menor.

A secção *B* modula para o III grau e existe uma pequena coda de quatro compassos no fim da obra. Os compassos 16 a 20 apresentam a parte *a* sobre pedal de dominante antes do regresso à secção *A'*. A obra tem uma textura de melodia acompanhada.

Três fugas sobre temas de Bach

As *Três fugas sobre temas de Bach*, a quatro vozes (pp. 211-216), utilizam temas das seguintes fugas a quatro vozes, do segundo livro do *Cravo Bem Temperado* de Johann Sebastian Bach: mi b maior, BWV 876; mi maior, BWV 878; e sol menor, BWV 885 (exs. 38-40).



Ex. 38 – *Três fugas sobre temas de Bach*, nº 1, em mi \flat maior: Tema.



Ex. 39 – *Três fugas sobre temas de Bach*, nº 2, em mi maior: Tema.



Ex. 40 – *Três fugas sobre temas de Bach*, nº 3, em sol menor: Tema.

A primeira das *Três fugas sobre temas de Bach* de Clara Schumann tem dois episódios, à semelhança da fuga na tonalidade de mi \flat maior, BWV 876 de J. S. Bach (tabelas 56 e 57).

Exposição	Episódio	E. I.	Episódio	Última E.
mi \flat , si \flat , mi \flat , si \flat		si \flat , mi \flat , si \flat , mi \flat		si \flat , si \flat
(1-25)	(26-28)	(29-41)	(42-51)	(52-70)
[25]	[3]	[13]	[10]	[19]

Tabela 56 – Plano tonal de: *Três fugas sobre temas de Bach*, nº 1, em mi \flat maior.

Exposição	Episódio	E. I.	Episódio	Última E.
mi \flat , si \flat , mi \flat , si \flat		si \flat , mi \flat , si \flat , mi \flat		si \flat , si \flat , mi \flat
(1-26)	(27-29)	(30-42)	(44-52)	(53-70)
[26]	[4]	[12]	[16]	[12]

Tabela 57 – J. S. Bach, Plano tonal de: *Fuga* em mi \flat maior, BWV 876.

O contratema da primeira fuga de Clara Schumann é, das três fugas, o que tem mais semelhanças rítmicas e melódicas com o contratema da fuga de J. S. Bach (exs. 41 e 42).



Ex. 41 – *Três fugas sobre temas de Bach*, nº 1, em mi b maior: Resposta e contratema, cc. 7-13.



Ex. 42 – J. S. Bach, *Fuga em mi b maior*, BWV 876: Resposta e contratema, cc. 7-13.

A segunda das *Três fugas sobre temas de Bach* tem cinco episódios, à semelhança da fuga em mi maior, BWV 878 de J. S. Bach (tabelas 58 e 59).

Exposição	Episódio	E. I.	Episódio	E. I.	Episódio	E. I.	Episódio
mi, si, mi, si		si, mi, mi, si		ré #		mi, si, si, fá #	
(1-6)	(7-10)	(11-14)	(15-16)	(17-18)	(19-21)	(22-26)	(27-36)
[6]	[4]	[3]	[2]	[2]	[3]	[5]	[10]

E. I.	Episódio	Última E.
mi, si, mi		mi, si
(37-41)	(42)	(43-48)
[5]	[1]	[6]

Tabela 58 – Plano tonal de: *Três fugas sobre temas de Bach*, nº 2, em mi maior.

Exposição	Episódio	E. I.	Episódio	E. I.	Episódio	E. I.	Episódio
mi, si, mi, si		si, mi, si, mi		mi, si, si, fá #		mi	
(1-6)	(7-8)	(9-12)	(13-15)	(16-21)	(22-29)	(30-31)	(32-34)
[6]	[2]	[4]	[3]	[6]	[8]	[2]	[3]

E. I.	Episódio	Última E.
si, mi, si, mi		si
(35-38)	(39)	(40-43)
[4]	[1]	[4]

Tabela 59 – J. S. Bach, Plano tonal de: *Fuga* em mi maior, BWV 878.

O contratema da fuga de Clara Schumann contrasta com o contratema da fuga de J. S. Bach (tabelas 43 e 44).



Ex. 43 – *Três fugas sobre temas de Bach*, n° 2, em mi maior: Resposta e contratema, cc. 2-3.



Ex. 44 – J. S. Bach, *Fuga* em mi maior, BWV 878: Resposta e contratema, cc. 2-3.

A terceira das *Três fugas sobre temas de Bach* tem seis episódios, menos um que a fuga em sol menor, BWV 885 de J. S. Bach (tabelas 60 e 61).

Exposição	Episódio	E. I.	Episódio	E. I.	Episódio	E. I.	Episódio
ré, sol, ré, sol		ré		lá, fá, si b , si b		mi b	
(1-16)	(17-19)	(20-23)	(24-27)	(28-39)	(40-43)	(44-47)	(48-50)
[16]	[3]	[4]	[4]	[12]	[4]	[4]	[3]

E. I.	Episódio	E. I.	Episódio	Última E.
mi \flat , sol		sol, si \flat		ré, si \flat , si \flat , sol
(51-54)	(55-59)	(60-63)	(64-67)	(68-80)
[4]	[5]	[4]	[4]	[13]

Tabelas 60 – Plano tonal de: *Três fugas sobre temas de Bach*, nº 3, em sol menor.

Exposição	Episódio	E. I.	Episódio	E. I.	Episódio	E. I.
ré, sol, ré, sol		ré		lá, fá, si \flat		dó mi \flat
(1-16)	(17-19)	(20-23)	(24-27)	(28-31)	(40-44)	(45-48)
[16]	[3]	[4]	[4]	[8]	[5]	[4]

Episódio	E. I.	Episódio	E. I.	Episódio	E. I.	Episódio	Última E.
	sol, mi \flat		si \flat , ré		ré		ré
(49-50)	(51-54)	(55-58)	(59-62)	(63-68)	(69-72)	(73-78)	(79-84)
[2]	[5]	[3]	[4]	[6]	[4]	[6]	[6]

Tabela 61 – J. S. Bach, Plano tonal de: *Fuga* em sol menor, BWV 885.

A terceira fuga das *Três fugas sobre temas de Bach* é a que tema mais entradas a começar em notas diferentes.

Clara Schumann começou o contratema com o mesmo ritmo do contratema da respetiva fuga de J. S. Bach (exs. 45 e 46).



Ex. 45 – *Três fugas sobre temas de Bach*, nº 3, em sol menor: Resposta e contratema, cc. 5-8.



Ex. 46 – J. S. Bach, *Fuga em sol menor*, BWV 885: Resposta e contratema, cc. 5-9.

Até à obra op. 16, Clara Schumann tinha escrito apenas para piano, piano e orquestra e voz e piano. O op. 17, composto em 1846 e publicado em 1847, foi o *Trio* para piano, violino e violoncelo (Reich, 2001, p. 311). Resultou dos estudos dos clássicos J. Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart e L. v. Beethoven (p. 231). O op. 18 e o op. 19 não se encontram atribuídos.

Variações sobre um tema de Robert Schumann, op. 20

As *Variações sobre um tema de Robert Schumann*, op. 20, os *Três romances*, op. 21, os *Três romances* para piano e violino, op. 22 e os *Seis lieder*, op. 23 surgiram em 1853, em Düsseldorf.

Clara Schumann escreveu no diário, a 29 de maio de 1853: “Today I once more began...for the first time for years, to compose again; that is, I want to write variations on a theme of Robert’s out of *Bunte Blätter*, for his birthday: but I find it too difficult – The break has been too long” (Litzmann, 1913, vol. 2, p. 36). As *Variações sobre um tema de Robert Schumann*, op. 20 foram a prenda do último aniversário que Robert Schumann passou com a família, como comprova a inscrição no manuscrito da obra: “To my beloved husband on June 8, 1853; this renewed feeble attempt from his old Clara” (Reich, 2001, p. 217).

Segundo Reich (2001, p. 313), estas *Variações sobre um tema de Robert Schumann*, op. 20 só foram publicadas em 1854, pela *Breitkopf & Härtel* de Leipzig. Robert Schumann já estava internado no hospital psiquiátrico, em Eendenich, depois de ter sofrido vários esgotamentos nervosos. Sabe-se, pelos programas de concertos, que Clara Schumann tocou a obra op. 20 em Roterdão, Leipzig e Viena, entre 1853 e 1856 e em Londres, em 1886.

De acordo com Reich (2001, p. 233), estas *Variações sobre um tema de Robert Schumann*, op. 20 são mais estruturadas e formais do que as *Variações* op. 3, op. 8 e op. 9. Segundo Lai (1992, p. 30), as sete variações op. 20 podem dividir-se em três grupos, de acordo com o ritmo do acompanhamento: 1-2, 3-5 e 6-7. Com exceção da variação cinco, existe um aumento rítmico no acompanhamento do tema, por exemplo, de colcheias para tercinas de colcheias ou semicolcheias.

A obra está escrita no compasso binário e apenas o tema e a quinta variação possuem indicações de andamento (pp. 217-222). A melodia do tema está sempre presente, sendo apenas modificada a sua expressão. As variações têm, à semelhança do tema, vinte e quatro compassos e quase sempre a mesma intenção tonal e de dinâmicas. As exceções são a variação II, que tem uma ponte de três compassos na transição da parte *b* para a parte *a'*, a variação III, que está no modo maior e a variação VII, que tem uma coda no modo maior (tabela 62).

	Tonalidades	Subdivisão rítmica	Caraterísticas principais
Tema	Fá # m	Semínimas	Apresentação do tema de R. Schumann.
Var. I	Fá # m	Tercinas de colcheias	Normalmente a quatro vozes.
Var. II	Fá # m	Semicolcheias	Normalmente a quatro vozes. Ponte de três compassos (c. 65-67) na transição do <i>b</i> para o <i>a'</i> .
Var. III	Fá # M	Semínimas	Coral lento.
Var. IV	Fá # m	Tercinas de semicolcheias	Escalas rápidas na mão direita, acompanhadas de acordes pela mão esquerda.
Var. V	Fá # m	Semicolcheias	Acordes na mão direita e intervalos de oitava na mão esquerda.
Var. VI	Fá # m	Semínimas	Cânone lento.
Var. VII	Fá # m	Fusas	Arpejos rápidos, virtuosos e com o brilhantismo de F. Liszt. A melodia do tema encontra-se nas notas superiores dos acordes tocados pela mão direita.
Coda	Fá # M	Fusas e semínimas	A mesma escrita da var. VII e secção intermédia com o tema do <i>Romance variée</i> , op. 3.

Tabela 62 – Caraterísticas de: *Variações sobre um tema de Robert Schumann*, op. 20, em fá # menor.

Em toda a obra op. 20 e como aprofundou Smith (1994, p. 26), Clara Schumann utilizou muitos meios-tons.

O tema das *Variações sobre um tema de Robert Schumann*, op. 20 é retirado do *Albumblätter do Bunte Blätter*, op. 99 de Robert Schumann. Utiliza um motivo de cinco notas descendentes, que se encontra em muitas obras de Robert e Clara Schumann (ex. 47).



Ex. 47 – Motivo com o nome de Clara: C (L) A (R) A (Sams, 1971, p. 432).

Smith (1994, p. 6) escreveu que este motivo foi associado ao nome de Clara Schumann pelo pianista e musicólogo alemão Erwin Bodky (1896-1958), nos anos vinte do século XX. As notas dó e lá, C e A em inglês, representam as letras do nome de Clara, como cifras (Sams, 1971, p. 432). Smith (1994, p. 6) referiu que o escritor e músico americano Robert Schauflyer (1879-1964) acreditava que o motivo de cinco notas descendentes tinha surgido no *Andantino de Clara Wieck* da *Sonata* op. 14 de Robert Schumann, obra composta em 1835.

Nas obras de Clara Schumann, este motivo pode encontrar-se, por exemplo, nas *Valsas Românticas*, op. 4 (ex. 8), no *Notturmo das Soirées musicales*, op. 6 (ex. 15), no *Capricho em forma de valsa*, op. 2 nº 7 (ex. 48) e na *Scène fantastique: Le ballet des revenants*, op. 5 (ex. 49).



Ex. 48 – *Caprichos em forma de valsa*, op. 2 nº 7, em lá maior, cc. 17-19.



Ex. 49 – *Quatro peças características*, op. 5 nº 4, em si menor, cc. 5-6.

De acordo com Chissell (1983, p. 117) e Reich (2001, p. 233), o tema que Clara Schumann usou na obra op. 20 foi usado, um ano mais tarde, por Johannes Brahms nas *Variações sobre um tema de Robert Schumann*, op. 9, em fá # menor, dedicadas a Clara.

O tema é composto por vinte e quatro compassos: seis frases de quatro compassos cada (tabela 63).

Tema		
a	b	a'
i - (III)	III - (v)	III - i
(1-8)	(9-16)	(17-24)
[8]	[8]	[4+4]

Tabela 63 – Plano tonal de: *Variações sobre um tema de Robert Schumann*, op. 20, em fá # menor: Tema.

Está escrito na forma *aba'* e a quatro ou cinco vezes.

Algumas das principais diferenças entre a parte *a* e a parte *a'* são ao nível harmónico. A parte *a* apresenta uma primeira frase com estabilidade tonal, na tonalidade de fá # menor e só na segunda frase surge a modulação para a tonalidade de lá maior. A parte *a'* apresenta uma primeira frase com modulação para a tonalidade de lá maior, a começar num acorde de sétima da diminuta e a segunda frase apresenta a estabilidade tonal, na tonalidade de fá # menor. A parte *a* tem duas articulações longas, uma para cada frase de quatro compassos. Já a parte *a'* tem uma articulação para cada compasso. A melodia do tema nos compassos 3 e 7 da parte *a* tem apogiaturas e nos compassos correspondentes da parte *a'*, 19 e 23, aparecem colcheias.

A parte *b* também é composta por duas frases. Começa na tonalidade de lá maior e termina na tonalidade de dó # menor.

Este tema é lento, ligado, com síncopas e ritmos pontuados.

As diferenças entre a peça de Robert Schumann e o tema usado por Clara Schumann são as repetições. Robert optou por fazer a repetição dos compassos 9 ao 24, mas Clara não

inseriu esta repetição. Segundo Lai (1992, p. 23), a razão para Clara Schumann não ter incluído as repetições deve ter sido o não alongar as variações.

A variação I também está escrita a quatro e cinco vezes e possui a melodia do tema na linha melódica superior da mão direita. A mão esquerda apresenta tercinas de colcheias. Tem, à semelhança do tema, seis frases de quatro compassos cada, mas a sua articulação é variada (tabela 64).

a	b	a'
i - (III)	III - (v)	III - i
(25-32)	(33-40)	(41-48)
[8]	[8]	[4+4]

Tabela 64 – Plano tonal de: *Variações sobre um tema de Robert Schumann*, op. 20, em fá # menor: Var. I.

A mão esquerda da primeira frase mantém a ligadura de quatro compassos do tema, mas a melodia superior apresenta uma ligadura no primeiro compasso e outra nos três seguintes. No tema existe um crescendo e um diminuendo na primeira frase e nesta variação esses sinais desapareceram. A segunda frase apresenta, à semelhança do tema, uma ligadura de quatro compassos e um crescendo. O diminuendo é omitido.

Os *sf* presentes nos compassos 10 e 12 da terceira frase do tema deram lugar a acentuações nos compassos 34 e 36. A quarta frase apresenta ligaduras de um compasso na mão esquerda, nos compassos 37 e 38, enquanto o tema tinha só ligaduras de dois compassos no soprano. A ligadura da mão esquerda do compasso 39 passa para a mão direita no segundo tempo, o que ajuda ao clímax. No tema, o clímax é no compasso 14, no acorde de dó # menor e nesta variação é um compasso mais tarde, no compasso 39, no acorde de sol # sétima da dominante.

No terceiro compasso da quinta frase (c. 43), a mão direita é tocada em *portato* e possui uma apogiatura, ao contrário do tema, que é ligado e tem uma colcheia (c. 19). A última frase do tema apresenta uma ligadura em cada compasso. Na última frase da variação I, a melodia superior da mão direita tem uma ligadura no compasso 45 e uma ligadura para os restantes três compassos. A melodia inferior da mão direita tem duas ligaduras de dois compassos cada e a mão esquerda apresenta três ligaduras. No compasso 22 do tema a

harmonia é si menor e no compasso correspondente desta variação (c. 46) existem as harmonias de si maior e o acorde de sexta napolitana.

A variação II tem 27 compassos (tabela 65).

a	b	trans	a'
i - (III)	III - (v)	v	v - (III) - i
(49-56)	(57-64)	(65-67)	(68-75)
[8]	[8]	[3]	[4 + 4]

Tabela 65 – Plano tonal de: *Variações sobre um tema de Robert Schumann*, op. 20, em fá # menor: Var. II.

Esta segunda variação apresenta bastantes desafios para o intérprete. Está escrita normalmente a quatro vezes, em semicolcheias e é rápida. Tem contrastes de articulação e as posições/aberturas das mãos estão sempre a mudar. Só permite o relaxamento no último compasso e na variação seguinte, que é lenta.

Na primeira frase da variação, no compasso 51, não há a apogiatura da melodia do tema. Na segunda frase da parte *b*, no compasso 61, aparecem colcheias em vez do ritmo pontuado do compasso 13 do tema. No compasso 63, aparece colcheia em vez da semínima do compasso 15. A harmonia do primeiro tempo do compasso 61 é lá de sétima da dominante e no compasso 13 do tema é lá maior.

No que diz respeito às dinâmicas, a parte *b* desta variação não tem os *sf* do tema e acrescenta três compassos antes da parte *a'*. A parte *a'* inicia-se em *mf* e a segunda frase em *p*. No tema, a primeira frase da parte *a'* é *p* e a segunda é *pp*. A primeira harmonia desta secção é um acorde de dó # menor (c. 68), enquanto o compasso correspondente do tema, compasso 17, começa com o acorde de lá # de sétima da diminuta. Nos compassos 70 e 74 aparece ritmo pontuado, enquanto os compassos 19 e 23 tinham colcheias. Com exceção dos compassos 55-56 e 64-67, cada compasso tem uma ligadura. No fim existe uma suspensão que não aparece no tema.

A variação III está no modo maior (tabela 66).

a	b	a'
I - (vi)	vi	→ I
(76-83)	(84-91)	(92-99)
[8]	[8]	[8]

Tabela 66 – Plano tonal de: *Variações sobre um tema de Robert Schumann*, op. 20: Var. III, em fá # maior.

Esta terceira variação tem dificuldades diferentes da variação anterior. Possui uma textura de acordes que exigem uma grande abertura de mão (ex. 50) e torna-se difícil distribuir o peso em cada nota.



Ex. 50 – *Variações sobre um tema de Robert Schumann*, op. 20: Var. III, em fá # maior, cc. 76-79.

A primeira frase da melodia do tema da variação III termina nas notas fá # e dó #, no c. 79 (ex. 50). A respectiva frase melódica no tema termina nas notas lá e fá #, no compasso 4 (ex. 51).



Ex. 51 – *Variações sobre um tema de Robert Schumann*, op. 20, em fá # menor: Tema, cc. 1-4.

Comparativamente com o tema, a parte *b* desta variação tem a primeira frase escrita uma terceira abaixo. A segunda frase está escrita uma terceira e uma segunda abaixo. Está na tonalidade de ré # menor, em vez de lá maior e dó # menor. Não tem *sf*. Nos compassos 85 e 87 aparecem acordes de sétima, ao contrário dos compassos 10 e 12 do tema, com acordes perfeitos. No compasso 91 aparece um acorde de dó # menor de sétima, ao contrário do acorde perfeito do tema. Os compassos 90 e 91 são ligados e nos compassos 15 e 16 do tema aparece *portato*. O clímax é no fá # (intervalo de sexta), em vez do sol # (intervalo de quinta).

Na primeira frase da parte *a'* só são iguais as três primeiras notas. Diferente do tema é também o acorde de sétima da dominante no compasso 92 e o acorde de sétima da diminuta no compasso 94. O segundo compasso da segunda frase tem uma semínima (c. 97), em vez da colcheia presente no tema. Esta parte *a'* tem três ligaduras, em vez da ligadura em cada compasso do tema. Existe uma suspensão final, ao contrário do tema.

As variações IV e V não permitem relaxamento (tabela 67).

a	b	a'
i - (III)	III - (v)	v - (III) - i
(100-107)	(108-115)	(116-123)
[8]	[8]	[8]

Tabela 67 – Plano tonal de: *Variações sobre um tema de Robert Schumann*, op. 20, em fá # menor: Var. IV.

A variação IV tem sempre escalas rápidas na mão direita, com notas e articulações diferentes (ex. 52).



Ex. 52 – *Variações sobre um tema de Robert Schumann*, op. 20, em fá # menor: Var. IV, c. 100.

No fim da variação IV, dos compassos 120-123, existe ainda a dificuldade de sincronização, pois são as duas mãos a tocar as escalas. Esta variação requer pouco pedal para evitar misturar harmonias, devido aos graus conjuntos das escalas. A melodia do tema tem algumas acentuações e é tocada uma oitava abaixo pela mão esquerda. No compasso 105, a melodia vai para o registo original. A partir do compasso 108, a melodia passa a ser tocada alternadamente pelas duas mãos. A articulação é mais variada do que no tema. Existe uma suspensão final, que não aparece no tema.

A variação V tem a repetição da parte *b* e da parte *a'*, que não aparece no tema (tabela 68).

a	(b	a')
i - (III)	III - (v)	v - (III) - i
(124-131)	(132-139)	(140-147)
[8]	[8]	[4+4]

Tabela 68 – Plano tonal de: *Variações sobre um tema de Robert Schumann*, op. 20, em fá # menor: Var. V.

Contém acordes na mão direita e intervalos de oitava na mão esquerda (ex. 53).



Ex. 53 – *Variações sobre um tema de Robert Schumann*, op. 20, em fá # menor: Var. V, c. 1.

É intensa, pois é forte e percorre vários registos do piano.

O tema é no andamento *Ziemlich langsam* e esta variação é *Poco animato*. O nível dinâmico é *f*, em vez de *p* do tema. Na parte *a'* vai-se de *mf* para *f*, em vez de *p* para *pp* do tema. No tema a melodia é *legato* e nesta variação é *non legato*, com exceção dos compassos 126, 130, 138, 142 e 146, que têm apogiaturas.

O clímax é no compasso 138, um compasso depois do tema (c. 14), com um intervalo de nona no acompanhamento.

Relativamente às harmonias, no compasso 136 da parte *b* aparece o acorde de dó # de sétima da dominante e no compasso 13 do tema aparece o acorde de lá maior. O segundo tempo do compasso 137 está no acorde de fá # menor, em vez do acorde de ré # de sétima da sensível do compasso 14. Ao nível dinâmico, o compasso 138 é *f* e o compasso 15 do tema tem um *dim*.

Na parte *a'*, o compasso 140 tem o acorde de dó # menor e o lá # de sétima diminuta aparece no segundo tempo, em vez de permanecer todo o compasso em lá # de sétima diminuta, como no tema (c. 17). O compasso 145 está no acorde de fá # de sétima da dominante, ao contrário do acorde de si menor de sétima do compasso 22.

À semelhança da variação III, a variação VI é lenta (tabela 69).

a	b	a'
i - (III)	III - (v)	v - (III) - i
(148-155)	(156-163)	(164-171)
[8]	[8]	[8]

Tabela 69 – Plano tonal de: *Variações sobre um tema de Robert Schumann*, op. 20, em fá # menor: Var. VI.

Permite o relaxamento e a preparação para a difícil variação VII. Esta variação VI tem dificuldades relacionadas com o ataque e o peso de cada nota.

Uma diferença entre esta variação e o tema é o compasso 160, que tem a nota lá # na linha melódica inferior da mão esquerda e o compasso 13 do tema tem a nota lá natural. A articulação do compasso 162 é *legato* e no compasso 15 do tema é *portato*. O compasso 164 tem ligaduras longas e no tema, do compasso 17 até ao fim, existem ligaduras pequenas.

A variação VII tem cinquenta e cinco compassos, mais doze compassos de coda e repete a parte *a* (tabela 70). A coda começa no compasso 226. A parte *c* é um desvio e as partes *a'*, *b'* e *a''* são uma interpolação do tema com uma textura contrastante antes da coda.

(a)	b	a'	c	a'	b'	a''	coda
i - (III)	III - (v)	v - (III) - i	I	I - (vi)	vi	→ I	
(172-179)	(180-187)	(188-193)	(194-201)	(202-209)	(210-217)	(218-225)	(226-237)
[8]	[8]	[6]	[8]	[8]	[8]	[8]	[12]

Tabela 70 – Plano tonal de: *Variações sobre um tema de Robert Schumann*, op. 20, em fá # menor: Var. VII.

A variação VII apresenta fusas rápidas, fluídas e em *legato*. A escrita desta obra na edição *Henle Verlag*⁴ sugere que a sexta fusa seja tocada com a mão esquerda (ex. 54).



Ex. 54 – *Variações sobre um tema de Robert Schumann*, op. 20, em fá # menor: Var. VII, c. 1.

No entanto, depois de alguns meses de estudo, verificou-se que a sexta fusa tocada pela mão direita proporciona menor probabilidade de tocar falso acento e evita o atraso da mão esquerda.

Os acordes da mão direita têm a melodia do tema nas notas superiores e são arpejados. Por vezes estes acordes exigem uma abertura de mão pouco cómoda, que dificulta o arpejado *gracioso*.

Ao nível harmónico, o segundo tempo do compasso 172 está no acorde de dó # de sétima da dominante, em vez do acorde de dó # no compasso 1 do tema. O compasso 173

⁴ Clara Wieck-Schumann (1987). *Ausgewählte Klavierwerke*. Munique: G. Henle Verlag.

está escrito no acorde de fá # de sétima da dominante e o tema está no acorde de ré # maior de sétima. O compasso 177 tem a nota lá # e o compasso 6 tem lá natural. A articulação é mais variada do que no tema.

Os compassos 181 e 183 da parte *b* têm acentuações com crescendos, em vez de *sf* do Tema.

A segunda frase da parte *a'* é diferente. A melodia está uma oitava acima, o segundo tempo está dividido em colcheias e o baixo torna-se cromático.

A parte *c*, a partir do compasso 194, prossegue com a mesma escrita de fusas da variação VII. Smith (1994, p. 33) aprofundou uma semelhança da progressão de acordes dos compassos 194 e 195 (ex. 55) com o compasso 433 da *Sonata* em si menor de F. Liszt (ex. 56).



Ex. 55 – *Variações sobre um tema de Robert Schumann*, op. 20, em fá # menor: Var. VII, cc. 194-195.



Ex. 56 – F. Liszt, *Sonata* em si menor, c. 433.

A progressão de acordes é: maior, aumentado, menor e diminuto. A *Sonata* em si menor de F. Liszt foi dedicada a Robert Schumann. Clara Schumann ainda não teria ouvido esta sonata quando compôs a sua obra op. 20.

Do compasso 201 ao compasso 225 surge uma parte mais lenta, com uma escrita a quatro vozes e que permite o relaxamento. Nesta parte lenta surge a melodia do tema do *Romance variée*, op. 3, na mão esquerda. Smith (1994, p. 29) considerou esta parte lenta uma repetição da terceira variação, com algumas alterações. A peça termina com uma coda de fusas rápidas, onde a mão direita toca acordes forçosamente arpejados, devido à grande extensão exigida.

Três romances, op. 21

O segundo e o terceiro dos *Três romances*, op. 21 foram compostos em Düsseldorf, em 1853. De acordo com Reich (2001, pp. 325-326), o primeiro *Romance* original, também composto em 1853, em Düsseldorf, só foi publicado em 1891, no *The girl's own paper*, como *Romance* em lá menor. Foi substituído por outro, composto em 1855, na mesma cidade. Litzmann (1913, vol. 2, p. 106) e Reich (2001, p. 233) referiram que este *Romance*, composto em 1855, surgiu num dia em que Clara estava muito triste com as notícias que J. Brahms lhe dera sobre a visita a Robert Schumann, em Endenich.

Reich (2001, pp. 233 e 314) escreveu que os *Três Romances*, op. 21 foram publicados pela *Breitkopf & Härtel* de Leipzig, em 1855. A autora acrescentou que foram dedicados e oferecidos a J. Brahms no seu vigésimo segundo aniversário. O primeiro está no andamento *Andante*, o segundo está no andamento *Allegretto* e o terceiro é *Agitato* (pp. 223-230). Estão escritos nos compassos 4/4, 2/4 e 3/8, respetivamente. O primeiro e o terceiro têm uma textura de melodia acompanhada e o segundo tem uma textura de homofonia. O primeiro e o terceiro dos *Três Romances*, op. 21 estão escritos na forma ternária *ABA'*.

O primeiro *Romance* opõe pequenas formas ternárias das secções *A* e *A'* a uma secção central *B* em que o material temático é repetido de forma mais livre (tabelas 71).

A			B				
a	b	a'	c	d	e	[c]	g
i - (III)	→	i	VI - (iv)	iv → (iv)	i - (VI)	VI	VI - (i)
(1-8)	(9-18)	(19-26)	(27-34)	(35-42)	(43-50)	(51-60)	(61-72)
[8]	[10]	[8]	[8]	[8]	[8]	[10]	[12]

A'			
a	b	a''	coda
i - (III)	→	i	i
(73-80)	(81-90)	(91-104)	(105-112)
[8]	[10]	[14]	[8]

Tabelas 71 – Plano tonal de: *Três romances*, op. 21 n° 1, em lá menor.

Em contraste com a secção *A*, a secção *B* está na tonalidade do VI grau e tem uma textura rítmica baseada em tercinas de colcheia.

No segundo *Romance*, a secção *A* divide-se algumas vezes em partes de quatro compassos (tabela 72).

[A]									[A']
a	b	c	[b]	d	e	f	g	h	a'
I	vi - (iii)	V	V	V - (III)	ii - (I)	I - (ii)	I	ii	I
(1-9)	(10-16)	(17-20)	(21-27)	(28-31)	(28-35)	(36-39)	(40-48)	(49-52)	(53-64)
[1+8]	[5+2]	[4]	[7]	[4]	[8]	[4]	[1+8]	[4]	[12]

Tabela 72 – Plano tonal de: *Três romances*, op. 21 n° 2, em fá maior.

É um andamento contínuo, sem articulação cadencial antes do regresso do *A'*, única repetição temática ao nível das frases. É baseado na pulsação de uma colcheia notada semicolcheia com pausa de semicolcheia.

O terceiro é um *Romance* mais desenvolvido (tabelas 73).

A							
a	b	c	d	e	a'	b'	f
i	→	III - (v)	v	i	i		
(1-16)	(17-28)	(29-44)	(45-60)	(61-72)	(73-88)	(89-101)	(102-108)
[16]	[12]	[16]	[16]	[12]	[16]	[13]	[7]

g	g'	[g]	[g]	g'	h
I	I - (iii)	iii - (VII)	iii - (I)	I - (iii)	→
(109-116)	(117-124)	(125-132)	(133-140)	(141-148)	(149-163)
[8]	[8]	[8]	[8]	[8]	[15]

a	b	c	d	e	a'	b''	[a]
i	→	III - (v)	v	i	i	i	i
(164-179)	(180-191)	(192-207)	(208-223)	(224-235)	(236-251)	(252-268)	(269-283)
[16]	[12]	[16]	[16]	[12]	[16]	[12+5]	[15]

Tabelas 73 – Plano tonal de: *Três romances*, op. 21 nº 3, em sol menor.

A secção *A* é caracterizada pelo movimento contínuo de semicolcheias. Opõe-se à secção *B* ao nível rítmico. A secção *A'* repete a secção *A* na íntegra, com exceção do fim: as partes *b''* e *[a]*.

O primeiro *Romance* tem algumas partes de oito e dez compassos. Já o segundo e o terceiro apresentam partes de várias dimensões. As secções *B* têm sempre modulações para outras tonalidades, nomeadamente para o iii, iv, VI e VII graus.

Segundo Chissell (1983, p. 117), a secção intermédia lírica do primeiro dos *Três romances*, op. 21 tem influências de Robert Schumann. A figuração de tercinas lembra o trio da primeira *Novellette*, op. 21, na mesma tonalidade. Existem também algumas harmonias relacionadas com a música de F. Liszt.

De acordo com Steegmann (2004, p. 74), o segundo *Romance* é muito delicado, como se fosse um quadro pontilhista (ex. 57).



Ex. 57 – *Três romances*, op. 21 nº 2, em fá maior, cc. 1-2.

Ainda segundo Chissell, (1983, p. 117), tem um ritmo homofônico de marcha, como o *Scherzo da Sonata Primavera*, op. 24 de L. v. Beethoven, a *Fughetta das Quatro peças*, op. 32 e a *Marcha do soldado*, op. 68 de R. Schumann ou algumas obras de F. Mendelssohn. O terceiro *Romance* é agitado, possui várias notas de passagem nos tempos fortes e é menos previsível harmonicamente, do que outras obras anteriores de Clara Schumann.

Romance em lá menor

O *Romance* em lá menor foi dedicado à vizinha em Düsseldorf, Rosalie Leser (Reich, 2001, p. 325). Não tem indicação de andamento, está no compasso 3/4 e na forma ternária *ABA'* (pp. 231-232 e tabela 74).

A			B			A'		
a	b	[a]	c	d	c'	a	b	[a]
i - ↓VII	↓VII →	i	I - (↑vi)	vi →	I	i - ↓VII	↓VII →	i
(1-12)	(13-18)	(19-26)	(27-34)	(35-46)	(47-52)	(53-64)	(65-70)	(71-84)
[12]	[6]	[8]	[8]	[12]	[6]	[12]	[6]	[14]

Tabela 74 – Plano tonal de: *Romance* em lá menor.

Todas as secções estão divididas em pequenas formas ternárias. As secções têm subdivisões assimétricas. A secção *B* tem o acompanhamento com a subdivisão do tempo em tercinas de colcheia. Modula para o modo maior.

Esta obra tem uma textura de melodia acompanhada.

Romance em si menor

Uns meses depois da morte de Robert Schumann, em 1856, Clara compôs o *Romance* em si menor, para prenda de Natal de J. Brahms nesse mesmo ano (Reich, 2001, p. 235).

O *Romance* em si menor tem a indicação *Langsam*, está escrito no compasso 2/4 e na forma ternária *ABA'* (pp. 233-234 e tabela 75).

A		B			A'		
a	b	a'	c	d	a''	b'	coda
i	i	(V) - i	VI	VI	i	i	i
(1-8)	(9-18)	(19-30)	(31-50)	(51-56)	(57-64)	(65-84)	(85-90)
[8]	[10]	[12]	[20]	[6]	[8]	[20]	[6]

Tabela 75 – Plano tonal de: *Romance* em si menor.

Tem uma textura de melodia acompanhada e está escrito muitas vezes a quatro vozes. Ao nível temático, a secção A divide-se em três partes, mas sem articulações cadenciais além da meia cadência do compasso 19, o que lhe dá uma continuidade.

A secção B, que modula para o VI grau, é constituída por uma parte c, à qual se junta uma parte conclusiva d sobre pedal de tónica. A parte c é marcada pela primeira cadência perfeita da peça. Esta secção central na tonalidade de sol maior, apesar de nostálgica, transmite uma nova esperança e tem mais influências de J. Brahms do que de R. Schumann na textura (Chissell, 1983, p. 132).

A obra termina na secção A', com uma pequena coda.

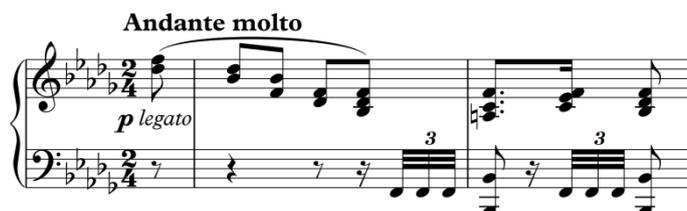
O *Romance* em si menor de Clara Schumann tem um motivo descendente na primeira frase do tema (ex. 58) que aparece no andamento *Andante* da terceira *Sonata*, op. 5 de J. Brahms, na tonalidade de lá b maior (ex. 59) e no andamento *Intermezzo* da mesma sonata, na tonalidade de si b menor (ex. 60).



Ex. 58 – *Romance* em si menor: Segunda frase do tema, cc. 3-4.



Ex. 59 – J. Brahms, *Sonata*, op. 5: *Andante*, c. 1.



Ex. 60 – J. Brahms, *Sonata*, op. 5: *Intermezzo*, cc. 1-2.

A *Sonata* op. 5 de J. Brahms foi composta em 1853. O andamento *Intermezzo*, também chamado de *Rückblick*, foi o andamento que Clara Schumann ouviu pouco depois de conhecer J. Brahms (Reich, 2001, p. 235).

Marcha em mi b maior

Clara Schumann mudou-se com a família para Berlim, em 1857 e continuou a fazer digressões. Em 1878, mudou-se para Frankfurt, pois aceitou o cargo de professora no Conservatório fundado pelo Dr. Hoch. Um ano mais tarde, compôs a *Marcha* em mi b maior, publicada em 1996, pela *Breitkopf & Härtel* de Wiesbaden (Reich, 2001, pp. 326-327). Esta obra foi composta depois de mais de vinte anos sem compor, como Clara Schumann explicou na entrada do diário de maio de 1879: “The Hübners in Dresden are celebrating their golden wedding. I could not think what to send them, but at last it struck Marie that I might compose a march for them and work in Robert’s duet *Grossvater und Grossmutter*” (Litzmann, 1913, vol. 2, p. 348). A *Marcha* em mi b maior foi dedicada aos amigos Julius e Pauline Hübner.

A versão original da *Marcha* em mi b maior é para quatro mãos (pp. 235-239), mas Clara Schumann fez um arranjo para piano a duas mãos. Mais tarde, em 1888, o músico Julius

Otto Grimm (1827-1903) fez uma versão orquestral da obra, para o aniversário dos sessenta anos de Clara como concertista (Reich, 2001, p. 235).

A *Marcha* em mi \flat maior está escrita no compasso 4/4 e na forma rondó *ABACA*, sendo a secção *B* o Trio I e a secção *C* o Trio II (tabelas 76).

A			B				A'		
intro	(a)	(b)	intro'	(c)	(d	c')	intro''	(a)	(b)
I	I	I	I	IV	IV	IV	IV	I	I
(1-4)	(5-12)	(13-20)	(21-22)	(23-32)	(33-40)	(41-48)	(49-52)	(53-60)	(61-68)
[4]	[8]	[8]	[2]	[10]	[8]	[8]	[4]	[8]	[8]

C			A		
e	e'	f	a	b'	coda
vi	vi	vi	I	I	I
(69-76)	(77-84)	(85-96)	(97-104)	(105-112)	(113-122)
[8]	[8]	[12]	[8]	[8]	[10]

Tabelas 76 – Plano tonal de: *Marcha* em mi \flat maior.

As secções *A* estão na tonalidade de mi \flat maior. A secção *B* está no IV grau e a secção *C* está no vi grau. A secção *A* tem uma introdução de quatro compassos e uma forma binária *(a)(b)*. Os compassos 21 e 22 são uma pequena introdução à secção *B* e os compassos 49 a 52 são uma introdução à secção *A'*. A secção *B* tem forma ternária e a secção *C* tem forma binária. A peça termina com uma coda. A maior parte das frases têm de oito compassos.

A textura utilizada na obra é de melodia acompanhada e alguma homofonia.

Clara incluiu no Trio I (ex. 61) a melodia *Grossvater*, que foi usada por Robert Schumann no dueto *Familien-Gemälde*, op. 34 n° 4 (ex. 62) e fez alusão a temas do *Manfredo*.



Ex. 61 – *Marcha* em mi \flat maior para quatro mãos: Trio I, cc. 1-3.

Langsam

Langsam

Gross - va - ter und Gross - mut - ter, die sas - sen im Gar - ten - hag,

Ex. 62 – R. Schumann, dueto *Familien-Gemälde*, op. 34 n° 4: Início do tema.

Clara Schumann escreveu no diário, em maio de 1879:

The first trio was based on the duet, but I added a second trio... that was successful also, though certainly not without obvious reminiscences of Schumann (*Manfred*). In the second trio, in contrast to the first trio in which the music so charmingly depicts the peacefulness of the grandparents surrounded by their children, sad memories of happy days gone by came over me, of the love of my youth, and then the air from *Manfred* came to me... (Litzmann, 1913, vol. 2, p. 348).

Improviso em mi maior

O *Improviso em mi maior* foi composto antes de 1844, mas só foi publicado em 1885, como suplemento da revista parisiense *Album du Gaulois* (Reich, 2001, pp. 234 e 324). Está no andamento *Allegro ma non troppo*, no compasso 12/8 e na forma ternária *ABA'* com uma coda final (pp. 240-242 e tabela 77).

A				B		A'		
Intro	a	b	c	d	e	a'	b'	coda
I	I	I	I	VI	\flat III	I	I	I
(1-4)	(5-16)	(17-20)	(21-24)	(25-32)	(33-38)	(39-48)	(49-58)	(59-66)
[4]	[12]	[4]	[4]	[8]	[6]	[10]	[10]	[8]

Tabela 77 – Plano tonal de: *Improviso em mi maior*.

A obra começa com uma introdução de quatro compassos e depois tem uma forma ternária. A secção *B* tem uma forma binária e modula para o VI e o \flat III graus. A secção *A'* tem uma forma binária. Termina com uma coda de oito compassos. A obra tem uma textura de melodia acompanhada e está escrita muitas vezes a três vozes (ex. 63).



Ex. 63 – *Improviso* em mi maior, cc. 5-6.

Prelúdios

Clara Schumann escreveu um grupo de *Prelúdios* em 1895, em Frankfurt. Segundo a filha Marie Schumann, num apontamento de 1929, os *Prelúdios* eram os exercícios que a mãe costumava tocar diariamente antes das escalas ou que improvisava antes das peças (Reich, 2001, p. 235).

Os *Prelúdios* consistem em *Sete exercícios*, *Onze prelúdios introdutórios* e duas pequenas progressões intituladas *Prelúdios simples para estudantes* (pp. 243-259 e tabelas 78-80).

	Tonalidade	Número de compassos	Compassos
1	Dó M	40	4/4
2	Lá m	28	4/4
3	Sol M	24	4/4
4	Mi m	32	4/4
5	Ré M	20	4/4
6	Si m	16	4/4
7	Lá M	8	12/8

Tabela 78 – Algumas características de: *Sete prelúdios*.

	Tonalidade	Número de compassos	Compasso	Andamento
1	Dó M	15	4/4	<i>Andante</i>
2	Fá m	35	2/4	<i>Andante</i>
3	Mi M	37	2/4	<i>Allegro</i>
4	Mi b M	31	3/4	<i>Andante</i>
5	Ré m	24	4/4	<i>Maestoso</i>
6	Ré b M	16	6/8	<i>Vorspiel zu "des Abends"</i>
7	Sol M	16	4/4	<i>Frei</i>
8	Lá b M	17	4/4	<i>Allegro</i>
9	Fá m	23	6/8	<i>Vorspiel zu "Aufschwung"</i>
10	Mi b M	20	6/8	<i>Vorspiel zu "Schlummerlied"</i>
11	Mi b M	12	4/4	<i>Allegretto</i>

Tabela 79 – Algumas características de: *Onze prelúdios introdutórios*.

	Tonalidade	Número de compassos	Compasso
1	Dó M	5	4/4
2	Lá b M	8	4/4

Tabela 80 – Algumas características de: dois *Prelúdios simples para estudantes*.

Os *Sete exercícios* estão escritos no compasso 4/4, com exceção do prelúdio número sete, que está escrito no compasso 12/8. A dimensão de cada prelúdio varia entre os oito e os quarenta compassos. Todos têm uma textura de melodia acompanhada: uma das mãos tem sempre semicolcheias e a outra mão tem valores longos. Os *Sete exercícios* não têm modulações.

Quatro dos *Onze prelúdios introdutórios* utilizam temas de obras de Robert Schumann. O número dois utiliza temas do andamento lento da *Sonata* em fá menor, op. 14. Os números seis e nove basearam-se nas obras *Des Abends* e *Aufschwung*, respectivamente, do *Fantasiestücke*, op. 12. O prelúdio número dez utilizou temas do *Schlummerlied* do *Albumblätter*, op. 124.

Os *Onze prelúdios introdutórios* variam entre doze e trinta e sete compassos. Estão escritos em vários compassos e tonalidades, permanecendo na tônica.

Os *Prelúdios simples para estudantes* são dois pequenos prelúdios, apenas com cinco e oito compassos cada um. Estão escritos no compasso 4/4 e nas tonalidades de dó maior e lá b maior.

Considerações finais

Clara Schumann começou a compor com o incentivo do pai. Como referiu Reich (2001, p. 214), durante o casamento a obra de Clara esteve relacionada com as composições do marido. Em 1839 e 1840, Robert Schumann concentrou-se nos *Lieder* e Clara também compôs *Lieder*. Em 1845, o casal estudou contraponto e compôs fugas. A *Sonata* em sol menor surgiu dos estudos que o casal fez das sinfonias e da música de câmara dos clássicos. Depois da morte do marido, em 1856, Clara Schumann praticamente deixou de compor e dedicou-se às exigências das digressões.

Muitas das obras de Clara Schumann foram acompanhadas de inscrições ou registros no diário de exagerada modéstia. Ela acreditou que a sua competência era tocar e não compor, como referiu no seu diário:

I once thought that I possessed creative talent, but I have given up this idea; a woman must not desire to compose – not one has been able to do it, and why should I expect to? It would be arrogance, though indeed, my Father led me into it in earlier days (Litzmann, 1913, p. 259).

A pouca ambição de Clara na composição pode ser explicada por vários fatores. Depois do casamento, Clara Schumann não teve muitas oportunidades para estudar e compor. Além das responsabilidades familiares, Clara quase não podia estudar, pois o marido precisava de silêncio para compor. Brody (1984, p. 209) referiu que só em 1853, em Düsseldorf, o casal conseguiu ter uma casa grande, com dois pianos para estudarem ao mesmo tempo. Estes foram os anos da composição das últimas obras de Clara, antes da morte do marido.

Por outro lado, Clara sentia-se intimidada pelo marido, pois ele era um grande compositor. Clara escreveu-lhe em 1839: “I have a peculiar fear of showing you my compositions; I am always ashamed” (Reich, 2001, p. 216). Clara escreveu à sua irmã Marie: “To my great joy, all the pieces [opp. 20-23] were so well done that there was nothing that Robert wanted to change” (Reich, 2001, p. 215). Robert Schumann incentivou a mulher a compor, copiar e editar a sua música, mas escreveu no diário de casamento:

...to have children and a husband who is always living in the realms of imagination do not go together with composing. She cannot work at it regularly and I am often disturbed to think how many profound ideas are lost because she cannot work them out (Reich, 2001, p. 215).

Outro fator importante para compreender a falta de confiança de Clara Schumann na composição é a mudança do programa dos recitais de piano que se deu em meados do século. Deixou de ser necessário o pianista interpretar as suas próprias obras nos concertos, como era hábito nos primeiros anos de vida de Clara (Combs, 2002, p. 12).

A atitude da sociedade relativamente às mulheres também influenciou Clara Schumann. Reich em Tibbetts (2004) referiu que o preconceito era principalmente contra as mulheres compositoras. Esta atitude pode ser explicada pela teoria romântica que o génio criativo deveria ser um homem. No entanto, a composição dava a Clara um enorme prazer, como ela própria escreveu: “There is nothing that surpasses the joy of creative activity...” (Reich, 2001, p. 215) e “There is really no greater pleasure than having composed something and then to hear it” (p. 216).

Clara e Robert Schumann partilharam muitas ideias musicais. Vários temas presentes na obra de Clara Schumann encontram-se na obra de Robert Schumann e por vezes é difícil saber de quem terá sido a ideia do tema. Depois da morte do marido, Clara apenas compôs o *Romance* em si menor, a *Marcha* em mi \flat maior, os *Prelúdios* e a *Cadência* para o concerto nº 3, op. 37 de L. v. Beethoven.

Relativamente ao estilo e linguagem das composições de Clara Schumann, notam-se muitas influências dos compositores românticos contemporâneos de Clara. Existem influências de J. Field, F. Chopin, F. Mendelssohn, F. Schubert, C. Weber, F. Liszt e J. Brahms. Clara Schumann usou algumas formas, como por exemplo, *Mazurkas*, *Polonaises* e *Scherzos*, que demonstram influências de F. Chopin e da compositora polaca M. Szymanowska. Algumas obras, nomeadamente, o *Romance variée*, op. 3, as *Variações de concerto sobre a cavatina de Il Pirata de Bellini*, op. 8 e o *Souvenir de Vienne*, op. 9 são muito virtuosísticas, contendo influências dos pianistas da época F. Kalkbrenner, J. P. Pixis e H. Herz. As obras contrapontísticas resultaram dos estudos da obra de J. S. Bach. Nota-se também influência dos clássicos J. Hummel e L. v. Beethoven no ritmo de algumas obras ou passagens.

As primeiras obras de Clara Schumann, como por exemplo, as *Quatro polonaises*, op. 1 são bastante simples ao nível formal e tonal. Estão escritas na forma ternária ABA. Apesar da forma ternária predominar nas obras de Clara Schumann, nota-se uma evolução para formas mais elaboradas nas composições mais tardias.

Clara Schumann morreu em 1896, com setenta e seis anos.

CONCLUSÃO

A obra de Clara Schumann é pouco extensa, se comparada com a obra do marido. A sua obra incide sobre obras para piano solo e voz e piano. Existe ainda o *Concerto* para piano e orquestra, op. 7, o *Trio* para piano, violino e violoncelo, op. 17 e as *Três romances* para piano e violino, op. 22. Para piano solo, Clara escreveu vinte e cinco obras para piano publicadas, de entre conjuntos de peças, peças isoladas, uma sonata, obras contrapontísticas e temas e variações.

Algumas obras da compositora foram acompanhadas de inscrições que revelaram falta de confiança e ambição na composição. No entanto, é necessário perceber o contexto em que surgiram as obras de Clara Schumann. Na infância, ela compôs para agradar o pai e porque era normal incluir as próprias obras nos concertos. Durante o casamento com Robert Schumann, compôs com o incentivo do marido ou para ocasiões especiais, como por exemplo, aniversários. Depois da morte do marido, em 1856, Clara praticamente deixou de compor e dedicou-se à carreira de concertista e à família. De acordo com a bibliografia consultada, Clara Schumann acreditou sempre que a sua competência era tocar e não compor.

As quatro obras escritas na forma de temas e variações são muito virtuosísticas. As *Variações sobre um tema de Robert Schumann*, op. 20 foram a última obra composta nesta forma e são as que revelam menos virtuosismo superficial. Evitam alguns dos elementos virtuosísticos que desagradavam o marido.

As obras de Clara Schumann são a prova da enorme influência e cumplicidade com Robert Schumann. Muitas vezes o casal partilhou os mesmos temas. As obras de Clara revelam alguma influência de F. Chopin e da compositora polaca M. Szymanowska, nomeadamente no uso das formas *Mazurka*, *Polonaise* e *Scherzo*. Existem influências dos pianistas da época F. Kalkbrenner, J. P. Pixis e H. Herz. Encontram-se ainda influências de J. Hummel, F. Schubert, J. Field, F. Mendelssohn, L. v. Beethoven, C. Weber e F. Liszt. A admiração de Clara Schumann por J. S. Bach foi grande, especialmente nos primeiros anos de casamento, quando compôs prelúdios e fugas. Clara só conheceu J. Brahms em 1853 e por isso a influência do jovem músico foi pequena.

Muitas das obras de Clara Schumann estão escritas na forma ternária, sendo a terceira secção uma repetição da primeira, *D.C.* ou *A'*. É comum, especialmente nas primeiras obras,

encontrarem-se frases de oito compassos. As tonalidades, os compassos e os andamentos escolhidos foram vários. Predomina a textura de melodia acompanhada.

Consideram-se cumpridos os objetivos de compilação, aprofundamento e análise das obras para piano solo de Clara Schumann, de acordo com a bibliografia disponível e acessível. Espera-se, no entanto, que este trabalho de projeto sirva de inspiração e apoio a futuras investigações.

Muito pode ainda ser investigado sobre este tema. Alguns livros deveriam ser lidos na língua original, nomeadamente o livro em alemão de B. Litzmann. A consulta dos manuscritos das partituras seria também uma fonte enorme de informações. No que se refere ao *Estudo* em lá \flat maior, a consulta do seu manuscrito seria fundamental, pois, de acordo com as investigações efetuadas, este estudo ainda não foi publicado.

Outro aspeto que seria interessante aprofundar diz respeito aos temas partilhados por Clara e Robert Schumann. De quem terá sido verdadeiramente a ideia do tema? Em que circunstâncias se deu a partilha do mesmo?

Relativamente à análise das obras para piano de Clara Schumann, podem ser acrescentados novos parâmetros a analisar e novas observações. Mesmo a obra op. 20, *Variações sobre um tema de Robert Schumann*, pode ser mais aprofundada ao nível da análise e dos aspetos performativos.

BIBLIOGRAFIA

- Acklin, T. (1998). *Clara Schumann: "A woman's love and life": A psychoanalytic interpretation*. Hendrika C. Halberstadt-Freud.: pp. 143-166. Acedido em julho 17, 2012, disponível em:
<http://www.pep-web.org/document.php?id=paq.067.0188a>
- Alley, M. & J. (1948). *Lettres d'amour de Clara et Robert Schumann*. Paris: Edições Corrêa & Cie.
- Altenmüller, E. & Kopiez, R. (2010). Suffering for her art: The chronic pain syndrome of pianist Clara Wieck-Schumann. *Front Neurol Neurosci*, vol. 27, pp. 101-118.
- Anderson, R. (1986). Clara's pupils. *The Musical Times*, vol. 127 n° 1723, p. 565.
- Anderson, R. (1994). The marriage diaries of Robert & Clara Schumann by Gerd Nauhaus; Peter Ostwald. *The Musical Times*, vol. 135 n° 1815, pp. 291-292.
- AP (1987). *Women discuss striving for status as composers*. Acedido em julho 17, 2012, disponível em:
<http://www.nytimes.com/1987/12/01/arts/women-discuss-striving-for-status-as-composers.html?src=pm>
- Bach, J. S. (1972). *Das wohltemperierte klavier*, volume II. Munique: G. Henle Verlag.
- Bedford, H. (1925). *Robert Schumann: His life and work*. Nova Iorque e Londres: Harper & Brothers.
- Beenhouwer, J. D. (2001). *Clara Schumann: Complete piano works*. [CD] Alemanha: Cpo.
- Berry, P. (2007). Old love: Johannes Brahms, Clara Schumann and the poetics of musical memory. *The Journal of Musicology*, vol. 24 n° 1, pp. 72-111.
- Bochmann, C. (2003). *A linguagem harmónica do tonalismo*. Lisboa: Juventude Musical Portuguesa.
- Bomberger, E. (2003). Clara Schumann: The artist and the woman by Nancy B. Reich. *Notes*, Second Series, vol. 59 n° 3, pp. 632-633.
- Bowers, J. & Tick, J. (1986). *Women making music: The western art tradition, 1150-1950*. Urbana e Chicago: University of Illinois Press.
- Boyd, M. J. (1996). *Gendered voices: The Liebesfrühling lieder of Robert and Clara Schumann*. Tese de Mestrado em Artes. University of British Columbia.
- Boyd, M. (1999). Gendered voices: The "Liebesfrühling" lieder of Robert and Clara Schumann. *19th-Century Music*, vol. 23 n° 2, pp. 145-162.
- Brahms, J. (1995). *Sonaten für klavier*. Budapeste: Könemann Music Budapest.
- Brody, E. (1984). Wife and musician. *The Musical Times*, vol. 125 n° 1694, pp. 209-210.

- Burk, J. (1940). *Clara Schumann: A romantic biography*. (2^a ed.). Nova Iorque: Random House.
- Burton, A. (1988). Robert Schumann and Clara Wieck: A creative partnership. *Music & Letters*, vol. 69 n° 2, pp. 211-228.
- Cai, C. (1997). Die pianistin Clara Wieck-Schumann: Interpretation im Spannungsfeld von tradition und individualität. By Claudia de Vries. *Notes*, Second Series, vol. 54 n° 2, pp. 459-461.
- Callomon, F., Brahms, J. & Mendel, A. (1943). Some unpublished Brahms correspondence. *The Musical Quarterly*, vol. 29 n° 1, pp. 32-44.
- Chissell, J. (1983). *Clara Schumann: A dedicated spirit*. Nova Iorque: Taplinger Publishing Company.
- Chopin, F. (1983). *Etüden*. Munique: G. Henle Verlag.
- Chou, C. (1998). *Aspects of historical background, literary influence, form and performance interpretation in Robert Schumann's Carnaval*. Tese de Doutorado em Artes Musicais. Ohio State University.
- Citron, M. (1985). Clara Schumann: The artist and the woman by Nancy B. Reich. *The Musical Quarterly*, vol. 71 n° 3, pp. 386-391.
- Clara Josephine Schumann (1896). *The musical times and singing class circular*, vol. 37 n° 640, p. 369.
- Clara Schumann, Johannes Brahms. (1928). *Music & Letters*, vol. 9 n° 2, pp. 180-181.
- Clara Schumann, my romantic pianist goddess (Women's art: Women vision write-off)*. (2008). Acedido em julho 24, 2012, disponível em:
http://www.epinions.com/review/musc_mu-324868/content_422933597828
- Clara Schumann von Berthold Litzmann. Erster Band, Madchenjahre. (1903). *The Musical Times*, vol 44 n° 720, p. 113.
- Combs, C. D. (2002). *An historical and analytical discussion of Clara Schumann's piano trio, op. 17*. Tese de Doutorado em Artes Musicais. Austin: University of Texas.
- Dicionário temático Larousse: Grandes músicos II* (1985). Rio de Mouro: Círculo de Leitores.
- Enciclopédia Salvat dos Grandes Compositores* (1985). Volumes II eIII. Salvat Editora do Brasil, Ltda.
- Erickson, S. (1981). Women composers series by Amy Beach; Cécile Chaminade; Louise Farrenc; Clara Wieck Schumann. *19th-Century Music*, vol. 4 n° 3, pp. 270-273.
- Fang, S. C. (1978). *Clara Schumann as a teacher*. Tese de Doutorado em Artes Musicais. Urbana: University of Illinois.
- Ferris, D. (2003). Public performance and private understanding: Clara Wieck's concerts in Berlim. *Journal of the American Musicological Society*, vol. 56 n° 2, pp. 351-408.

- Franz Liszt: Hungarian composer of the new German School.* (2008). Filiquarian Publishing, LLC.
- Fromm, M. (1932). Some reminiscences of my music studies with Clara Schumann. *The Musical Times*, vol. 73 n° 1073, pp. 615-616.
- Galloway, J. (2002). *Clara: A novel of Clara Schumann*. Nova Iorque: Simon & Schuster.
- Gates, E. (1992). *The woman composer question: four case studies from the romantic era*. Tese de Doutorado em Educação. University of Toronto.
- Gates, E. (2009). Clara Schumann: A composer's wife as composer. *The Kapralova Society Journal*, vol. 7, iss. 2.
- Geiringer, K. (1981 e 1982). *Brahms: His life and work*. (3ª ed.). Nova Iorque: Da Capo Press.
- Greenberg, R. (2002). *Great masters: Robert and Clara Schumann—their lives and music*. The Teaching Company.
- Green, R. (1984). Clara Schumann: A dedicated spirit, a study of her life and work. By Joan Chissell. *Notes*, Second Series, vol. 40 n° 4, pp. 792-794.
- Griffiths, P. (1998). *Women's music: Who can tell?* Acedido em julho 24, 2012, disponível em:
<http://www.nytimes.com/1998/07/07/arts/women-s-music-who-can-tell.html?src=pm>
- Haisler, J. L. (2003). *The compositional art of Clara Schumann: perspectives on selected lieder as informed by text-to-music and music-to-text approaches*. Tese de Mestrado em Música. Houston, Texas: Rice University.
- Hallmark, R. (1990). The Rückert lieder of Robert and Clara Schumann. *19th-Century Music*, vol. 14 n° 1, pp. 3-30.
- Han, S. (2006). *Appassionata: An exploration of artistry in the lives of six prominent women pianists*. Tese de Doutorado em Educação. Columbia University.
- Harding, B. (1961). *Concerto: The story of Clara Schumann*. Londres: G. Harrap.
- Haydn, J. (n. d.). *Deutsche Weisen*. Stuttgart: Albert Auer's Musikverlag.
- Hershenson, R. (1996). *Biographer at events for Clara Schumann*. Acedido em julho 24, 2012, disponível em:
<http://www.nytimes.com/1996/05/19/nyregion/biographer-at-events-for-clara-schumann.html?src=pm>
- Hinson, M. (1988). *At the piano with Robert and Clara Schumann*. Alfred Publishing.
- History of music. (n. d.). *The Romanticism*. Acedido em julho 24, 2012, disponível em:
<http://historyofmusic.tripod.com/id11.html>
- Hucher, Y. (1976). *Robert et Clara Schumann journal intime*. Paris: Éditions Buchet/Chastel.
- Huneker, J. (1966). *Chopin: The man and his music*. Nova Iorque: Dover Publications, Inc.

- Ježic, D. P. (1988). *Women composers: The lost tradition found*. (2^a ed.). Nova Iorque: The Feminist Press.
- Keyboard Classics: The magazine you can play (1985). Buried treasures of Robert and Clara Schumann.
- Kielian-Gilbert, M. (2000). The woman in the music (On feminism as theory and practice). *College Music Symposium*, vol. 40, pp. 62-78.
- Kopiecz, R., Lehmann, A. & Klassen, J. (2009). Clara Schumann's collection of playbills: a historiometric analysis of life-span development, mobility and repertoire canonization. *Poetics* 37, pp. 50-73.
- Kross, S. (1982). Brahms and E. T. A. Hoffmann. *19th-Century Music*, vol. 5 n° 3, pp. 193-200.
- Lai, L. (1992). "*Variations on a theme by Robert Schumann*", *op. 20 by Clara Schumann: An analytical and interpretative study*. Tese de Doutorado em Musical Arts. Temple University.
- La Jolla Music Society (2010). *Clara Schumann piano trio in G minor, opus 17*. Acedido em julho 31, 2012, disponível em:
<http://www.ljms.org/Performances-and-Tickets/Program-Notes/CLARA-SCHUMANN-Piano-Trio-in-G-Minor-Opus-17.html>
- Lara, A. (1945). Clara Schumann's teaching. *Music and Letters*, vol. 26 n° 3, pp. 143-147.
- Lee, S. (2000). *Clara Schumann's piano trio op. 17, first movement: Sketch study and the shaping of a musical idea*. Tese de Doutorado em Musical Arts. Santa Barbara: University of California.
- Lenneberg, H. (1986). Schumann: The inner voices of a musical genius by Peter Ostwald. *19th-Century Music*, vol. 10 n° 1, pp. 80-83.
- Leonido, L. (2008). *Composição musical de gênero feminino*. Acedido em julho 31, 2012, disponível em:
http://www.sinfoniavirtual.com/revista/009/comosicao_musical_genero_femenino.php
- Leven, L. (1956). Clara Schumann's first visit to England. *The Musical Times*, vol. 97 n° 1358, pp. 190-191.
- Litzmann, B. (1913). *Clara Schumann: An artist's life based on material found in diaries and letters*. Volumes I e II. Londres: Macmillan & Co.
- Macdonald, C. (1991). Clara Schumann: Konzert für Klavier und Orchester, a-moll, Op. 7. Hrsg. von Janina Klassen. Wiesbaden: Breitkopf & Hartel, 1990. *Notes*, Second Series, vol. 48 n° 2, pp. 674-676.
- Madame Schumann (1884). *The Musical Times and Singing Class Circular*, vol. 25 n° 494, pp. 201-202.
- May, F. (2009). *The girlhood of Clara Schumann (Clara Wieck and her time)*. Londres: Travis & Emery.

- M. D. C. (1927). Clara Schumann-Johannes Brahms: Briefe, 1853-96. Edited by Berthold Litzmann. *The Musical Times*, vol. 68 n° 1016, p. 899.
- Molotsky, I. (1996). *Library treasures rarely out of Dresden*. Acedido em julho 25, 2012, disponível em:
<http://www.nytimes.com/1996/04/13/arts/library-treasures-rarely-out-of-dresden.html?src=pm>
- More Schumann letters (1891). *The Musical Times and Singing Class Circular*, vol. 32 n° 575, pp. 9-11.
- Mott, M. (1992). Konzert for piano & orchestra, op. 7 by Clara Schumann; Janina Klassen. *Music & letters*, vol. 73 n° 1, pp. 167-168.
- Music Academy Online (n. d.). *Clara Schumann*. Acedido em julho 25, 2012, disponível em:
<http://www.musicacademyonline.com/composer/biographies.php?bid=51>
- Music for pianos (2012). *Clara Schumann-catalogue*. Acedido em janeiro 20, 2012, disponível em:
<http://frontpage4.netfirms.com/claracatalog.htm>
- Nemko, D. (1997). *Clara Schumann as innovator and collaborator: the piano trio in g minor, op. 17*. Tese de Doutorado em Musical Arts. The University of Arizona.
- Norderval, K. Clara Schumann and her songs. Acedido em dezembro 28, 2011, disponível em:
<http://www.norderval.org/Schumann.htm>
- Novak, J. (n. d.). *Rewriting Clara Schumann: Intertextuality and intermediality in Janice Galloway's Clara*. Tese de M. A. University of Vienna.
- Ostwald, P. (1980). Florestan, Eusebius, Clara and Schumann's right hand. *19th-Century Music*, vol. 4 n° 1, pp. 17-31.
- Ostwald, L & P. (2010). *Schumann: The inner voices of a musical genius*. (Nova edição). Boston: Northeastern University Press.
- Page, T. (1987). *Clara Schumann and her pupils*. Acedido em julho 25, 2012, disponível em:
<http://www.nytimes.com/1987/04/26/arts/clara-schumann-and-her-pupils.html?src=pm>
- Palmquist, J. & Payne, B. (1992). The inclusive instrumental library: Works by women. *Music Educators Journal*, vol. 78 n° 7, pp. 52-55.
- P. A. T. (1953). Clara Schumann: Five cadenzas for concertos by Beethoven and Mozart. *Music & Letters*, vol. 34 n° 1, p. 84.
- Peake, L. (1971). Friederich Wieck briefe aus den jahren 1830-1838 by Friederich Wieck; Käthe Walch-Schumann. *Journal of the American Musicological Society*, vol. 24 n° 1, pp. 136-138.
- Perrin, M. (1928). Souvenirs d' Eugénie Schumann. *Revue de Musicologie*, T. 9 n° 25, p. 26.

- Pettler, P. (1980). Clara Schumann's recitals, 1832-50, *19th-Century Music*, vol. 4 n° 1, pp. 70-76.
- Pianostreet.com (2010). *Robert Schumann: A musical and literary giant*. Acedido em julho 25, 2012, disponível em:
<http://www.pianostreet.com/blog/articles/robert-schumann-a-musical-and-literary-giant-2696/>
- Pierson (1912). Aus dem kreise Wieck-Schumann by Marie Wieck. *The Musical Times*, vol. 53 n° 836, p. 654.
- Pranata, J. (2004). *New transcriptions for viola: works by J. S. Bach, Frank Bridge, Clara Schumann and Rebecca Clarke*. Tese de Doutorado em Artes Musicais. Universidade de Memphis.
- Prince, A. L. (2009). *Der anmutreichen, unschuldsvollen herrin: Clara Schumann's public personas*. Tese de Doutorado em Filosofia. Austin: Universidade do Texas.
- Project, I. M. S. L. (2011). *List of compositions by Clara Schumann*. Acedido em janeiro 5, 2012, disponível em:
http://imslp.org/wiki/List_of_compositions_by_Clara_Schumann
- Rasmussen, M. (2010). Robert and Clara Schumann, and their teacher, J. S. Bach. *EIR, Culture*.
- Raynor, H. (1956). "A passionate friendship: Clara Schumann and Brahms." By Marguerite and Jean Alley, translated by Mervyn Savill. *The Musical Times*, vol. 97 n° 1366, pp. 640-641.
- Rediscovering culture (2012). *Guest post by Emer F: Lost composers, Clara Wieck Schumann*. Acedido em 31 de julho, 2012, disponível em:
<http://rediscoveringculture.wordpress.com/author/alanafarrell/>
- Reich, N. & Burton, A. (1984). Clara Schumann: Old sources, new readings. *The Musical Quarterly*, vol. 70 n° 3, pp. 332-354.
- Reich, N. (1993). Clara Wieck-Schumann, die virtuosin als komponistin: Studien zu ihrem werk. By Janina Klassenn. *Notes, Second Series*, vol. 49 n° 3, pp. 1007-1010.
- Reich, N. (1993). Sämtliche lieder für singstimme und klavier, bd. 1 by Clara Schumann; Joachim Draheim; Brigitte Höft; Sämtliche lieder für singstimme und klavier, bd. 2 by Clara Schumann; Joachim Draheim; Brigitte Höft; Drei gemischte chöre nach gedichten von Emanuel Geibel für vierstimmigen chor a capella: Abendfeier in Venedig; "Vorwärts;" Gondoliera by Clara Schumann; Gerd Nauhaus. *Notes, Second Series*, vol. 50 n° 2, pp. 747-749.
- Reich, N. (2001). Clara Schumann: Lettres autographes conservées à la bibliothèque royale de Belgique. Ed. Gerd Nauhaus, p. 29. *Music & letters*, vol. 82 n° 2, pp. 319-321.
- Reich, N. (2001). *Clara Schumann: The artist and the woman*. (Edição revista). Ithaca, Nova Iorque: Cornell University Press.

- Reich, N. (2003). Imagination vs. reality. Clara: A novel by Janice Galloway. *The Women's Review of Books*, vol. 20 n° 10/11, pp. 28-29.
- Reich, S. (2005). *Clara Schumann: Piano virtuoso*. Nova Iorque: Clarion Books.
- Rink, J. (2002). Analysis and (or?) performance. In J. Rink, *Musical performance: A guide to understanding*, p. 35-58. Cambridge.
- Robert Schumann (concluded). (1910). *The Musical Times*, vol. 51 n° 811, p. 565-567.
- Robert-Schumann-Gesellschaft Frankfurt am Main e V. (2011). Acedido em janeiro 17, 2012, disponível em:
http://www.robert-schumann-gesellschaft-frankfurt.de/home__english_.html
- Robert Schumann, including: Clara Schumann, Friedrich Wieck, Arrau Medal, Mathilde Verne, Master Raro*. (n. d.). Hephaestus Books.
- Rockwell, J. (1993). *Recordings view; Out of the parlor, into the mainstream*. Acedido em julho 31, disponível em:
<http://www.nytimes.com/1993/07/25/arts/recordings-view-out-of-the-parlor-into-the-mainstream.html?src=pm>
- Sadie, S. (2002). *The new grove dictionary of music and musicians*. (2ª ed.). Londres: Macmillan Publishers Limited.
- Sagrans, J. (2010). Virtuosity in Clara Schumann's piano compositions. *Musicological Explorations*, vol. 10.
- Sams, E. (1966). The Schumann ciphers. *The Musical Times*, pp. 392-399.
- Sams, E. (1971). Brahms and his Clara themes. *The Musical Times*, vol. 112 n°1539, pp. 432-434.
- Sams, E. (1974). German correspondence. *The Musical Times*, vol. 115 n°1579, p. 751.
- Sams, E. (1978a). *Clara Schumann: Romantische klaviermusik, vol. ii, ed. F. Goebels. Süddeutscher Musikverlag*. Acedido em janeiro 18, 2012, disponível em:
http://www.ericams.org/sams_schumannrev10_eng.htm
- Sams, E. (1978b). Romantic Clara. *The Musical Times*, vol. 119 n° 1630, p. 1059.
- Schiff, S. (2003). *Anything but a lullaby*. Acedido em julho 31, disponível em:
<http://www.nytimes.com/2003/02/16/books/anything-but-a-lullaby.html?src=pm>
- Schumann, C. (1967). *Romantic piano music*. Kassel: Bärenreiter.
- Schumann, C. (1976). *Romantic piano music*. Volume II. Kassel: Bärenreiter.
- Schumann, C. (1987a). *Ausgewählte klavierwerke*. Munique: G. Henle Verlag.
- Schumann, C. (1987b). *Quatre polonaises op. 1 für klavier*. Berlim: Ries & Erler.

- Schumann, C. (1990). *Sämtliche lieder für singstimme und klavier*. Volume I. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Schumann, C. (1991). *Sonate für klavier*. Wiesbaden e Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Schumann, C. (1996). *Marsch es-dur für klavier zu vier händen*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Schumann, C. (2001). *Preludes, exercises and fugues for piano*. King of Prussia, PA: Hildegard Publishing Company.
- Schumann, C. (n. d.). *Romanze*. (Primeira edição).
- Schumann, C. (n. d.). *Soirées musicales*. Leipzig: Frédéric Hofmeister.
- Schumann, C. (n. d.). *Variations de concert pour le piano-forte sur la Cavatine du Pirate, de Bellini*. Viena: Tobie Haslinger.
- Schumann, E. (1927). *The Schumanns and Johannes Brahms: The memoirs of Eugenie Schumann*. Nova Iorque: Lincoln Mac Veagh, The Dial Press.
- Schumann, E. & Pidcock, G. D. H. (1934). The diary of Robert and Clara Schumann. *Music & Letters*, vol. 15 n° 4, pp. 287-300.
- Schumann, E. & Pidcock, G. D. H. (1935). The diary of Robert and Clara Schumann: Journey to Bremen and Hamburg up to our parting at Hamburg at 10th march (concluded). *Music & Letters*, vol. 16 n° 1, pp. 40-49.
- Schumann, F. & Mayer, J. (1916). Brahms and Clara Schumann. *The Musical Quarterly*, vol. 2 n° 4, pp. 507-515.
- Schumann, R. (1965). *Schumann on music: A selection from the writings*. Nova Iorque: Dover Publications.
- Schumann, R. (1879). *Robert Schumanns werke, serie VII: Für pianoforte zu zwei händen*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Schumann, R. (1881-1912). *Robert Schumanns werke, serie X: Mehrstimmige gesangwerke mit pianoforte*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Schumann, R. (n. d.). *Papillons*. Collection Litolff, n° 1704.
- Shelley, S. (2009). *Recasting gender: 19th century gender constructions in the lives and works of Robert and Clara Schumann*. Tese de Mestrado em Música. Universidade Akron.
- Shichtman, S & Indenbaum, D. (2011). *The joy of creation: The story of Clara Schumann*. Greensboro: Morgan Reynolds Publishing.
- Silva, E. M. (2008). *Clara Schumann: Compositora x mulher de compositor*. Tese de Mestrado em Música. Universidade de São Paulo.
- Smith, D. (2010). *Clara Schumann.net*. Acedido em janeiro 7, 2012, disponível em <http://www.geneva.edu/~dksmith/clara/schumann.html>

- Smith, S. J. (1994). *Eloquence, reference, and significance in Clara Schumann's op. 20 and Johannes Brahms's op. 9*. Tese de Doutoramento em Artes Musicais. The University of British Columbia.
- Sohnn, H. (2000). *Six major woman pianists: Clara Schumann, Teresa Carreño, Mira Hess, Clara Haskil, Alicia de Larrocha and Martha Argerich*. Tese de Doutoramento em Artes musicais. Houston, Texas: Rice University.
- Solie, R. (1986). Clara Schumann: The artist and the woman by Nancy B. Reich. *19th-Century Music*, vol. 10 n° 1, pp. 74-80.
- Steedmann, M. (2004). *Clara Schumann*. Londres: Haus Publishing Limited.
- Tangorra, G. (2009). Clara Schumann: A woman of her time. *Constructing the Past*, vol. 10: Iss. 1, artigo 5. Disponível em:
<http://digitalcommons.iwu.edu/constructing/vol10/iss1/5>
- Taylor, R. (1984). Clara Schumann: A dedicated spirit. By Joan Chissell. *Music & Letters*, vol. 65 n° 4, pp. 378-379.
- Teles, J. (2012). *Clara Schumann evocada com google doodle 193 anos depois do seu nascimento*. Acedido em novembro 6, 2012, disponível em:
<http://www.ptjornal.com/2012091310807/geral/mundo/clara-schumann-evocada-com-google-doodle-193-anos-depois-do-seu-nascimento.html>
- The Independent. (2006). *Clara Schumann: The troubled career of the pianist*. Acedido em agosto 6, 2012, disponível em:
<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/features/clara-schumann-the-troubled-career-of-the-pianist-468981.html>
- Tibbetts, J. C. (2004). *The world of Robert Schumann*. Acedido em agosto 6, 2012, disponível em:
<http://www.johnctibbetts.com/World%20of%20Robert%20Schumann/index.htm>
- Todd, L. (2003). *Mendelssohn: A life in music*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- Tranchefort, F. (1987). *Guide de la musique de piano et de clavecin*. Paris: Librairie Arthème Fayard.
- Tranchefort, F. (2004). *Guia da música de câmara*. Lisboa: Gradiva.
- Vogt, A. (2009). Clara Schumann. The maud powell signature, *Women in Music Educators*, vol. II n° 4.
- Walker, A. (1986). Clara Schumann: The artist and the woman. By Nancy B. Reich. p. 346. *Music & Letters*, 67 n° 4, pp. 409-410.
- Walker, N. L. (1988). *A stylistic analysis of selected lieder of Fanny Mendelssohn Hensel e Clara Schumann*. Tese de Doutoramento em Música. Indiana University.
- Werner, J. (2007). *Sing himself to death: Historical presentations of Robert Schumann's mental illness*. Swarthmore College.

- White, H. (1959). *Song without end: The love story of Clara and Robert Schumann*. Nova Iorque: E. P. Dutton & CO., INC.
- Wieck, C. (1996a). *Caprices en forme de valse pour le piano op. 2*. Leipzig: Friederich Hofmeister.
- Wieck, C. (1996b). *Valses romantiques pour le pianoforte op. 4*. Leipzig: Friederich Hofmeister.
- Wieck, C. (n. d.). *Souvenir de Vienne. Impromptu pour le pianoforte, op. 9*. D. & C.
- Wikipédia (2011). *Clara Schumann*. Acedido em dezembro 20, 2011, disponível em:
http://pt.wikipedia.org/wiki/Clara_schumann
- Women of note* (n. d.). Acedido em janeiro 20, 2012, disponível em:
<http://oboeclassics.com/~oboe3583/ambache/wSchumann.htm>
- W. R. A. (1942). "Spring Symphony. " The Story of Clara and Robert Schumann. By Eleanor Painter. *The Musical Times*, vol. 83 n°1190, p. 112.

ÍNDICE REMISSIVO

B		G	
Bach, J. S.	51, 55, 56, 57, 58, 82, 84	Goethe, J. W.	18
<i>Cravo Bem Temperado</i>	54	Grillparzern, F.	4
Bargiel, M.	41	Grimm, J.	77
Beethoven, L. v.	4, 38, 51, 59, 82, 84	H	
<i>Cadencia para o concerto nº 3, op. 37</i>	82	Haydn, J.	33, 34, 59
<i>Sonata em fá menor, op. 57</i>	4	<i>Kaiserlied, Hob. XXVla43</i>	32
<i>Sonata Primavera, op. 24</i>	74	Henselt, A.	29
Bellini, V.		Herz, H.	5, 32, 82, 84
<i>Il Pirata</i>	29	Hübner, J. e P.	76
Bodky, E.	61	Hummel, J.	27, 82, 84
Brahms, J.	1, 2, 71, 74, 75, 82, 84	J	
<i>Scherzo em mi b menor, op. 4</i>	4	Joachim, J.	1
<i>Sonata, op. 5</i>	75, 76	K	
<i>Variações sobre um tema de Robert Schumann,</i> <i>op. 9</i>	3, 13, 62	Kalkbrenner, F.	5, 32, 82, 84
Ch		Kaskel, S.	18
Chopin, F.	18, 27, 40, 48, 82, 84	L	
<i>Estudo em dó menor, op. 10 nº 12</i>	47	Leser, R.	74
<i>Estudo em mi menor, op. 25 nº 5</i>	52	Liszt, F.	60, 73, 82, 84
C		<i>Sonata em si menor</i>	3, 70, 71
Czerny, C.	5	M	
D		Mendelssohn, F.	1, 35, 40, 51, 74, 82, 84
Dehn, S.	5	Meyer, H.	15
Dorn, H.	5	Miksch, J. A.	5
E		Mozart, W. A.	59
Eggers, E.	15	P	
F		Paganini, N.	18
Fechner, C.	49	Pixis, J. P.	32, 82
Field, J.	27, 82, 84	R	
Foerster, H.	7	Reissiger, C.	5

Rellstab, H.....	7	<i>Três prelúdios e fugas</i> , op. 16	51–53
S		<i>Três romances para piano e violino</i> , op. 22	1, 59, 84
Schauffler, R.	61	<i>Três romances</i> , op. 11.....	36–40
Schubert, F.....	8, 82, 84	<i>Três romances</i> , op. 21.....	59, 74
Schumann, C.		<i>Trio para piano, violino e violoncelo</i> , op. 17.	1, 2, 59, 84
<i>Caprichos em forma de valsa</i> , op. 2	7–11, 15, 17, 61	<i>Valsas românticas</i> , op. 4.....	15–18, 61
<i>Concerto para piano e orquestra</i> , op. 7	1, 18, 29, 84	<i>Variações de concerto sobre a cavatina de Il Pirata de Bellini</i> , op. 8	29–32, 32, 60, 82
<i>Corais</i>	5	<i>Variações sobre um tema de Robert Schumann</i> , op. 20	2, 3, 4, 12, 71, 84, 85
<i>Estudo em lá b maior</i>	11, 85	<i>Variações sobre um tema original</i>	5
<i>Hexentanz</i> , op. 5A.....	19	<i>Variações sobre um tema tirolês</i>	5
<i>Improviso em mi maior</i>	78	Schumann, M.	1, 79
<i>Lied Sie liebten sich beide</i> , op. 13	45	Schumann, R... 1, 2, 6, 12, 13, 15, 21, 27, 32, 36, 38, 40, 41, 46, 51, 59, 60, 61, 62, 71, 73, 74, 75, 80, 81, 82, 84, 85	
<i>Lieder</i>	46, 81	<i>Albumblätter</i> , op. 124.....	43, 80
<i>Manfredo</i>	77	<i>Bunte Blätter</i> , op. 99.....	3, 59, 61
<i>Marcha em mi b maior</i>	78, 82	<i>Carnaval</i> , op. 9.....	11, 17
<i>Prelúdio e fuga em fá # menor</i>	51, 54	<i>Davidsbündlertänze</i> , op. 6.....	28
<i>Prelúdio em fá menor</i>	54	<i>Familien-Gemälde</i> , op. 34 nº 4	76, 77, 78
<i>Prelúdios</i>	79, 82	<i>Fantasiestücke</i> , op. 12	80
<i>Quatro peças características</i> , op. 5	18–24, 39, 49, 61	<i>Humoreske</i> , op. 20.....	38
<i>Quatro peças fugitivas</i> , op. 15.	41, 44, 46, 49–51	<i>Improvisos sobre um tema de Clara Wieck</i> , op. 5	12
<i>Quatro polonaises</i> , op. 1....	5–7, 7, 10, 17, 22, 82	<i>Lieder</i>	81
<i>Romance em lá menor</i>	71, 74	<i>Manfredo</i>	78
<i>Romance em si menor</i>	75, 82	<i>Marcha do soldado</i> , op. 68.....	74
<i>Romance variée</i> , op. 3 ..	3, 12–15, 17, 29, 32, 60, 71, 82	<i>Novellette</i> , op. 21	27, 73
<i>Scherzo em dó menor</i> , op. 14.....	43, 46–48	<i>Papillons</i> , op. 2	8, 11
<i>Scherzo em ré menor</i> , op. 10.....	36	<i>Quatro fugas</i> , op. 72.....	51
<i>Schwäne Kommen gezogen</i>	5	<i>Quatro peças</i> , op. 32	74
<i>Seis lieder</i> , op. 23	59	<i>Seis estudos na forma canónica</i> , op. 56	51
<i>Soirées musicales</i> , op. 6	18, 24–29, 49, 61	<i>Seis fugas sobre temas de B-A-C-H</i> , op. 60	51
<i>Sonata em sol menor</i>	41, 51, 81	<i>Sonata em fá # menor</i> , op. 11	23
<i>Souvenir de Vienne, impromptu pour le pianoforte</i> , op. 9	34, 60, 82	<i>Sonata em fá menor</i> , op. 14	4, 61, 80
<i>Três fugas sobre temas de Bach</i> ...	51, 54, 55, 56, 57, 58		

Spohr, L.....	18
Spontini	29
Szymanowska, M.....	27, 82

V

Voigt, H.....	24
---------------	----

W

Weber, C.....	8, 82, 84
Weinlig, C. T.....	5
Wieck, F.	1, 2, 3, 5, 6, 12, 15, 40, 49, 81, 84
Wieck, M.	49, 81

APÊNDICES

Apêndice 1 – Composição, publicação e dedicatória das obras para piano (Reich, 2001, pp. 290-327).	100
Apêndice 2 – Interpretações das obras para piano pela própria compositora (Reich, 2001, pp. 290-313).	101
Apêndice 3 – Críticas às obras para piano (Reich, 2001, pp. 290-311).	103
Apêndice 4 – Influências utilizadas nas obras para piano segundo autores.	104
Apêndice 5 – Tópicos de análise das obras para piano.	108
Apêndice 6 – Partituras das obras para piano.	259

	Composição	Publicação	Dedicatória
<i>Quatro polonaises</i> , op. 1	Leipzig: 1829-1830	Leipzig: Hofmeister, 1831	Não tem
<i>Caprichos em forma de valsa</i> , op. 2	Leipzig e Paris: 1831-1832	Leipzig: Hofmeister e Paris: Stoepel, 1832	Henriette Foerster, companheira das aulas de piano, em 1825
<i>Romance variée</i> , op. 3	Leipzig: 1831-1833	Leipzig: Hofmeister e Paris: Richault, 1833	Robert Schumann
<i>Valsas românticas</i> , op. 4	Leipzig: 1835	Leipzig: Whistling, 1835	Emma Eggers, que ajudou na digressão a Bremen, em 1835
<i>Peças características</i> , op. 5	Leipzig: 1833-1836	Leipzig: Whistling, 1836	Sophie Kaskel (1817-1894), amiga
<i>Soirées musicales</i> , op. 6	Leipzig: 1834-1836	Leipzig: Hofmeister e Paris: Richault, 1836	Henriette Voigt (1808-1839), pianista e amiga
<i>Variações sobre a cavatine du pirate de Bellini</i> , op. 8	Leipzig: 1837	Viena: Haslinger, 1837	Adolph von Henselt (1814-1889)
<i>Souvenir de Vienne, impromptu pour le pianoforte</i> , op. 9	Viena: 1838	Viena: Diabelli, 1838	Não tem
<i>Scherzo em ré menor</i> , op. 10	Maxen: 1838	Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1838	Não tem
<i>Três romances</i> , op. 11	II, Maxen: 1838 e I, III, Paris: 1839	Viena: Mechetti, 1840	Robert Schumann
<i>Scherzo em dó menor</i> , op. 14	Leipzig: depois de 1841	Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1845	“Peppina” Josepha Tutein (1806-1866), que ajudou na digressão a Copenhaga, em 1842
<i>Quatro peças fugitivas</i> , op. 15	Leipzig: 1841-1844	Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1845	Marie Wieck (1832-1916), meia-irmã
<i>Três prelúdios e fugas</i> , op. 16	Dresden: 1845	Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1845	Não tem
<i>Variações sobre um tema de Robert Schumann</i> , op. 20	Düsseldorf: 1853	Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1854	Robert Schumann
<i>Três romances</i> , op. 21	Düsseldorf: II, III, 1853 e I, 1855	Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1855	Johannes Brahms
<i>Sonata em sol menor</i>	Leipzig: I, III, 1841 e II, IV, 1842	Wiesbaden-Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1991	Não tem
<i>Romance em lá menor</i>	Düsseldorf: 1853	<i>The girl's own paper</i> , 1891	Rosalie Leser, vizinha em Düsseldorf
<i>Romance em si menor</i>	1856	Sem certeza	Não tem
<i>Improviso em mi maior</i>	Antes de 1844	<i>Album du Galois</i> , 1885	Não tem
<i>Marcha em mi \flat maior</i>	Frankfurt: 1879	Ed. Gerd Nauhaus. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1996	Julius (1806-1882) e Pauline Hübner (1809-1895)
<i>Estudo em lá \flat maior</i>	Leipzig: 1831-1832	Não publicado. Gravado por Jozef De Beenhouwer	Não tem
<i>Prelúdio em fá menor</i>	Dresden: 1845	Não publicado. Gravado por Jozef De Beenhouwer	Não tem
<i>Prelúdios</i>	Frankfurt: 1895	Sem certeza	Não tem
<i>Três fugas sobre temas de Sebastian Bach</i>	Dresden: 1845	Sem certeza	Não tem
<i>Prelúdio e fuga em fá \sharp menor</i>	Dresden: 1845	Sem certeza	Não tem

Apêndice 1 – Composição, publicação e dedicatória das obras para piano (Reich, 2001, pp. 290-327).

<i>Quatro polonaises</i> , op. 1	Provavelmente na digressão a Paris, em 1831
<i>Caprichos em forma de valsa</i> , op. 2	Leipzig: Concerto privado na casa dos Wieck, em 1833 Hanover: 1835
<i>Valsas românticas</i> , op. 4	Apenas se conhecem concertos da orquestração da obra
<i>Peças características</i> , op. 5	Dresden, 1834 Kassel e Leipzig, 1836 Bremen, 1837
<i>Hexentanz</i> , op. 5 A (<i>Impromptu. Le Sabbat</i> , op.5).	Hanover, 1835 Viena, 1837-38 Paris, 1839
<i>Soirées musicales</i> , op. 6	Dresden, 1834 Leipzig, 1836
<i>Variações sobre a cavatine du pirate de Bellini</i> , op. 8	Berlim e Leipzig, 1837 Viena, 1838 Paris, 1839 Berlim, 1840
<i>Souvenir de Vienne, impromptu pour le pianoforte</i> , op. 9	Graz e Leipzig, 1838
<i>Scherzo em ré menor</i> , op. 10	Leipzig, 1838 Paris e Estetino, 1839 Copenhaga, 1842 São Petersburgo, 1844
<i>Scherzo em dó menor</i> , op. 14	Leipzig e Viena, 1846 Bruxelas, 1868 Berlim, 1878
<i>Variações sobre um tema de Robert Schumann</i> , op. 20	Roterdão, 1853 Leipzig, 1854 Viena, 1856 Londres, 1856 e 1886

Apêndice 2 – Interpretações das obras para piano pela própria compositora (Reich, 2001, pp. 290-313).

	Crítica	Publicação
<i>Quatro polonaises</i> , op. 1	“From a woman? No; this time from a little girl who is yet to become a woman. As far as we know, the young composer is just ten or eleven years old and already a very accomplished pianist. Early accomplishments are no barrier to future performance; in fact, it is certain that those who early achievers generally accomplish later on as well. The polonaises that lie before us are quite artful; at times the harmonies are a bit forced, often too dissonant, yet not without talent and with a good rhythm. Small details are very likable. Yet there remains a question of how much of it was the child’s own work and how much contributed by another. In any case, we would have considered it better if this publication had not appeared. Not on account of the compositions—these are no better and no worse than many other modern piano pieces—but for the child’s own sake. What reasonable person wants to have school exercises printed, even if they turn out well? But that is the sorry fate of our time—not to take heed of art or the needs of the public, but only to pay allegiance to the purse or homage to vanity.”	<i>Iris</i> , 1831
	“These pieces are good; indeed better than so many of her colleagues, and that pleases us doubly.”	Viena, <i>Allgemeiner Musikalischer Anzeiger</i> , 1832
	“Nicely devised and effectively carried out. Despite the existing national characteristics, a gentle breath of tender feminine grace still prevails.”	Viena, <i>Allgemeiner Musikalischer Anzeiger</i> , 1833
<i>Variações sobre a cavatine du pirate de Bellini</i> , op. 8	“Clara’s Variations certainly throw her great bravura prowess into bold relief.”	<i>Neue Zeitschrift für Musik</i> , 1837
	“...a dull and disordered composition”	<i>Hamburger Musikalische Zeitung</i> , 1838
	“her own, brilliant Variations.”	<i>Iris</i> , 1840
	“...we heard her own Variations on a theme from Bellini’s Pirate, which made such a grand furore earlier here (Berlim), and after that in Paris.”	<i>Neue Zeitschrift für Musik</i> , 1840
<i>Scherzo em ré menor</i> , op. 10	“The Scherzo by Clara Wieck is a Humoreske that reveals to us all the treasures of a rich artistic temper, a fantastic magic kingdom enlivened by mocking gnomes amidst the soft murmurings of fairies, while gentle nightmares from infancy peep out of the alien underbrush. A properly critical person must, however, acknowledge that in the artistic weavings of the principal melodies the rules of double counterpoint are nonetheless actually very intelligently employed.”	<i>Neue Zeitschrift für Musik</i> , 1838
	“Mlle Wieck is another big talent, accurate, elegant, spirited, playing equally well the most challenging works, but a little more worldly, if I may express myself thus; that is not to say that Mlle Wieck gives in to bad taste in playing music of the antechamber (i.e., trivial music); far from it: her Scherzo is a piece of much merit that demonstrates her knowledge of composition, and that suffers less than many others by comparison with that admirable etudes of Chopin...”	<i>Journal des Débats</i> , Hector Berlioz, 1839
<i>Scherzo em dó menor</i> , op. 14	“...The Scherzo, C minor, 3/4 time, moves with a lively motif until it is transformed to 6/8 time by rhythmic displacement and adopts a songlike character, before returning to the first motif. The “Alternativ” (trio) in A-flat sounds somewhat empty; it would probably be better suited for wind instruments.”	<i>Allgemeine Musikalische Zeitung</i> , 1845
<i>Quatro peças fugitivas</i> , op. 15	“Nr. 4, Scherzo, simple and innocent, is reminiscent of older periods of keyboard playing, of the smaller Beethoven sonatas.”	<i>Allgemeine Musikalische Zeitung</i> , 1845

<i>Três prelúdios e fugas, op. 16</i>	<i>“To encounter Clara Schumann in this domain (preludes and fugues) is indeed a surprise and one all the happier since the feminine mind is prone to abandon itself solely to lyrical expression, while such earnestness is the surest guarantee for the continued development of her considerable talent.”</i>	<i>Allgemeine Musikalische Zeitung, 1846</i>
	<i>“Old Papa Counterpoint, hand in hand with a delightful woman artist, is once again entering the modern world, where he has not been seen for some time... Whoever knows how to honor art that is serious and thoughtful while being distanced equally from pedantry and superficiality will bid him welcome.”</i>	<i>Neue Zeitschrift für Musik, 1846</i>

Apêndice 3 – Críticas às obras para piano (Reich, 2001, pp. 290-311).

	Influências	Autores
<i>Quatro polonaises</i> , op. 1	J. Hummel	May (2009, p. 55)
<i>Caprichos em forma de valsa</i> , op. 2	F. Schubert, C. Weber, R. Schumann	Reich (2001, p. 221)
	R. Schumann	Chissell (1983, p. 26)
	R. Schumann	Steegmann (2004, p. 21)
<i>Romance variée</i> , op. 3	R. Schumann	Reich (2001, p. 222)
<i>Valsas românticas</i> , op. 4	R. Schumann	Reich (2001, p. 221)
<i>Peças características</i> , op. 5	R. Schumann	Reich (2001, p. 224)
	R. Schumann	Chissell (1983, p. 44)
<i>Soirées musicales</i> , op. 6	R. Schumann, Maria Szymanwska, compositora polaca	Reich (2001, p. 226)
	F. Chopin, J. Field, J. Hummel	Reich (2001, p. 225)
	R. Schumann	Chissell (1983, p. 44)
	F. Chopin	Chissell (1983, p. 44)
	F. Chopin	Steegmann (2004, p. 26)
<i>Sherzo em ré menor</i> , op. 10	F. Mendelssohn	Chissell (1983, p. 96)
<i>Três romances</i> , op. 11	R. Schumann	Reich (2001, p. 230)
	F. Chopin, R. Schumann	Chissell (1983, p. 66)
	R. Schumann	Steegmann (2004, p. 46)
<i>Scherzo em dó menor</i> , op. 14	F. Chopin	Chissell (1983, p. 96)
<i>Quatro peças fugitivas</i> , op. 15	R. Schumann, F. Mendelssohn	Chissell (1983, p. 95)
<i>Três prelúdios e fugas</i> , op. 16	J. S. Bach (fugas), F. Mendelssohn	Reich (2001, p. 230)
	F. Chopin	Chissell (1983, p. 95)
<i>Três romances</i> , op. 21	R. Schumann, L. v. Beethoven	Chissell (1983, p. 117)
	F. Liszt	Chissell (1983, p. 17)
<i>Romance em si menor</i>	J. Brahms	Reich (2001, p. 235)
	J. Brahms	Steegmann (2004, p. 83)
<i>Marcha em mi b maior</i>	R. Schumann	Reich (2001, p. 235)
<i>Prelúdios e fugas sobre temas de Sebastian Bach</i>	J. S. Bach (fugas), F. Mendelssohn (fugas)	Reich (2001, p. 230)

Apêndice 4 – Influências utilizadas nas obras para piano segundo autores.

	Harmonias	Formas	Textura	Andamentos	Compassos
<i>Quatro polonaises, op. 1</i>	Mi \flat M (I - IV - I)	ABA	Mel. acompanhada	Não tem	3/4
	Dó M (I - IV - I)	ABA	Mel. acompanhada	Não tem	3/4
	Ré M (I - iv - IV - I)	ABA	Mel. acompanhada	Não tem	3/4
	Dó M (I - vi - I)	ABA	Mel. acompanhada	<i>Moderato</i> (=92) e <i>Vivace</i> (=120)	3/4
<i>Caprichos em forma de valsa, op. 2</i>	Dó M (I - V - \flat II - IV - I)	ABA	Mel. acompanhada	<i>Allegro moderato</i>	3/4
	Ré M (I - V - IV - V - I)	ABA'B'	Mel. acompanhada	<i>Allegro moderato</i>	3/4
	Mi \flat M (I - V - I)	AB(A')	Mel. acompanhada	<i>Andantino</i>	3/4
	Lá \flat M (I - IV - vi - I)	ABA'	Mel. acompanhada	<i>Allegro</i>	3/8
	Si \flat M (I - IV - v - I)	ABA'	Mel. acompanhada	<i>Allegretto</i>	3/4
	Dó M (i - I - i - \flat VI - V - I)	ABCoda	Mel. acompanhada	<i>Allegro risoluto</i>	3/4
	Lá \flat M (I - IV - I)	ABA	Mel. acompanhada	<i>Allegro ma non troppo</i>	3/4
	Mi \flat M (I - iii - \sharp I - I)	ABCA	Mel. acompanhada	<i>Allegro assai</i>	3/8
	Ré \flat M (I)	A	Mel. acompanhada	<i>Allegretto</i>	3/4
	<i>Romance variée, op. 3</i>	Dó M	Tema	Mel. acompanhada	<i>Moderato</i>
Dó M		Var.	Mel. acompanhada	<i>Pesante</i>	2/4
Dó M		Var.	Mel. acompanhada	<i>Brillante</i>	2/4
Dó M		Var.	Mel. acompanhada	Não tem	2/4
Dó M		Var.	Mel. acompanhada	<i>Brillante</i>	2/4
Dó M (I - i)		Var.	Mel. acompanhada	<i>Espressivo e pesante, Adagio</i>	2/4
Dó M		Var.	Mel. acompanhada	<i>Allegro</i>	12/8
Dó M (\flat VI - I)		Var.	Mel. acompanhada	<i>Vivo</i>	2/4
<i>Valsas românticas, op. 4</i>	Dó M (I - IV - ii - \flat VII - IV - \flat VII - IV - \flat VI - I - V - iii - V - vii - V - I)		Mel. acompanhada	<i>Andante - Allegro - Più lento, con tenerezza - Pomposo - Tempo primo</i>	3/4
<i>Peças características, op. 5</i>	Lá m (i - v - i - v - III - iii - \flat V - vii - i - v - i)	ABA'	Homofonia	<i>Allegro furioso</i>	3/8
	Mi m (i - \flat V - i - I - III - I - i - I)	ABA'Coda	Homofonia e mel. acompanhada	<i>Presto</i>	3/4
	Si M (I - \flat III - i)	ABA'	Mel. acompanhada	<i>Andante con sentimento</i>	3/4
	Lá m (i - VI - iv - VI - i)	ABA'	Mel. acompanhada	<i>Allegro ma non troppo</i>	4/4 e 2/4
<i>Soirées musicales, op. 6</i>	Lá m (i - I - i)	ABA'	Mel. acompanhada	<i>Presto</i>	3/4
	Fá M (I - iii - vi - I)	ABA'	Mel. acompanhada	<i>Andante con moto</i>	6/8
	Sol m (i - III - I - iii - I - i)	ABA'Coda	Mel. acompanhada	<i>Moderato</i>	3/4
	Ré m (i - III - \flat V - III - i - I - i - I - i)	ABA'	Mel. acompanhada	<i>Andante con moto</i>	4/4
	Sol M (I - iii - I - VI - iv - VI - I)	ABA'	Mel. acompanhada	<i>Con moto</i>	3/4
	Lá m (i - I - \sharp iii - I - III - i)	ABA'	Mel. acompanhada	<i>Non troppo allegro</i>	3/4

<i>Variações sobre a Cavatine du pirate de Bellini, op. 8</i>	Dó M (I - b II - i)	ABC	Mel. acompanhada	<i>Recitativo</i>	4/4
	Dó M (I - V - I - V - I)	ABRitornello	Mel. acompanhada	<i>Andantino</i>	4/4
	Dó M (I - V - I - V - I)	AB	Mel. acompanhada	<i>Più allegro</i>	4/4
	Dó M (I - V - I)	AB	Mel. acompanhada	<i>Molto grandioso ma non troppo allegro</i>	12/8
	Dó m (i - V - i - b VI)	ABC [A] [B]	Mel. acompanhada	<i>Brillante - Adagio quasi fantasia à capriccio</i>	4/4
	Dó M (I - V - I - V - I - vi - I)	ABVolante	Mel. acompanhada	<i>Brillante e passionato - Volante</i>	4/4 - 2/4
<i>Souvenir de Vienne, impromptu pour le pianoforte, op. 9</i>	Mi b M (b VI - I)	IntroAA'BC	Mel. acompanhada	<i>Adagio quasi fantasia</i>	2/4
	Sol M	ABC	Mel. acompanhada	<i>(Legato e tenuto)</i>	4/4
	Sol M	ABC'	Mel. acompanhada	Não tem	4/4
	Sol M	ABC	Mel. acompanhada	<i>Tranquillo e doloroso</i>	2/4
<i>Scherzo em ré menor, op. 10</i>	Ré m (i - v - b II - V - i - b II - i)	A[A]B[A]CA'	Mel. acompanhada	<i>Presto (=80)</i>	3/4
<i>Três romances, op. 11</i>	Mi b m (i - III - VII - # IV - III - i)	AB[A]A'[B']	Mel. acompanhada	<i>Andante</i>	3/4
	Sol m (i - III - i - III - i)	ABCA'	Mel. acompanhada e homofonia	<i>Andante - Allegro passionato - Tempo wie zu Anfang - Adagio</i>	4/4
	Lá b M (I, iii, I, vi, I, IV, iv, IV, I, iii, I)	ABA'CA''	Mel. acompanhada	<i>Moderato - Animato</i>	3/4
<i>Scherzo em dó menor, op. 14</i>	Dó m (i - b II - v, III - i - VI - i - b II - i)	ABA'CA''	Mel. Acompanhada Homofonia	<i>Com fuoco (=88) - Un poco più tranquillo - Tempo I</i>	3/4
<i>Quatro peças fugitivas, op. 15</i>	Fá M (I - vi - ii - I)	ABA'	Mel. Acompanhada Homofonia	<i>Larghetto</i>	4/4
	Lá m (i - III - i - III - iii - iv - i - III - i)	ABA'	Mel. Acompanhada Homofonia	<i>Un poco agitato (=108)</i>	9/8
	Ré M (I - iii - IV - iii - III - I)	ABA'	Mel. acompanhada	<i>Andante espressivo (=50)</i>	3/4
	Sol M (I - vi - ii - vi - I - vi - I)	ABA'	Mel. acompanhada	<i>Scherzo (=96)</i>	3/4
<i>Três prelúdios e fugas, op. 16</i>	Sol m		Polifonia Fuga a três vozes	<i>Andante Allegro vivace</i>	3/4
	Si b M		Mel. Acompanhada Fuga a quatro vozes	<i>Allegretto Andante</i>	3/4
	Ré m		Polifonia Fuga a quatro vozes	<i>Andante Andante con moto</i>	4/4
<i>Variações sobre um tema de Robert Schumann, op. 20</i>	Fá # m (i - III - i)	ABA'	Quatro e cinco vozes	<i>Ziemlich langsam</i>	2/4
	Fá # m (i - III - i)	ABA'	Quatro e cinco vozes	Não tem	2/4
	Fá # m (i - III - v - i)	ABA'	Quatro e cinco vozes	Não tem	2/4
	Fá # M (I - vi - I)	ABA'	Quatro e cinco vozes	Não tem	2/4
	Fá # m (i - III - i)	ABA'	Quatro e cinco vozes	Não tem	2/4

	Fá # m (i - III - v - i)	A(BA')	Quatro e cinco vozes	<i>Poco animato</i>	2/4
	Fá # m (i - III - i)	ABA'	Cânone	Não tem	2/4
	Fá # m (i - III - v - I - vi - I)	(A)BA'CA'B'A''coda	Quatro e cinco vozes	Não tem	2/4
<i>Três romances, op. 21</i>	Lá m (i - VI - iv - i - VI - i)	ABA'	Mel. acompanhada	<i>Andante</i>	4/4
	Fá M (I - vi - V - ii - I - ii - I)	A	Homofonia	<i>Allegretto</i>	2/4
	Sol m (i - III - v - i - I - iii - I - i - III - v - i)	ABA'	Mel. acompanhada	<i>Agitato - Langsamer - Tempo I</i>	3/8
<i>Sonata em sol m</i>	Sol m (i - VI - i - iv - vii - b V - i - I - i)	Forma-sonata	Mel. acompanhada	<i>Allegro</i>	4/4
	Mi b M (I - i - I - V - I)	ABA'	Mel. acompanhada	<i>Adagio</i>	3/4
	Sol M (I - vi - I - vi - III - vi - i - I - vi - I)	ABA'	Mel. acompanhada	<i>Scherzo</i>	3/4
	Sol m (i - VI - i - III - i)	ABAC[B']A		<i>Rondo</i>	2/4
<i>Romance em lá menor</i>	Lá m (i - VII - i - I - vi - I - i - VII - i)	ABA'	Mel. acompanhada	Não tem	3/4
<i>Romance em si menor</i>	Si m (i - VI - i)	ABA'	Mel. acompanhada	<i>Langsam</i>	2/4
<i>Improviso em mi maior</i>	Mi M (I - VI - b III - I)	ABA'	Mel. Acompanhada Três vozes	<i>Allegro ma non troppo (=116)</i>	12/8
<i>Marcha em mi b maior</i>	Mi b M (I - IV - I - vi - I)	ABA'CA	Mel. acompanhada	<i>Frish und lebendig</i>	4/4
<i>Prelúdio em fá menor</i>	Fá m (i - III - i)	ABA'	Mel. acompanhada	(=84)	4/4
<i>Prelúdios: Sete exercícios</i>	Dó M	A	Mel. acompanhada	Não tem	4/4
	Lá m	A	Mel. acompanhada	Não tem	4/4
	Sol M	A	Mel. acompanhada	Não tem	4/4
	Mi m	A	Mel. acompanhada	Não tem	4/4
	Si m	A	Mel. acompanhada	Não tem	4/4
	Si m	A	Mel. acompanhada	Não tem	4/4
	Lá M	A	Mel. acompanhada	Não tem	12/8
<i>Prelúdios: Onze prelúdios introdutórios</i>	Dó M	A	Mel. acompanhada	<i>Andante</i>	4/4
	Fá m	A	Mel. acompanhada	<i>Andante</i>	2/4
	Mi M	A	Mel. acompanhada	<i>Allegro</i>	2/4
	Mi b M	A	Mel. acompanhada	<i>Andante</i>	3/4
	Ré m	A	Mel. acompanhada	<i>Maestoso</i>	4/4
	Ré b M	A	Mel. acompanhada	Não tem	6/8
	Sol M	A	Mel. acompanhada	Não tem	4/4
	Lá b M	A	Mel. acompanhada	<i>Allegro</i>	4/4
	Fá m	A	Mel. acompanhada	Não tem	6/8
	Mi b M	A	Mel. acompanhada	<i>Andante</i>	6/8

	Mi \flat M	A	Mel. acompanhada	<i>Allegretto</i>	4/4
<i>Prelúdios: Prelúdios simples para estudantes</i>	Dó M	A	Homofonia	Não tem	4/4
	Lá \flat M	A	Homofonia	Não tem	4/4
<i>Três fugas sobre temas de Sebastian Bach</i>	Mi \flat M		Fuga a quatro vozes	(=156)	4/4
	Mi M		Fuga a quatro vozes	<i>Andante</i> (=63)	2/2
	Sol m		Fuga a quatro vozes	(=80)	3/4
<i>Prelúdio e fuga em fá # menor</i>	Fá # m		Mel. Acompanhada	Prelúdio (=84)	4/4
			Fuga a quatro vozes	Fuga (=72)	3/4

Apêndice 5 – Tópicos de análise das obras para piano.

Quatre Polonaises

op. 1
für Klavier

Clara Schumann
geb. Wieck
Herausgegeben von
Sabine Kischke

4

1. *mf*

5 *f* *8va* *loco* *p*

9 *mf* ca ... lan ... do

13 *mf*

17 *f* *8va* *loco* *Fine*

© 1987 by Ries & Erler, Berlin
Alle Rechte vorbehalten

R. II 370 E.

5

21 **TRIO** *delicato*

24

28 *f* *cres ... cen ... do*

33

37 *Pol. D.C.*

R. II 370 E.

6

2. *mf*

5 *8^{va}* *loco*

9 *f*

13 *8^{va}* *loco* *8^{va}* *loco* *diminuendo* *f* *Fine*

17 **TRIO** *con delicatezza* *8^{va}* *loco*

R. II 370 E.

21

25 *mf*

29 *p* *Pol. DC.*

3. *risoluto*

5 *cres* *cen* *do* *fz* *fz*

R. II 370 E.

8

9

13

17

21

25

TRIO *espressivo*

loco

p

fz

Fine

R. II 370 E.

9

29

33

37

41

45

pp

Pol. DC.

R. II 370 E.

Moderato (♩=92)

4. *risoluto*
f

5

9. *cres - - cen - - - do*

13. *fz* *pp* *Fine*

17. **TRIO Vivace** (♩=120)

p *cresc.*

21. *f*

25. *loco* *p* *cresc.* *ff*

29. *p* *pp*

33. *p* *fz* *ff*

37. *cres - - cen - - - do* *fz* *ff* *Pol. DC.*

Caprices en forme de Valse

Nr. 1

Clara Wieck, op.2

1 Allegro moderato
con fuoco

7 *p* *f* *p*

13 *f*

19 *p* *cresc.* *ff*

25 *mf* *pp*

© 1996 by Friedrich Hofmeister Musikverlag, Hofheim - Leipzig

FH 2325

5

30 *cre-scen-do* *p*

36 *ff* *ff* Fine

42 *p*

48 *rf* *rf*

54 *p*

6

59 *cre- - - - - scen- - - - - do* *p*

64

69 *f*

74 *p* *p*

78 *ritardando* *a tempo* *p* *calando* *D.C. al Fine* *f*

Nr. 2

Allegro moderato
con grazia

cre- - - - - scen- - - - - do

7

9 *cre- - - - - scen- - - - -*

15 *ritenuto* *a tempo* *do* *f* *p* *pp*

22 *cresc.*

29 *cresc.*

37 *p*

45 *crescendo*

8

53 *cre- scen-*

60 *ritenuto a tempo*
do *f* *p* *pp*

67 *crescendo*

75 *ten.* *p*

83 *diminuendo* *pp* *ritard. e morendo*
ppp

Nr. 3

9

Andantino

7 *p* *p*

14 *do* *f*

21 *ritar- dan- do a tempo* *dolce*

27

Trio

mf staccato

39

p

45

a tempo

di---mi---nu---en---do *calando* *f*

51

p

di---mi---nu---en---do

57

p *f* *p*

64

f

71

p *calando e ritardando*

Nr. 4

Allegro

p espressivo

8

15

mf

22

29

ca---lan---do

12

37^a tempo

p

45

crescendo

f

53

p

61

f

69

f

75

p

a piacere

13

81 *a tempo*

p

89

crescendo

f

Allegretto

Nr. 5

9

15

dolce

21

risoluto

27

p

f

14

33 3 2 1 4 4 8

p

40 1. 2. *dolce* *crescendo*

47 1. 2. *p* *f*

53 *p*

60 *p* *f*

Nr. 6

Allegro risoluto

f *marcato*

1) Erstdruck es' statt d'.

15

8 *f* *p dolce*

16 *f*

24

31 Coda *f* *p*

39 *f*

46 *ff*

Nr. 7

Allegro ma non troppo

p

cre-scen-

do *f* *p* *doloroso*

Fine *dolce*

senza *D.C. al Fine* *Repetizione*

Nr. 8

Allegro assai

p

f

tr

15 *f*

22 *p*

29 *diminuendo p* *pp* *ritardando* *a tempo* *f*

38
dolce

45
pp *p dolce*

53
f

61
di - mi - nu - en - do *pp* *[ritardando]* *a tempo* *p*

69

Nr. 9

19

1 *Allegretto*

7
1. 2.
risoluto

12
p

19
crescendo *f* 1. 2. *Fine*

Romance

INTRODUZIONE

Moderato a piacere

op.3

f *ritard.* *a piacere* *p mf f*

ROMANZA

Moderato

dolce

11

16

22 *Pesante*

30 *Cadenza*

8 *loco* *M.D.*

6

8 *poco a poco calando* *loco* *pp*

Presto *loco* *a tempo* *diminuendo* *f* *p* *f*

47 *Brillante*

49

45 *ritard.*

49 *a tempo*

fz

53 *tenuto*

Il Basso ben staccato

57

61 *cresc.* *diminuendo* *ritard.*

65 *a tempo*

69 *Brillante* *p e leggiermente* *loco*

71

73 *f* *p* *f* *p* *loco*

75

77 *fz*

80 *fz* *loco*

82 *crescendo* *pp*

85 *Espressivo e pesante* *f* *fz* *fz*

90 *diminuendo* *p*

95 *mf* *pp* *a piacere* *lento*

97 *Adagio* *p*

100 *calando* *pp*

105 *Allegro* *con fuoco*

108 *loco*

111 *1.* *p e ritenuto* *a tempo*

112 *2.* *p* *crescendo*

114 *p* 1 1 1 2 3 1 1 1 2 3 *f*

117 *loco* *a tempo* *ritard.*

120 *ff* *ritardando*

122 *p*

125 *loco* *con espress.*

128 *ritardando* *Vivo*

132 8

136 1. 2.

140

145 8

150 *loco*

154 1 3 2

57 *f* *mf* *loco*

60 *p* *marcato*

63

166 *p* *calando* *p*

169

172 *cresc.* *fz* *f* *ritenuto*

Detailed description: This page of a musical score contains measures 57 through 172. It features two staves, treble and bass. The music is characterized by dense, rhythmic patterns, primarily eighth and sixteenth notes. Dynamic markings include *f*, *mf*, *p*, *calando*, *fz*, and *f*. Performance instructions such as *loco*, *marcato*, and *ritenuto* are present. A fermata is placed over measures 57-59.

176 *cresc. ritenuto* *p* *accelerando*

178 *Presto* *ff* *fz* *fz*

181

184 *ff* *fz* *loco* *gliss.* *con bravura*

Detailed description: This page of a musical score contains measures 176 through 184. It features two staves, treble and bass. The music is highly rhythmic and technically demanding. Dynamic markings include *cresc. ritenuto*, *p*, *accelerando*, *ff*, *fz*, and *f*. Performance instructions such as *loco*, *gliss.*, and *con bravura* are present. A fermata is placed over measures 176-178. The piece concludes with a double bar line and repeat sign.

vaises romantiques

Clara Wieck, op. 4

Andante

Allegro

pp *ritenuto* *f*

f *p* *f* *pp* *f*

39

f *p dolce* *p*

45

f *p*

51

mf *sf* *f* *sf* *p* *marcato* *f*

57

sf *sf* *f* *sf* *sf* *p*

63

f *sf* *sf*

68

sf *p*

75 *p con espressione* *dimin.*

79

85 *mf* *dimin.* *p scherzando*

91 *tr.* *dimin.* *p*

97 *mf* *p* *dimin.*

103 *tr.* *p*

109 *tr.*

115 *p* *tr.* *sf*

121 *p* *mf*

127 *cresc. e stretto.*

133 *ritenuto a tempo* *a tempo*

140 *p* *cresc.*

147 *stretto* *a tempo*

155

p *sf* *sf* *p* *f*

160

p *p* *p*

165

p *scherzando*

173

mf *p*

179

mf *mf* *p*

185

doloroso

191

f *p*

197

p *cresc. stretto* *f* *ff*

203

p

209

p *f*

215

pp *sf* *f*

221

p

227 Più lento, con tenerezza

251

234 *ritenuto*

266

241 *Pomposo*

273

267

279

253

285

Loda.
Tempo primo

297 *sf*

303 *sf*

304 *sf*

310 *f*

311 *cresc.*

318 *f*

325 *p*

328 *cresc. stretto*

331 *ff*

332 *stringendo*

327 *sf più mosso*

330 *con fuoco*

333 *ff*

334 *sf*

340 *sf*

341 *ff*

344 *sf*

347 *cresc.*

348 *[cresc.]*

354 *ff*

355 *sf*

361 *sf*

357

357 358 359 360 361 362

cresc. *sf* *ff* *cresc.*

This system contains measures 357 through 362. The upper staff features a melodic line with various accidentals and dynamics, while the lower staff provides a harmonic accompaniment. Dynamics include *cresc.*, *sf*, and *ff*.

363

363 364 365 366 367 368

[*cresc.*] *sf* *sf*

This system contains measures 363 through 368. The upper staff continues the melodic development, and the lower staff has some rests in measures 365-368. Dynamics include [*cresc.*], *sf*, and *sf*.

369

369 370 371 372 373 374

sf *sf* *sf* [*sf*] *ff*

This system contains measures 369 through 374. The upper staff has a more active melodic line, and the lower staff has a consistent accompaniment. Dynamics include *sf*, [*sf*], and *ff*.

375

375 376 377 378 379 380

sf *ff tremulando*

This system contains measures 375 through 380. The upper staff has a melodic line, and the lower staff features a tremolo accompaniment starting in measure 377. Dynamics include *sf* and *ff tremulando*.

381

381 382 383 384 385 386

ff *sf*

This system contains measures 381 through 386. The upper staff has a melodic line, and the lower staff has a tremolo accompaniment. Dynamics include *ff* and *sf*.

387

387 388 389 390 391 392

sf *sf* Fine

This system contains measures 387 through 392, ending with a double bar line and the word "Fine". The upper staff has a melodic line, and the lower staff has a tremolo accompaniment. Dynamics include *sf* and *sf*.

QUATRE PIÈCES CARACTÉRISTIQUES

OPUS 5

Komponiert 1834-36

Impromptu · Le Sabbat

Allegro furioso

*) Anmerkung in der Erstausgabe: Die richtige Anwendung des Pedals mit strenger Beobachtung des Harmoniewechsels wird vorausgesetzt, nur an den nötigsten Stellen ist dasselbe näher bezeichnet.

*) Note in first edition: Proper use of the pedal is presupposed, with changes of harmony strictly observed. Only in the most necessary passages is the pedalling written out.

*) Remarque dans la 1^{re} édition: On pré suppose l'emploi correct de la pédale ainsi que la stricte observation des changements d'harmonie; des indications à ce sujet ne sont données qu'aux endroits les plus nécessaires.

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.
© 1997 by C. F. Peters Verlag, München

*) Siehe Vorwort. *) See Preface. *) Voir Préface.

57

57-62

ff (sf) sf sf sf sf sf sf

3 * 3 * 6/8 * 6/8 *

63

63-68

sf sf sf sf ff sf sf sf

3 * 3 * 3 * 3 *

69

69-74

ff sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf

5 4 3 2 * 3 *

75

75-80

sf poco a poco dim.

3 3

81

81-86

p mf sf sf sf

3 * 3 * 3 * 3 *

87

87-92

sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf

6/8 * 6/8 * 6/8 * 6/8 * 6/8 *

93

93-98

sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf

6/8 * 6/8 * 6/8 * 6/8 * 6/8 *

dimin. pp

99

99-104

sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf

6/8 * 6/8 * 6/8 * 6/8 *

dim.

105

105-110

p sf p p

6/8 * 6/8 * 6/8 * 6/8 * 6/8 *

111

111-116

sf p p cresc. sf sf sf sf

6/8 * 6/8 * 6/8 * 6/8 * 6/8 *

Caprice à la Boléro

Presto

2 *pp*

7 *sf* *cresc.*

13 *sf p leggiero* *p*

20 *sf > p*

26 *sf*

32 *f* *p*

38 *p* *cresc.*

44 *mf* *mf* *sf*

50 *sf* *sf* *cresc.* *f* *ff*

56 *sf* *mf*

61 *pp* *cresc.*

66 *sf* *p*

71 *sf* *p* *cresc.*

76 *sf* *p*

82 *poco a poco calando e ritard.*

87 *dando*

93

più tranquillo e dolce

98 *pp* *tutto legato* *cresc.*

104 *dim.* *mf*

110 *cresc. e string.*

116 *a tempo* *p* *calando*

122 *cresc.*

128 *stretto* *p*

Measures 128-132: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). Measure 128 has a 4-measure slur. Measure 129 has a 2-measure slur. Measure 130 has a 5-measure slur. Measure 131 has a 1-measure slur. Measure 132 has a 3-measure slur.

133 *cresc.*

Measures 133-137: Treble clef, key signature of three sharps. Measure 133 has a 4-measure slur. Measure 134 has a 5-measure slur. Measure 135 has a 2-measure slur. Measure 136 has a 3-measure slur. Measure 137 has a 4-measure slur. Bass clef has a 5-measure slur.

138 *dim.* *stretto* *cresc.*

Measures 138-142: Treble clef, key signature of three sharps. Measure 138 has a 2-measure slur. Measure 139 has a 5-measure slur. Measure 140 has a 3-measure slur. Measure 141 has a 4-measure slur. Measure 142 has a 4-measure slur. Bass clef has a 2-measure slur, 1-measure slur, 2-measure slur, 3-measure slur, and 4-measure slur.

143 *dim.* *p* *calando* *pp*

Measures 143-148: Treble clef, key signature of three sharps. Measure 143 has a 3-measure slur. Measure 144 has a 3-measure slur. Measure 145 has a 3-measure slur. Measure 146 has a 3-measure slur. Measure 147 has a 3-measure slur. Measure 148 has a 3-measure slur. Bass clef has a 5-measure slur, 4-measure slur, 3-measure slur, and 2-measure slur.

149 *Tempo I* *p leggiero*

Measures 149-176: Treble clef, key signature of three sharps. Measure 149 has a 4-measure slur. Measure 150 has a 4-measure slur. Measure 151 has a 4-measure slur. Measure 152 has a 4-measure slur. Measure 153 has a 4-measure slur. Measure 154 has a 4-measure slur. Measure 155 has a 4-measure slur. Measure 156 has a 4-measure slur. Measure 157 has a 4-measure slur. Measure 158 has a 4-measure slur. Measure 159 has a 4-measure slur. Measure 160 has a 4-measure slur. Measure 161 has a 4-measure slur. Measure 162 has a 4-measure slur. Measure 163 has a 4-measure slur. Measure 164 has a 4-measure slur. Measure 165 has a 4-measure slur. Measure 166 has a 4-measure slur. Measure 167 has a 4-measure slur. Measure 168 has a 4-measure slur. Measure 169 has a 4-measure slur. Measure 170 has a 4-measure slur. Measure 171 has a 4-measure slur. Measure 172 has a 4-measure slur. Measure 173 has a 4-measure slur. Measure 174 has a 4-measure slur. Measure 175 has a 4-measure slur. Measure 176 has a 4-measure slur.

155 *cresc.* *sf* *p*

Measures 155-159: Treble clef, key signature of three sharps. Measure 155 has a 3-measure slur. Measure 156 has a 3-measure slur. Measure 157 has a 3-measure slur. Measure 158 has a 3-measure slur. Measure 159 has a 3-measure slur. Bass clef has a 5-measure slur, 2-measure slur, and 3-measure slur.

Measures 160-165: Treble clef, key signature of three sharps. Measure 160 has a 4-measure slur. Measure 161 has a 4-measure slur. Measure 162 has a 4-measure slur. Measure 163 has a 4-measure slur. Measure 164 has a 4-measure slur. Measure 165 has a 4-measure slur. Bass clef has a 4-measure slur, 4-measure slur, 4-measure slur, 4-measure slur, and 4-measure slur.

166 *f* *sf* *sf* *sf* *sf*

Measures 166-171: Treble clef, key signature of three sharps. Measure 166 has a 4-measure slur. Measure 167 has a 4-measure slur. Measure 168 has a 4-measure slur. Measure 169 has a 4-measure slur. Measure 170 has a 4-measure slur. Measure 171 has a 4-measure slur. Bass clef has a 2-measure slur, 4-measure slur, 3-measure slur, 2-measure slur, 4-measure slur, and 1-measure slur.

172 *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

Measures 172-176: Treble clef, key signature of three sharps. Measure 172 has a 3-measure slur. Measure 173 has a 3-measure slur. Measure 174 has a 3-measure slur. Measure 175 has a 3-measure slur. Measure 176 has a 3-measure slur. Bass clef has a 3-measure slur, 3-measure slur, 3-measure slur, 3-measure slur, and 3-measure slur.

177 *ff* *pp*

Measures 177-182: Treble clef, key signature of three sharps. Measure 177 has a 4-measure slur. Measure 178 has a 4-measure slur. Measure 179 has a 4-measure slur. Measure 180 has a 4-measure slur. Measure 181 has a 4-measure slur. Measure 182 has a 4-measure slur. Bass clef has a 3-measure slur, 4-measure slur, 4-measure slur, 4-measure slur, and 4-measure slur.

182

cresc.

sf

188

cresc.

193

sf

p

cresc.

199

sf

p

204

p

210

ff

216

ff

len.

222

ff

228

sf

p

233

ff

Romance

Andante con sentimento

3 *p legato e dolce*

6

11 *stringendo cresc. dim.*

16 *ten. pf cresc.*

22 *Con anima f sempre col Ped.*

28 *tr sf ten.*

34 *sf ten. f con espress. e animato*

39 *sf ten. dim. pf*

45 *ritard. sf pp*

51 *a tempo dolente p sf ten. pf*

57 *mf dim.*

63 *dim. riten. pp diluendo pp*

Scène fantastique Le Ballet des Revenants^{*)}

Allegro ma non troppo

4

9

13

17

f *p* *ff* *ben marcato* *con moto* *f* *risoluto* *p* *cresc.*

*) Geisterballett. *) Ballet of Ghosts.

21

25

28

32

36

40

sf p *cresc.* *sf* *rallent. e diminuendo* *pp* *f* *come sopra* *sempre cresc. e riten.*

44 *L'istesso tempo*

44 *p* *pf* *cresc.*

50 *dim.* *sf*

56 *sf* *p*

62 *sf* *p* *f*

68 *p leggiero*

74 *sf* *p*

80 *calando* *ten.* *a tempo* *p*

85

90 *frisoluto* *f*

96 *p*

102 *cresc.*

107 *mf*

Musical score for page 20, measures 112-139. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *p*, *ff*, *cresc.*, *mf*, and *p*. Performance markings include *calando*, *ten.*, and *a tempo*. Fingerings and articulation are indicated throughout.

Musical score for page 21, measures 145-171. The score continues in G major and 3/4 time. Dynamics include *p*, *pp*, and *mf*. Performance markings include *Più moderato* and *ritard. e morendo*. The score concludes with a final chord and a fermata. Fingerings and articulation are indicated throughout.

TOGGATINA.

Clara Wieck Op. 6.

N° 1. *Presto.* *f*

10 *p*

15 *ff* *diminuendo.* *p* *Ped.*

20 *cres.* *ff*

25 *p*

30 *Ped.*

On présume le stricte emploi de la Pedale et ce n'est qu'aux endroits les plus argents que l'application en est indiquée.

36 *cres.* *cen* *do* *al* *f*

42

48 *Espressivo e tranquillo*
ben marcato il canto.
p dolce e legato.
sempre con Pedale.

54

60

67

74

4

81 *f*

87 *p* *ff*

93

99

105 *sf* *ff*

111 *cres.* *nl*

117 *sf* *dimin.*

2118

123 *molto stringendo.*

128 *Tempo 1º* *p*

133 *f*

138 *p*

143 *pp* *Ped.*

148 *cres.* *cen - do.* *ff*

156 *pp*

NOTTURNO.

Andante con moto.

N.º 2.

sempre legato.
Pod.
dolce.
sf.
rf.
rubato stretto.
cres.
pp
ritenuto e legato.
pf il canto marcato e poco a poco morendo.
pp
36
p
11
risoluto.
cres.
f
p

risforz.
mf
Pod.
cres.
42
stretto e rubato.
ritenuto.
cres.
do
p
47
Cun grazia.
p
pp
53
risoluto con forza.
ff
più mosso.
p
59
cres.
con do.
65
sf
dimin.
p

70

mf

Ped.

75

animato rinf. *ritenuto.* *espress.*

f *Ped.*

80

85

pp *ca - z - lan - do.*

Ped.

90

dolente. *Tempo 1^o*

ppp *pf* *cres.*

Ped.

95

loco.

Al risoluto. *p*

Ped.

99

dolce. *ben marcato il canto.*

cres.

104

stretto. *riten.*

con *du.*

Ped.

109

sf *sf* *pp* *a tempo ma più lento.*

ri - tar - dan - do.

Ped.

113

con espress.

p *pp*

Ped.

118

123

calando e morendo.

ppp

Ped.

2148

MAZURKA.

N.º 5. Moderato.
con dolore e legato.

ten.
p *sf* *p*
sempre con Pedale.

rubato *rinf.*

sf ten. *marcato e legato.* *sf*

rubato *cres.* *dimin.* *p* *sf* *ped.*

risoluto. *risoluto.* *ff* *p* *riten.*

tranquillo e dolce
il canto sempre legato.

pp *p*

ped.

leggiero.

ff *sf* *p* *f*

Ped. *Ped.*

dimin. *ritenuto.*

a tempo. *dolce.*

5 *dolente e tenuto.* *pp* *ped.* *ped.* *ped.*

66 *ten.* *sf* *riten.* *strin.* *cres.*

rubato. *ped.* *ped.* *ped.*

73 *gru - do.* *do.* *sf* *tenuto.* *ped.* *ped.* *ped.*

80 *calando.* *morendo.* *pp* *ten.* *ped.* *ped.* *ped.*

a piacere.

BALLADE.

N^o 4. *Andante con moto.*

Measures 1-32 include dynamics such as *p*, *ff*, *pp*, and *mf*. Performance instructions include *Ped.*, *con affetto*, *dolce*, *con anima*, *ritenuto*, *a piacere*, *marcato*, *loco*, *tr.*, *dimin.*, *pp*, *ff*, *strin - gen - do*, and *loco*.

Measures 37-70 include dynamics such as *sf*, *ff*, *p*, *pp*, *f*, and *ff*. Performance instructions include *Ped.*, *con affetto*, *loco*, *con anima*, *più mosso appassionato*, *ritenuto*, *tr.*, *strin - gen - do*, *riten.*, *legato*, *cres.*, *diminuendo*, *loco*, *tr.*, *loco*, *ff*, and *cres.*.

14

sotto voce.

Ped. *Ped.* *Ped.* *Ped.* *sempre staccato.*

cres.

stringendo.

cen - do.

sf *ritenuto.* *p* *cres.* *mf*

mf *sf con espress.* *mf*

pp *ritenuto.* *p* *pp* *dilendo.*

Ped. *Ped.* *Ped.* *Ped.*

2148

15

104 *Tempo 1^o*

p *p* *mf* *p*

Ped. *Ped.* *Ped.*

109 *stringendo.*

mf *cres.* *cen - do.* *dimin.*

Ped. *Ped.* *Ped.* *Ped.* *Ped.* *Ped.* *Ped.* *Ped.* *Ped.*

115 *ritenuto.* *cres.* *cen - do.* *espress.*

p *stretto.* *p rubato.*

Ped. *Ped.* *Ped.* *Ped.*

121 *Tempo 2^o e poco a poco diluendo.*

mf *pp* *p* *p* *p*

Ped. *Ped.* *Ped.* *Ped.* *Ped.*

128 *sotto voce.*

p *crescendo*

Ped.

133 *morendo.*

pp *ppp*

Ped. *Ped.* *Ped.* *Ped.* *Ped.* *Ped.* *Ped.*

2148

MAZURKA.

N.º 5.

Con moto.
f sempre con Pedale.
Risoluto.
p
sf f
poco ri - te - nu - to a tempo.
p dolce.
leggiero.
p
Ped.
delicato.
p
Ped.
ritenuto con forza.
dolcissimo.
f
ff
p
Ped.

mf
mf
pf
Ped.
p
Ped.
f
Ped.
68
Ped.
Ped.
dimin.
p
Ped.
54
tr
f
fp
Ped.
Ped.
64
p
mf
Ped.
66
pp
poco riten.
ten.
ritenuto con forza e risoluto.
stringendo.
sf
ten.
sf
Ped.

POLONAISE.

N° 6. Non troppo Allegro.

Measures 1-23. Dynamics: *p*, *mf*, *f*, *p*. Performance markings: *riten.*, *dimin.*, *f marcato*, *tr*. Pedal: *Ped.*

Measures 24-49. Dynamics: *p*, *f*, *p*. Performance markings: *sempre staccato*, *calando*, *a tempo*. Pedal: *Ped.*

53 *p*

Musical notation for measures 53-57, featuring piano accompaniment with chords and a melodic line in the right hand.

58 *f* *mf* *p* *dolce.*

Musical notation for measures 58-62, including dynamic markings *f*, *mf*, *p*, and the instruction *dolce.*

63 *calando.*

Musical notation for measures 63-67, marked with the instruction *calando.*

68 *a tempo.* *p* *sf* *f*

Musical notation for measures 68-72, marked with *a tempo.* and dynamics *p*, *sf*, and *f*.

73 *strin - - - gen - - - do.* *tranquillo.* *p*

Musical notation for measures 73-76, with the instruction *tranquillo.* and dynamic *p*.

77 *leggermente.* *p*

Musical notation for measures 77-80, marked with *leggermente.* and dynamic *p*.

81 *p* *f* *Ped.*

Musical notation for measures 81-84, including dynamics *p*, *f*, and the instruction *Ped.*

85 *f* *tr.* *Ped.*

Musical notation for measures 85-89, including dynamics *f*, the instruction *tr.*, and *Ped.*

90 *Ped.* *Ped.* *Ped.*

Musical notation for measures 90-93, marked with *Ped.* in three locations.

94 *calando.* *dimin.* *a tempo ed appassionato.* *f* *Ped.* *Ped.* *Ped.* *Ped.*

Musical notation for measures 94-97, including *calando.*, *dimin.*, *a tempo ed appassionato.*, dynamic *f*, and four *Ped.* markings.

98 *ff* *lao.* *f* *Ped.* *Ped.* *Ped.* *Ped.*

Musical notation for measures 98-101, including dynamics *ff*, *f*, and the instruction *lao.*, with four *Ped.* markings.

102 *ff* *f* *marcato.* *ff* *f* *Ped.* *Ped.*

Musical notation for measures 102-105, including dynamics *ff*, *f*, *ff*, *f*, the instruction *marcato.*, and two *Ped.* markings.

VARIATIONS DE CONCERT

pour le Pianoforte seul

par CLARA WIECK.

Œuvre 8.

Introduzione.

Recitativo. *ff precipitato.*

ff precipitato.

energico e grandioso.

ff leggerissimo

ff un poco ritenuto.

ff leggerissimo

Die richtige Anwendung des Pedals mit strenger Beobachtung des Harmoniewechsels wird vorausgesetzt, nur an den nützlichsten Stellen ist dasselbe näher bezeichnet.

(7368.)

Eigenthum und Verlag der k. k. Hof-Kunst- und Musikalienhandlung des Tobias Haslinger in Wien.

dolce.
a piacere.

cantando.
un poco stringendo.

poco a poco cres.
ed appassionato.

ff marcato.
Piu All.

foco.
calmato espressivo.

dolce.
mf

T. H. 7368.

CAVATINA.

*Andantino.
molto espressivo.*

f
Pedale.

sempre piano il Basso.

45 *erese.* *ten.*

49 *mf* *ten.*

53 *ten.*

57 *stringendo.*
cre - - scen -

T. H. 7368.

61 *ritardando.* *do.* *f* *ten.*

65 *stringendo.* *mf* *Ped.*

69 *con duolo.* *ritard.* *p* *ritenuto.*

73 *Ritornello.* *Ped.* *p*

77 *ritenuto.* *stringendo.* *f* *dolce.* *mf* *Ped.*

T. H. 7368.

6 Più Allegro.

Var. 1.

84

87

92

T. H. 7368.

95

98

101

104

107

T. H. 7368.

8 **Molto grandioso ma non troppo Allegro.**

Var. 2.
f ben pronunziato
 la melodia.
 la seconda volta piano, *f*

111

113 *cresc.*

115 *f*

117 *1^a loco.* *2^a loco.* *dolce.*

118

T. H. 7368.

120 *ritenuto.*

122 *a tempo.* *cresc.*

124 *cresc.* *p*

127 *1^a loco.* *2^a loco.* *Ritornello.*

131 *pp* *Ped.*

T. H. 7368.

Brillante.

Var. 5.

f

137

140

f

145

cresc.

sf

148

T. H. 7368.

11

151

f

156

poco cresc.

158

ri - tar -

160

dan - do.

162

ped.

T. H. 7368.

Adagio
quasi
Fantasia
à capriccio.

Musical notation for measures 158-165. The piece is in a slow, expressive style. The right hand features long, sweeping melodic lines with dynamic markings *m.s.* (mezzo-soprano) and *m.f.* (mezzo-forte). The left hand provides harmonic support with chords and moving bass lines. Pedal points are indicated by 'Ped.' with a diamond symbol. The tempo is marked 'Adagio quasi Fantasia à capriccio'.

Musical notation for measures 166-171. The right hand continues with melodic phrases, marked with *m.s.* and *m.f.*. The left hand shows a 'cresc.' (crescendo) and 'stringendo.' (increasing tempo) marking. Pedal points are used throughout.

Musical notation for measures 172-174. The right hand has melodic lines with *m.f.* and *m.d.* (mezzo-dolce) markings. The left hand is marked 'ff una corda.' (fortissimo, one string). Pedal points are present.

Musical notation for measures 175-177. The right hand features a 'stringendo.' marking. The left hand continues with harmonic accompaniment. Pedal points are used.

Musical notation for measures 178-181. The right hand has melodic lines with *m.f.* and *m.d.* markings. The left hand is marked 'mf' (mezzo-forte) and 'dolcissimo.' (pianissimo). The tempo ends with a 'ritenuto.' (ritardando) marking.

T. H. 7368.

Musical notation for measures 182-185. The right hand has melodic lines with *ff* (fortissimo) and 'Recitativo.' markings. The left hand is marked 'pp' (pianissimo) and 'perdendosi.' (fading). Pedal points are used. The tempo is marked 'à tempo.' and 'stringendo.'.

Musical notation for measures 186-191. The right hand has melodic lines with *ff furioso.* (fortissimo, furioso) and 'pesante.' (heavy) markings. The left hand is marked 'pp smorzando.' (pianissimo, decrescendo). Pedal points are used.

Musical notation for measures 192-194. The right hand has melodic lines with 'ri - - - te - - - nu - - - to.' (ritardando) and 'pesante.' markings. The left hand is marked 'pp'.

Musical notation for measures 195-200. The right hand has melodic lines with *ff* and 'Presto.' markings. The left hand is marked 'assai risoluto.' (very determined) and 'una corda.' (one string). Pedal points are used.

Musical notation for measures 201-206. The right hand has melodic lines with *ff* and 'con duolo.' (with grief) markings. The left hand is marked 'pp' and 'precipitato.' (precipitately). The tempo is marked 'Presto.' and 'con duolo.'.

T. H. 7368.

14
Brillante e passionato.

180
Var. 4. *f* sempre forte e fuoco.

182

185 *mf*

188 *cresc.*

191 *strepitoso. ff*

T. H. 7368.

194

197 *cresc.*

200 *p cresc. stringendo*

203 *spiritoso. loco. ff*

205 *pomposo. loco. ritardando.*

T. H. 7368.

16
Volante.
 209 *cresc.*
 212 *spiritoso.*
 215 *p*
 218
 221 *f*
 224 *p* *cresc.*

T. H. 7368.

227
 230 *loco.*
 233 *pesante*
ff *trionfante.*
 237 *Presto.*
 240 *ff*
 244 *loco.* *ff*

T. H. 7368.

Souvenir de Vienne.
 Impromptu pour le Piano-forte
 par CLARA WIECK, op. 9. (1838)
 parlando.

3

Adagio
quasi
fantasia.

p *con espress:*

pp *triquo da tempo tranquillo*

mf *calando* *dim:*

riten: *mf* *pp* *un poco animato* *cl*

p

D. & C. N.º 6530.

7 *tranquillo*

25 *poco a poco* *ritard.* *f*

30 Tema (2oc.) *legato e tenuto* *pp* *ff* *f*

38 *sempre legato* *p* *** *ff*

43 *tenuto e pomposo*

47

D. & C. N.º 6530.

69

70

71

72

73

74

f

furioso

poco a poco string.

cresc.

appassionato

lucu

f

ritard. dim.

D. & C. N.º 6530.

75

Tranquillo e doloroso.

dol.

pp

trem.

due corde

col Ped.

76

77

78

ritard.

Ossia

a tempo

dolciss. con espressione

due corde

a tempo

poco

D. & C. N.º 6530.

80

a poco calando e

morendo

D. & C. N.º 6530.

84

accelerando

stretto

loco

Musical notation for measures 87-89. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves feature complex rhythmic patterns with frequent triplets and slurs. The key signature has one sharp (F#).

Musical notation for measures 90-91. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with complex rhythmic patterns and triplets. A dynamic marking of *p* (piano) is present at the beginning of measure 90.

Musical notation for measures 92-93. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with complex rhythmic patterns and triplets. Dynamic markings include *f* (forte) and *tenuto* (sustained). Performance instructions *furioso* and *pesante* are written above the staves.

Musical notation for measures 94-95. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with complex rhythmic patterns and triplets. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present at the beginning of measure 94.

Musical notation for measures 96-98. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with complex rhythmic patterns and triplets. Performance instructions include *grandioso*, *ritenuto*, *allargando*, and *morendo*. Dynamic markings include *ff* and *pp* (pianissimo).

D. & C. N° 6530.

SCHERZO

OPUS 10

Komponiert im Sommer 1838

Scherzo con passione

Presto *J. - 80*

Musical score for page 38, measures 1 through 20. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a piano introduction with a *p* dynamic, followed by a *mf* section. The right hand plays a complex melodic line with many slurs and ornaments, while the left hand provides a steady accompaniment. Measure numbers 1, 6, 11, 16, and 21 are clearly marked.

Musical score for page 39, measures 21 through 54. The score continues from page 38. It features a *sf* section with a *dim.* marking. The right hand continues with a complex melodic line, and the left hand provides a steady accompaniment. Measure numbers 21, 26, 31, 36, 42, 48, and 54 are clearly marked.

40

60

66

72

78

84

90

sf

f

p

mf

f

p

sf

f

sf

dim.

p

* * * * *

(*)

94

102

108

114

120

126

p

p

mf

cresc.

sf

p

dim.

cresc.

f

42

138 *un poco calando* *ben legato*
assai dim. *doloroso*

138 *mf* *ben marcato la melodia*

146 *stringendo* *p dolce* *un poco ritenuto*

152

159 *cresc.* *f* *Tempo I*

165 *ff* *sf* *sf*

43

poco a poco crescendo

legato *tranquillo*

153 *ff* *sf* *sf*

189 *sf* *sf*

195 *mf* *p*

201 *p*

la melodia ben marcato

207 *p* *l'accompagnamento pp* *mf*

215 *dim.*

223 *mf*

231 *rubato* *un poco ritenuto* *cresc.* *pp*

239 *a tempo* *leggierissimo*

244

252 *doloroso* *stringendo* *pp*

260 *poco a poco stringendo*

268 *cresc.*

276 *p*

277 *f* *poco a poco dim.*

285 *f*

TROIS ROMANCES

OPUS 11

Robert Schumann gewidmet

Komponiert 1838/39

1 *Andante*
p
Pedal

Measures 28-30: Treble and bass staves. Measure 28 has a fermata. Measure 29 has a fermata. Measure 30 has a fermata. Fingerings: 5, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1.

Measures 31-33: Treble and bass staves. Measure 31 has a fermata. Measure 32 has a fermata. Measure 33 has a fermata. Dynamics: *p*. Fingerings: 1, 2, 3, 2, 2.

Measures 34-36: Treble and bass staves. Measure 34 has a fermata. Measure 35 has a fermata. Measure 36 has a fermata. Fingerings: 3, 4.

Measures 37-39: Treble and bass staves. Measure 37 has a fermata. Measure 38 has a fermata. Measure 39 has a fermata. Dynamics: *ten.*, *p*. Fingerings: 2, 1, 4, 5, 4, 3, 2, 2.

Measures 40-42: Treble and bass staves. Measure 40 has a fermata. Measure 41 has a fermata. Measure 42 has a fermata. Dynamics: *ten.*, *p*, *ritard.*. Fingerings: 2, 5, 2, 5, 2, 4, 4, 1, 3, 2, 1.

Measures 43-45: Treble and bass staves. Measure 43 has a fermata. Measure 44 has a fermata. Measure 45 has a fermata. Fingerings: 4, 2, 5, 4, 3, 2, 4, 3, 2, 1, 4, 2.

Measures 46-48: Treble and bass staves. Measure 46 has a fermata. Measure 47 has a fermata. Measure 48 has a fermata. Dynamics: *ritard.*. Fingerings: 5, 2, 4, 1, 4, 1, 2, 3, 1, 4, 3, 4.

Measures 49-51: Treble and bass staves. Measure 49 has a fermata. Measure 50 has a fermata. Measure 51 has a fermata. Tempo: *Andante*. Dynamics: *p*. Pedal: *Pedal*. Fingerings: 4, 5, 4, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1.

Measures 52-54: Treble and bass staves. Measure 52 has a fermata. Measure 53 has a fermata. Measure 54 has a fermata. Dynamics: *p*. Fingerings: 1, 1, 4, 5, 4, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1.

Measures 55-57: Treble and bass staves. Measure 55 has a fermata. Measure 56 has a fermata. Measure 57 has a fermata. Fingerings: 4, 5, 4, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1.

*) Siehe Vorwort. *) See Preface. *) Voir Préface.

14

18

22

26

30

mf

p

34

37

40

44

47

Nach und nach schneller

ritard.

ff

p

*) Siehe Vorwort. *) See Preface. *) Voir Préface.

54
51 Allegro passionato

55
59
63
67
71

*) Siehe Vorwort. *) See Preface. *) Voir Préface.

75

80
85 Tempo wie zu Anfang
90
94
99

*) Siehe Vorwort. *) See Preface. *) Voir Préface.

Musical score for page 56, measures 104-119. The score is in G minor (three flats) and 3/4 time. It consists of six systems of piano accompaniment. Measure 104 starts with a piano (*p*) dynamic. Measures 107 and 110 feature fortissimo (*sf*) dynamics. Measure 110 includes a *ritard.* (ritardando) marking. Measure 116 has a *p* dynamic. Measure 119 ends with a *p* dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings.

Musical score for page 57, measures 123-146. The score is in G minor (three flats) and 3/4 time. It consists of six systems of piano accompaniment. Measure 123 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 127 includes a piano (*p*) dynamic. Measure 132 features a pianissimo (*pp*) dynamic. Measure 137 includes a fortissimo (*sf*) dynamic and a *ritard.* marking. Measure 141 is marked *Adagio* and includes a piano (*p*) dynamic. Measure 146 includes a *ritard.* marking and a pianissimo (*pp*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings.

*) Siehe Vorwort. *) See Preface. *) Voir Préface.

Moderato

3

p

Pedal

6

pp

12

ritard.

(p)

18

pp

25

p

*) Siehe Vorwort. *) See Preface. *) Voir Préface.

32

p

39

Animato

f

45

p

51

ritard.

ritard.

p

57

p

63

mf

69 *p*

76

83 *p*

90

95 *mp* *ritard.*

101 *p*

107

113 *ritard.*

119 *p*

125 *p* *mp*

132 *ritard.* *p*

139 *ritard.* *p*

Sonate für Klavier g-moll

Clara Schumann
herausgegeben von Gerd Nauhaus

1. Allegro

Musical score for measures 1-5. Treble and bass clefs. Key signature: two flats (B-flat, E-flat). Time signature: common time (C). Measure 1 starts with a piano (*p*) dynamic. The music features a mix of chords and moving lines in both hands.

Musical score for measures 6-9. Measure 6 includes the instruction *Mit tiefer Empfindung* and a piano (*p*) dynamic. The texture is more lyrical and expressive.

Musical score for measures 10-13. Measure 10 features a forte (*f*) dynamic and a *dim.* (diminuendo) marking. The music becomes more rhythmic and driving.

Musical score for measures 14-18. Measure 14 starts with a piano (*p*) dynamic, followed by a forte (*f*) dynamic in measure 15. Measure 18 ends with a piano (*p*) dynamic.

Musical score for measures 19-22. Measure 19 features a forte (*f*) dynamic. The music continues with rhythmic patterns and chordal textures.

10

Musical score for measures 23-26. Measure 23 includes a piano (*p*) dynamic. The music features a mix of chords and moving lines in both hands.

Musical score for measures 27-30. The music continues with rhythmic patterns and chordal textures.

Musical score for measures 31-34. Measure 31 includes a piano (*p*) dynamic and a *cresc.* (crescendo) marking. The music becomes more rhythmic and driving.

Musical score for measures 35-39. Measure 35 features a piano (*p*) dynamic. The music continues with rhythmic patterns and chordal textures.

Musical score for measures 40-43. Measure 40 includes the instruction *animato.* and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 43 ends with a fortissimo (*ff*) dynamic.

Musical score for measures 44-47. Measure 44 includes the instruction *Um vieles schneller* and a forte (*f*) dynamic. The music becomes significantly faster and more rhythmic.

48

52

56

59

rit. im - - mer - -

63

schnel - - - ler

67

un poco ritenuto Tranquillo

71

75

80

(1. Mal.) ritardando

84

1. 2.

87

91

Musical score for piano, measures 94-109. The score is in a key with two flats (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. It features a complex texture with many triplets and slurs. Measure 94 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 97 has a forte (*f*) dynamic. Measure 100 includes a crescendo (*cresc.*) marking. Measure 103 has a piano (*p*) dynamic. Measure 106 has a forte (*f*) dynamic. Measure 109 has a piano (*p*) dynamic.

Musical score for piano, measures 100-109. The score is in a key with two flats (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. It features a complex texture with many triplets and slurs. Measure 100 starts with a piano (*p*) dynamic and includes a *dolce* marking. Measure 101 has a *ben legato* marking. Measure 102 has a piano (*p*) dynamic. Measure 103 includes a crescendo (*cresc.*) marking. Measure 104 has a *dim.* marking. Measure 105 has a *poco a* marking. Measure 106 has a *rit.* marking and a *(Tempo I)* marking. Measure 107 has a piano (*p*) dynamic. Measure 108 has a piano (*p*) dynamic. Measure 109 has a *ben legato* marking and a piano (*p*) dynamic.

132

132-135

136

136-139

141

141-144

145

145-149

150

150-153

154

154-157

6

58

58-61

52

animato

cresc.

f

52-55

56

schneller

f

56-59

70

70-72

73

p

73-75

76

cresc.

76-79

180 *rit.*

183 *cresc.*

186 *poco a poco*

189 *f* *p* *rit.*

193 *Animato* *pp*

196 *p*

198 *cresc.*

201 *f* *sf*

204 *poco ritenuto* *p*

207 *Andante* *p*

210 *a tempo* *pesante* *f* *sf*

2. Adagio

Con espressione e ben legato

Musical score for measures 1-5. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats. The right hand starts with a piano (*p*) dynamic and features a triplet of eighth notes in measure 4. The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. The dynamic changes to mezzo-forte (*mf*) in measure 5.

Musical score for measures 6-9. The right hand features a five-note fingering (5) in measure 6 and a six-note fingering (6) in measure 7. The left hand continues with eighth-note accompaniment. Dynamics include piano (*p*) and mezzo-forte (*mf*).

Musical score for measures 10-11. Both hands feature six-note fingering (6) patterns. The right hand has a melodic line with slurs, while the left hand has a more rhythmic accompaniment.

Musical score for measures 12-14. Measure 12 is marked *calando* and features a six-note fingering (6). Measure 13 has a triplet of eighth notes. Measure 14 is marked *animato* and features a five-note fingering (5). Dynamics include piano (*p*).

Musical score for measures 15-18. Measure 15 is marked *cresc.*. Measure 16 has a forte (*f*) dynamic. Measure 17 has a piano (*p*) dynamic. Measure 18 ends with a piano-piano (*pp*) dynamic.

Musical score for measures 19-22. Measure 19 is marked *f*. Measure 20 has a piano (*p*) dynamic. Measure 21 has a forte (*f*) dynamic. Measure 22 has a piano (*p*) dynamic.

Musical score for measures 23-26. Measure 23 has a piano (*p*) dynamic. Measure 24 is marked *dim.*. Measure 25 has a piano (*p*) dynamic. Measure 26 has a piano (*p*) dynamic.

Musical score for measures 27-30. Measure 27 has a piano (*p*) dynamic. Measure 28 has a piano (*p*) dynamic. Measure 29 has a piano (*p*) dynamic. Measure 30 has a piano (*p*) dynamic.

Musical score for measures 31-34. Measure 31 is marked *stringendo.*. Measure 32 has a piano (*p*) dynamic. Measure 33 has a piano (*p*) dynamic. Measure 34 has a forte (*f*) dynamic.

Musical score for measures 35-38. Measure 35 has a piano (*p*) dynamic. Measure 36 has a piano (*p*) dynamic. Measure 37 is marked *dim.*. Measure 38 has a piano-piano (*pp*) dynamic.

-3. Scherzo
Leggieramente

Musical notation for measures 1-6. Treble and bass staves. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 3/4 time. Measure 1 starts with a piano (*p*) dynamic. The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes, while the bass clef provides a steady accompaniment of eighth notes.

Musical notation for measures 7-12. Treble and bass staves. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 3/4 time. Measure 7 starts with a piano (*p*) dynamic. The melody continues with eighth and quarter notes, and the bass clef accompaniment remains consistent.

Musical notation for measures 13-16. Treble and bass staves. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 3/4 time. Measure 13 starts with a piano (*p*) dynamic. The melody features a sequence of eighth notes, and the bass clef accompaniment consists of chords.

Musical notation for measures 17-21. Treble and bass staves. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 3/4 time. Measure 17 starts with a piano (*p*) dynamic. The melody is more active with eighth notes. A *dim.* (diminuendo) marking appears in measure 21.

Musical notation for measures 22-25. Treble and bass staves. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 3/4 time. Measure 22 starts with a piano (*p*) dynamic. The melody continues with eighth notes, and the bass clef accompaniment consists of chords.

Musical notation for measures 26-30. Treble and bass staves. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 3/4 time. Measure 26 starts with a piano (*p*) dynamic. The melody continues with eighth and quarter notes.

Musical notation for measures 31-36. Treble and bass staves. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 3/4 time. Measure 31 starts with a piano (*p*) dynamic. The melody continues with eighth and quarter notes.

Musical notation for measures 37-43. Treble and bass staves. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 3/4 time. Measure 37 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 43 starts with a pianissimo (*pp*) dynamic. The piece includes first and second endings.

Musical notation for measures 44-52. Treble and bass staves. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 3/4 time. Measure 44 starts with a piano (*p*) dynamic. The section is labeled "Trio Einfach" and "p legato". The melody is a simple, sustained line.

Musical notation for measures 53-58. Treble and bass staves. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 3/4 time. Measure 53 starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The melody continues with eighth notes.

Musical notation for measures 59-64. Treble and bass staves. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 3/4 time. Measure 59 starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. A *dim.* (diminuendo) marking appears in measure 64.

60

rit. - - - a tempo

Tempo primo
staccato

poco diminuendo.

poco a poco ritenuto.

schnell

I. Rondo

Measures 1-6 of the Rondo section. The music is in 2/4 time with a key signature of two flats. The melody in the treble clef begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4-B4, and a quarter note C5. The bass line starts with a half note G3. A piano (*p*) dynamic marking is present at the beginning.

Measures 7-12 of the Rondo section. The melody continues with eighth notes and quarter notes. A piano (*p*) dynamic marking is present in measure 10.

Measures 13-14 of the Rondo section. The melody features a sequence of eighth notes and quarter notes.

Measures 15-18 of the Rondo section. The melody consists of eighth notes and quarter notes. A piano (*p*) dynamic marking is present in measure 16.

Measures 19-24 of the Rondo section. The melody includes eighth notes and quarter notes. The section concludes with a final cadence in measure 24.

Measures 25-30 of the Rondo section. The melody features quarter and eighth notes. A piano (*p*) dynamic marking is present in measure 28.

Measures 31-36 of the Rondo section. The melody continues with eighth notes and quarter notes. A piano (*p*) dynamic marking is present in measure 34.

Measures 37-42 of the Rondo section. The melody consists of eighth notes and quarter notes. A piano (*p*) dynamic marking is present in measure 40.

Measures 43-48 of the Rondo section. The melody features eighth notes and quarter notes. A piano (*p*) dynamic marking is present in measure 46.

Measures 49-54 of the Rondo section. The melody includes eighth notes and quarter notes. A piano (*p*) dynamic marking is present in measure 52.

Measures 55-60 of the Rondo section. The melody consists of eighth notes and quarter notes. A piano (*p*) dynamic marking is present in measure 58.

57

First system of musical notation, measures 57-62. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The melody in the treble staff features eighth and sixteenth notes with various accidentals. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

63

Second system of musical notation, measures 63-67. The notation continues from the first system, showing the progression of the melody and accompaniment.

68

Third system of musical notation, measures 68-72. The musical phrases continue, with some notes marked with accents.

73

Fourth system of musical notation, measures 73-77. The melody becomes more active with sixteenth-note patterns.

78

Fifth system of musical notation, measures 78-82. The accompaniment features a steady eighth-note bass line.

93

Sixth system of musical notation, measures 93-98. The piece concludes with a final cadence in the treble staff.

First system of musical notation on the right page, measures 1-5. It begins with a treble clef staff and a bass clef staff, showing the initial melodic and harmonic material.

Second system of musical notation on the right page, measures 6-10. The melody continues with eighth-note patterns.

Third system of musical notation on the right page, measures 11-15. The accompaniment features a consistent eighth-note bass line.

Fourth system of musical notation on the right page, measures 16-20. The melody includes some chromatic movement.

Fifth system of musical notation on the right page, measures 21-25. A piano (p) dynamic marking is present. The melody features a dotted quarter note.

Sixth system of musical notation on the right page, measures 26-30. The piece concludes with a final cadence in the treble staff.

Musical score for measures 145-174. The score is written in a grand staff with two systems of two staves each. The music is in a minor key and features a complex, rhythmic melody in the upper voice and a supporting bass line in the lower voice. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

30

Musical score for measures 151-177. The score is written in a grand staff with two systems of two staves each. The music is in a minor key and features a complex, rhythmic melody in the upper voice and a supporting bass line in the lower voice. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

181

185

189

193

197

202

7

2

7

12 *Animato*

17

12

Con fuoco $\text{♩} = 88$ op. 14

6

12

18

23

28

This system contains the first six staves of the piece. It begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Con fuoco' with a quarter note equal to 88 beats per minute. The piece is identified as 'op. 14'. The first staff starts with a forte (*f*) dynamic. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents. The bass line provides a steady accompaniment with chords and moving lines. The system ends at measure 28.

33

39

46

53

60

67

This system contains the next six staves of the piece, starting at measure 33. The dynamics continue with *sf* (sforzando) and *sf*. The musical texture remains consistent with the first system, featuring rhythmic patterns and harmonic support. The system ends at measure 67.

Handwritten musical score for piano, measures 79-103. The score is in G minor (three flats) and 4/4 time. It features a complex texture with multiple voices in both staves. Measure 79 is marked with a forte (*f*) dynamic. Measure 85 includes the instruction *crescendo*. Measure 91 has a *f* dynamic. Measure 97 has a *fz* dynamic. Measure 103 has a *fz* dynamic.

Handwritten musical score for piano, measures 110-143. The score is in G minor (three flats) and 4/4 time. Measure 110 is marked with a piano (*p*) dynamic. Measure 125 includes the instruction *un poco più tranquillo* and *ben legato*. Measure 137 has a *p* dynamic. Measure 143 has a *mf* dynamic.

Handwritten musical score, measures 173 to 319. The score is written in two staves (treble and bass clef) and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *rit.* and **.*

173

183

192

301

210

319

Handwritten musical score, measures 227 to 52. The score is written in two staves (treble and bass clef) and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *Tempo I*, *cresc.*, and *f.*

227 Tempo I

32

37

242

47

52

Handwritten musical score, measures 57-79. The score is written in two staves (treble and bass clef) with a key signature of two flats. Measure numbers 57, 62, 68, 74, and 79 are visible. Dynamics include *sf* and *ff*. The notation includes various rhythmic values, slurs, and accents.

Handwritten musical score, measures 84-105. The score is written in two staves (treble and bass clef) with a key signature of two flats. Measure numbers 84, 89, 95, 100, and 105 are visible. Dynamics include *fz* and *f*. The notation includes various rhythmic values, slurs, and accents.

Pièces fugitives

op. 15

Nr. 1

Larghetto

p

5

10

cresc.

15

dim. *mf*

20

f

24

p

27

pp *p*

ri - tar - dan - do

32

37

un poco animato *cresc.*

42

pp *ritard.*

Un poco agitato $\text{♩} = 108$

Nr. 2

4

8

12

16

20

25

30

34

37

a tempo

rit.

cresc.

dim.

Handwritten musical score for measures 41-58. The score is written in treble and bass clefs. Measure 41 is marked with *cresc.* and *f*. Measure 45 is marked with *f*. Measure 49 is marked with *f*. Measure 53 is marked with *cresc.*, *p*, and *dim.*. Measure 58 is marked with *pp*. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Handwritten musical score for measures 62-89. The score is written in treble and bass clefs. Measure 62 is marked with *pp* and ***. Measure 67 is marked with *cresc.* and *p*. Measure 71 is marked with *pp* and ***. Measure 75 is marked with *cresc.* and *p*. Measure 89 is marked with *dim.* and *pp*. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Andante espressivo $\text{♩} = 50$

Nr. 3

6

cresc.

p

12

dim.

p

18

cresc.

93

mf dim.

un poco più animato

27

pp

31

cresc.

poco

34

cresc.

f

37

40

p

mf

Handwritten musical score for measures 43-57. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). Measure 43 is marked with *cresc.* and *rit.*. Measure 46 is marked with *dim.* and *p*. Measure 49 is marked with *pp* and contains the lyrics "ri - te - nu - to". Measure 52 is marked with *Tempo I* and *p*. Measure 57 is marked with *p*. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings.

Handwritten musical score for measures 66-82. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). Measure 66 is marked with *mf* and *p*. Measure 70 is marked with *dim.*. Measure 74 is marked with *p* and *mf*. Measure 78 is marked with *p* and *poco a poco*. Measure 82 is marked with *ritardando poco dim.*. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings.

Scherzo (Op. 96)

Nr. 4

p

7

13

20 *cresc.*

26 (4)

1. 2.

41 *un poco più tranquillo*

p *mf*

50

57 *cresc.*

67 *ritenuto* *mf*

75 *p*

Tempo I

First system of musical notation, measures 1-4. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The right hand starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The left hand has a bass line starting on G2. A dynamic marking of *p* (piano) is present at the beginning.

Second system of musical notation, measures 5-8. The right hand continues with quarter notes D5, E5, F5, and G5. The left hand has a bass line with quarter notes G2, F2, E2, and D2.

Third system of musical notation, measures 9-12. The right hand has a melodic line with eighth notes. The left hand has a bass line with quarter notes. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present at the end of the system.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The right hand has a melodic line with eighth notes. The left hand has a bass line with quarter notes. A dynamic marking of *f* (forte) is present at the end of the system.

Fifth system of musical notation, measures 17-20. The right hand has a melodic line with eighth notes. The left hand has a bass line with quarter notes. A dynamic marking of *dim.* (diminuendo) is present at the beginning.

Sixth system of musical notation, measures 21-24. The right hand has a melodic line with quarter notes. The left hand has a bass line with quarter notes. A dynamic marking of *f* (forte) is present at the end of the system.

Piano I

Andante

Clara Schumann, op.16

attacca Fuga

Fuga I

Allegro vivace

Handwritten musical score for guitar, measures 14-26. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 7/8 time signature. It consists of five systems, each with a treble and bass staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingering numbers (1-5). Measure numbers 14, 17, 20, 22, and 24 are clearly visible at the start of their respective systems.

Handwritten musical score for guitar, measures 27-39. The score continues in the same key signature and time signature as the previous page. It consists of five systems, each with a treble and bass staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingering numbers (1-5). Measure numbers 27, 30, 33, 36, and 39 are clearly visible at the start of their respective systems.

Musical score for a piece, measures 42-53. The score is written in two staves (treble and bass clef) and includes fingerings and articulation marks. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 3/4. The piece is marked with a forte *f* dynamic.

Präludium II

Allegretto

Musical score for "Präludium II", measures 1-24. The score is written in two staves (treble and bass clef) and includes dynamics and articulation marks. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 3/4. The piece is marked with an *Allegretto* tempo and a piano *p* dynamic. The score includes a *cresc.* (crescendo) marking and a mezzo-forte *mf* dynamic.

30

dim.

p

36

mf

42

48

p

cresc.

dimin.

54

p

Fuga II

Andante

sempre legato

mf

7

13

19

24

Handwritten musical score for a piece, likely a prelude. The score is written in two staves (treble and bass clef) and is divided into five systems. The first system starts at measure 30, the second at 35, the third at 40, the fourth at 45, and the fifth at 50. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Printed musical score for "Präludium III". The score is written in two staves (treble and bass clef) and is divided into six systems. The first system starts at measure 1, the second at 6, the third at 11, the fourth at 16, the fifth at 21, and the sixth at 26. The tempo is marked "Andante" and the dynamics are marked "p". The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Handwritten musical score for a fugue, measures 27 to 48. The score is in G major and 3/4 time. It features a treble and bass staff with various musical notations including notes, rests, and dynamics. The piece concludes with a double bar line and the instruction "attacca Fuga".

27

32

37

43

48

ritard.

attacca Fuga

Printed musical score for "Fuga III". The tempo is marked "Andante con moto". The score is in G major and 3/4 time. It features a treble and bass staff with various musical notations including notes, rests, and dynamics. The piece concludes with a double bar line.

Fuga III

Andante con moto

p

15

33

31

Handwritten musical score for a piece in B-flat major, measures 39-68. The score is written on five systems, each with a treble and bass staff. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and slurs. The piece concludes with a double bar line and the word "Fine" at the bottom right of the final system.

Prelude and Fugue in F-Sharp Minor 13

Praeludium (♩ = 84)

1845

Clara Schumann

Valerie Woodring Goertzen, editor

The first system of the musical score for the Prelude in F-sharp minor, measures 1-11. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The tempo is marked as quarter note = 84. The first measure starts with a piano (*p*) dynamic. The melody in the treble staff is characterized by a series of eighth-note runs. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and some eighth-note patterns. Measure numbers 3, 6, 9, and 11 are indicated at the beginning of their respective lines.

* The B is flat in the autograph.

14

The second system of the musical score for the Prelude in F-sharp minor, measures 13-19. It continues with two staves. Measure 13 begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The musical texture remains consistent with the first system, featuring eighth-note runs in the treble and accompaniment in the bass. Measure numbers 13, 15, 17, and 19 are indicated. At the end of measure 19, there is a double bar line followed by the text "ossia from F-minor version" and a key signature change to one sharp (F#), indicating an alternative ending.

21

23

25

27

29

Fuga a 4 voci (♩ = 72)

4

7

10

13

* The lower C# is written as a dotted quarter note in the autograph.

Musical score for measures 16-18. Measure 16 starts with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 4/4 time signature. The melody in the treble clef begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass clef accompaniment consists of eighth notes. A *dim.* (diminuendo) marking is present in measure 17.

Musical score for measures 19-21. Measure 19 begins with a *p* (piano) dynamic marking. The treble clef features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The bass clef accompaniment continues with eighth notes.

Musical score for measures 22-24. The treble clef continues with the intricate eighth-note and sixteenth-note patterns. The bass clef accompaniment remains consistent with eighth notes.

Musical score for measures 25-27. The treble clef melody becomes more melodic, featuring quarter and eighth notes. The bass clef accompaniment continues with eighth notes.

Musical score for measures 28-30. The treble clef melody continues with quarter and eighth notes. The bass clef accompaniment consists of eighth notes.

Musical score for measures 31-33. Measure 31 starts with a treble clef, a key signature of two sharps, and a 4/4 time signature. The treble clef melody features quarter and eighth notes. The bass clef accompaniment consists of eighth notes.

Musical score for measures 34-36. Measure 34 begins with a *p* dynamic marking. The treble clef melody continues with quarter and eighth notes. The bass clef accompaniment consists of eighth notes.

Musical score for measures 37-39. The treble clef melody continues with quarter and eighth notes. The bass clef accompaniment consists of eighth notes.

Musical score for measures 40-42. The treble clef melody continues with quarter and eighth notes. The bass clef accompaniment consists of eighth notes.

Musical score for measures 43-45. The treble clef melody continues with quarter and eighth notes. The bass clef accompaniment consists of eighth notes.

* The G# is written as a quarter note in the autograph.
 ** This F# also carries a quarter note stem in the autograph.

46

Musical score for measures 46-48. The piece is in D major (two sharps) and 3/4 time. Measure 46 features a treble clef with a quarter rest followed by eighth notes, and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. Measure 47 continues the treble line with eighth notes and the bass accompaniment. Measure 48 shows the treble line with a quarter note and eighth notes, and the bass accompaniment.

49

Musical score for measures 49-51. Measure 49 has a treble clef with eighth-note patterns and a bass clef with eighth-note accompaniment. Measure 50 continues with similar eighth-note patterns in both staves. Measure 51 features a treble clef with eighth notes and a bass clef with eighth-note accompaniment.

52

Musical score for measures 52-54. Measure 52 has a treble clef with eighth-note patterns and a bass clef with eighth-note accompaniment. Measure 53 continues with similar eighth-note patterns in both staves. Measure 54 features a treble clef with eighth notes and a bass clef with eighth-note accompaniment.

55

Musical score for measures 55-56. Measure 55 has a treble clef with eighth-note patterns and a bass clef with eighth-note accompaniment. Measure 56 continues with similar eighth-note patterns in both staves.

57

Musical score for measures 57-59. Measure 57 has a treble clef with eighth-note patterns and a bass clef with eighth-note accompaniment. Measure 58 features a treble clef with a half note and a bass clef with eighth-note accompaniment. Measure 59 has a treble clef with a half note and a bass clef with eighth-note accompaniment. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Three Fugues on Themes of Sebastian Bach

1845

Clara Schumann

Piano reductions by Jozef De Beenhouwer
Valerie Woodring Goertzen, editor

No. 1 Fuga a 4 voci (♩ = 156)

Musical notation for the first system of the fugue, measures 1-5. The right hand is mostly silent, while the left hand plays a simple bass line.

Musical notation for the second system of the fugue, measures 6-10. The right hand begins to play a melodic line.

Musical notation for the third system of the fugue, measures 11-15. The right hand continues its melodic line, and the left hand provides harmonic support.

Musical notation for the fourth system of the fugue, measures 16-20. The right hand continues its melodic line, and the left hand provides harmonic support.

Musical notation for the fifth system of the fugue, measures 21-25. The right hand continues its melodic line, and the left hand provides harmonic support.

* This note is A \natural in the autograph.

** This A carries a natural sign in the autograph.

© Hildegard Publishing Company 2001

All rights reserved

Reproduction by any means is illegal

2

Musical notation for the sixth system of the fugue, measures 26-29. The right hand continues its melodic line, and the left hand provides harmonic support.

Musical notation for the seventh system of the fugue, measures 30-34. The right hand continues its melodic line, and the left hand provides harmonic support.

Musical notation for the eighth system of the fugue, measures 35-39. The right hand continues its melodic line, and the left hand provides harmonic support.

Musical notation for the ninth system of the fugue, measures 40-43. The right hand continues its melodic line, and the left hand provides harmonic support.

Musical notation for the tenth system of the fugue, measures 44-47. The right hand continues its melodic line, and the left hand provides harmonic support.

* The upper note in the left hand is D in the autograph.

** The lower note in the right hand is B \flat in the autograph.

48

Musical score for measures 48-51. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (Bb and Eb). The music features a melodic line in the treble and a supporting bass line in the bass.

52

Musical score for measures 52-56. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (Bb and Eb). The music continues with a melodic line in the treble and a supporting bass line in the bass.

57

Musical score for measures 57-60. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (Bb and Eb). The music continues with a melodic line in the treble and a supporting bass line in the bass.

61

Musical score for measures 61-65. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (Bb and Eb). The music continues with a melodic line in the treble and a supporting bass line in the bass.

66

Musical score for measures 66-70. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (Bb and Eb). The music continues with a melodic line in the treble and a supporting bass line in the bass.

* The editor suggests replaying the low Eb here.

No 2. Fuga a 4 voci (♩ = 63)

Andante

Musical score for measures 1-3. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked 'Andante'. The music begins with a melodic line in the treble and a supporting bass line in the bass.

4

Musical score for measures 4-6. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music continues with a melodic line in the treble and a supporting bass line in the bass.

7

Musical score for measures 7-9. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music continues with a melodic line in the treble and a supporting bass line in the bass.

9

Musical score for measures 10-11. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music continues with a melodic line in the treble and a supporting bass line in the bass.

11

Musical score for measures 12-14. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music continues with a melodic line in the treble and a supporting bass line in the bass.

14

16

18

20

22

* This note is D# in the autograph.

25

28

30

32

34

36 ossia

38

40

43

46

* The editor suggest replaying the low E here.
 *** The editor suggests replaying the low E either here or on the previous half note.

No 3. Fuga a 4 voci (♩ = 80)

5

9

13

17

20

Musical notation for measures 20-23. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 20 starts with a half note G4 in the treble and a half note G2 in the bass. The piece continues with various rhythmic patterns and accidentals.

24

Musical notation for measures 24-27. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. Measure 24 begins with a half note A4 in the treble and a half note A2 in the bass. The notation includes slurs and various rhythmic values.

28

Musical notation for measures 28-30. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. Measure 28 starts with a half note B4 in the treble and a half note B2 in the bass. The piece features a consistent rhythmic accompaniment in the bass.

31

Musical notation for measures 31-33. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. Measure 31 begins with a half note C5 in the treble and a half note C2 in the bass. There is an asterisk above a note in measure 32.

34

Musical notation for measures 34-36. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. Measure 34 starts with a half note D5 in the treble and a half note D2 in the bass. The notation includes various rhythmic patterns and slurs.

* This note is B[b] in the autograph.

37

Musical notation for measures 37-39. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. Measure 37 begins with a half note E5 in the treble and a half note E2 in the bass. The piece continues with complex rhythmic patterns.

40

Musical notation for measures 40-42. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. Measure 40 starts with a half note F5 in the treble and a half note F2 in the bass. The notation includes slurs and various rhythmic values.

43

Musical notation for measures 43-45. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. Measure 43 begins with a half note G5 in the treble and a half note G2 in the bass. The piece features a consistent rhythmic accompaniment in the bass.

46

Musical notation for measures 46-48. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. Measure 46 starts with a half note A5 in the treble and a half note A2 in the bass. The notation includes various rhythmic patterns and slurs.

49

Musical notation for measures 49-51. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. Measure 49 begins with a half note B5 in the treble and a half note B2 in the bass. The piece concludes with various rhythmic patterns.

52

Musical notation for measures 52-53. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 52 features a melodic line in the treble with eighth notes and a bass line with eighth notes. Measure 53 continues the melodic line with a fermata over the final note.

54

Musical notation for measures 54-56. Measure 54 has a treble staff with eighth-note chords and a bass staff with eighth notes. Measure 55 continues with similar patterns. Measure 56 features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a few notes.

57

Musical notation for measures 57-59. Measure 57 has a treble staff with eighth-note chords and a bass staff with eighth notes. Measure 58 continues with similar patterns. Measure 59 features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a few notes.

60

Musical notation for measures 60-62. Measure 60 has a treble staff with eighth-note chords and a bass staff with eighth notes. Measure 61 continues with similar patterns. Measure 62 features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a few notes.

63

Musical notation for measures 63-65. Measure 63 has a treble staff with eighth-note chords and a bass staff with eighth notes. Measure 64 continues with similar patterns. Measure 65 features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a few notes.

66

Musical notation for measures 66-68. Measure 66 has a treble staff with eighth-note chords and a bass staff with eighth notes. Measure 67 continues with similar patterns. Measure 68 features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a few notes.

69

Musical notation for measures 69-71. Measure 69 has a treble staff with eighth-note chords and a bass staff with eighth notes. Measure 70 continues with similar patterns. Measure 71 features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a few notes.

72

Musical notation for measures 72-74. Measure 72 has a treble staff with eighth-note chords and a bass staff with eighth notes. Measure 73 continues with similar patterns. Measure 74 features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a few notes. A double asterisk (**) is placed above the treble staff in measure 73.

75

Musical notation for measures 75-77. Measure 75 has a treble staff with eighth-note chords and a bass staff with eighth notes. Measure 76 continues with similar patterns. Measure 77 features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a few notes.

78

Musical notation for measures 78-80. Measure 78 has a treble staff with eighth-note chords and a bass staff with eighth notes. Measure 79 continues with similar patterns. Measure 80 features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a few notes.

* In the autograph, an extra eighth-note A was put in when the measure was broken between two systems.
 ** The F carries a natural sign in the autograph.

VARIATIONEN

OPUS 20

über ein Thema von Robert Schumann
ihm gewidmet

Komponiert 1853

Thema
Ziemlich langsam

Musical score for the Theme, measures 1-19. The score is in G major and 2/4 time. It features a piano (*p*) introduction, followed by a first ending with a fortissimo (*sf*) dynamic. The second ending includes a decrescendo (*dim.*) and a piano (*p*) dynamic. The final measure is marked with a double piano (*pp*) dynamic.

Musical score for Variation I, measures 20-53. The variation is in G major and 2/4 time. It begins with a piano (*p*) and legato marking. The score includes various dynamics such as piano (*p*), fortissimo (*sf*), and decrescendo (*dim.*). It features several triplet figures and a final measure with a double piano (*pp*) dynamic.

49 Var. II

51

54

56

59

60

63

66

69

76 Var. III

p *dim.*

cresc. *dim.*

ppp

100 Var. IV

p

*1) Siehe Vorwort. *2) See Preface. *3) Voir Préface.

mf

sf

dim.

dim. *sosten.*

*1) Siehe Vorwort. *2) See Preface. *3) Voir Préface.

Var. V
Poco animato

Musical score for Variation V, measures 124-126. Treble and bass clefs, 2/4 time signature, key signature of two sharps. Dynamics include *f*.

Musical score for Variation V, measures 127-130. Treble and bass clefs, 2/4 time signature, key signature of two sharps. Dynamics include *mf*.

Musical score for Variation V, measures 131-133. Treble and bass clefs, 2/4 time signature, key signature of two sharps. Dynamics include *sf* and *mf*.

Musical score for Variation V, measures 134-136. Treble and bass clefs, 2/4 time signature, key signature of two sharps. Dynamics include *sf*, *p*, and *cresc.*

Musical score for Variation V, measures 137-140. Treble and bass clefs, 2/4 time signature, key signature of two sharps. Dynamics include *sf* and *mf*.

*) Siehe Vorwort. *) See Preface. *) Voir Préface.

Musical score for Variation V, measures 141-144. Treble and bass clefs, 2/4 time signature, key signature of two sharps. Dynamics include *cresc.*

Musical score for Variation V, measures 145-148. Treble and bass clefs, 2/4 time signature, key signature of two sharps. Dynamics include *f* and first/second endings.

Musical score for Variation VI, measures 149-152. Treble and bass clefs, 2/4 time signature, key signature of two sharps. Dynamics include *p*.

Musical score for Variation VI, measures 153-156. Treble and bass clefs, 2/4 time signature, key signature of two sharps. Dynamics include *cresc.*

Musical score for Variation VI, measures 157-160. Treble and bass clefs, 2/4 time signature, key signature of two sharps. Dynamics include *p*, *pp*, and *calando*.

Var. VII

Musical score for measures 172-173. The piece is in G major and 2/4 time. Measure 172 starts with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (2, 3, 1, 2, 3, 3). The left hand has a bass line with fingerings (3, 1, 2, 3, 3).

Musical score for measures 174-175. The right hand continues the melodic line with slurs and fingerings (2, 3, 1, 2, 3, 3). The left hand has a bass line with fingerings (2, 3, 1, 2, 3, 3).

Musical score for measures 176-177. Measure 176 includes a *cresc.* marking. The right hand has slurs and fingerings (2, 3, 1, 2, 3, 3). The left hand has a bass line with fingerings (2, 3, 1, 2, 3, 3).

Musical score for measures 178-179. Measure 178 includes a *dim.* marking. Measure 179 includes a *p* marking. The right hand has slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1). The left hand has a bass line with fingerings (2, 3, 4, 5, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1).

Musical score for measures 179-180. Measure 179 includes a *p* marking. The right hand has slurs and fingerings (2, 1, 2, 3, 4, 5, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1). The left hand has a bass line with fingerings (2, 3, 4, 5, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1).

*1) Siehe Vorwort. *2) See Preface. *3) Voir Preface.

Musical score for measures 82-83. The right hand has slurs and fingerings (2, 3, 1, 2, 3, 3). The left hand has a bass line with fingerings (3, 1, 2, 3, 3).

Musical score for measures 84-85. Measure 84 includes a *cresc.* marking. Measure 85 includes a *sosten.* marking. The right hand has slurs and fingerings (2, 3, 1, 2, 3, 3). The left hand has a bass line with fingerings (2, 3, 1, 2, 3, 3).

Musical score for measures 87-88. The right hand has slurs and fingerings (2, 3, 1, 2, 3, 3). The left hand has a bass line with fingerings (2, 3, 1, 2, 3, 3).

Musical score for measures 89-90. The right hand has slurs and fingerings (2, 3, 1, 2, 3, 3). The left hand has a bass line with fingerings (2, 3, 1, 2, 3, 3).

Musical score for measures 92-93. Measure 92 includes a *p* marking. Measure 93 includes a *dim.* marking. The right hand has slurs and fingerings (2, 3, 1, 2, 3, 3). The left hand has a bass line with fingerings (2, 3, 1, 2, 3, 3).

194 *molto espressivo*
pp

196 *cresc.*

199 *dim.* *rit.*

202 *p*

208

214 *cresc.* *dim.*

20 *pp*

26 *calando*

30 *cresc.* *stretto*

31 *dim.* *ritenuto*

33 *ppp*

35 *8^{va}*

DREI ROMANZEN

OPUS 21

Johannes Brahms gewidmet
Komponiert 1853 und 1855

Andante

1

5

11

17

22

p

cresc.

dim.

p

dim.

Sehr innig bewegt
animato

27

30

33

36

39

42

p

cresc.

p

cresc.

calando

pp

ritenuto

45 *a tempo*

p *cresc.*

48

51 *f*

54 *sf*

57 *mf* *cresc.*

60 *dim.* *p*

63 *cresc.*

66 *mf* *poco a poco dim.*

69 *calando*

Tempo I

73 *p*

79 *cresc.*

85 *cresc.*

90 *f*

95 *ff* *stringendo*

101 *sf* *dim.* *p*

106

109 *pp*

Allegretto
Sehr zart zu spielen

2 *p*

5

9 *pp*

13 *cresc.*

17

22

26

p

30

cresc.

34

f

dim.

38

p

50

*

Detailed description: This system contains five staves of piano music. The first staff (measures 22-25) features a complex melodic line with many accidentals and fingerings (4, 5, 2, 5, 3). The second staff (measures 26-29) has a more rhythmic accompaniment with a piano (*p*) dynamic. The third staff (measures 30-33) continues the accompaniment with a crescendo (*cresc.*) marking. The fourth staff (measures 34-37) shows a fortissimo (*f*) dynamic followed by a decrescendo (*dim.*). The fifth staff (measures 38-50) returns to a piano (*p*) dynamic and includes a double bar line with a star symbol (*) below it.

81

43

48

p

52

p

58

calando

dim.

60

a tempo

p

Detailed description: This system contains five staves of piano music. The first staff (measures 43-47) has a melodic line with many accidentals and fingerings (4, 5, 2, 1). The second staff (measures 48-51) features a piano (*p*) dynamic. The third staff (measures 52-57) continues with a piano (*p*) dynamic. The fourth staff (measures 58-59) is marked *calando* (rushing) and *dim.* (decrescendo). The fifth staff (measures 60-64) is marked *a tempo* and *p* (piano), ending with a double bar line.

Agitato

3 *p*

6

12

18

24 *dim.* *p*

30

*) Siehe Vorwort. *) See Preface. *) Voir Préface.

36

42

48

54 *cresc.*

60 *dim.*

66 *p*

*) Siehe Vorwort. *) See Preface. *) Voir Préface.

(*)

Langsamer

*) Siehe Vorwort. *) See Preface. *) Voir Préface.

Tempo I

Musical score for page 86, measures 163-194. The score is in a minor key and 3/4 time. It features a complex piano part with many triplets and sixteenth-note patterns. The right hand has a melodic line with various ornaments and slurs. The left hand provides harmonic support with chords and moving bass lines. Dynamics include *p* (piano) and *dim.* (diminuendo). Measure numbers 163, 170, 176, 182, 188, and 194 are clearly marked.

Musical score for page 87, measures 200-229. The score continues from page 86. It features a complex piano part with many triplets and sixteenth-note patterns. The right hand has a melodic line with various ornaments and slurs. The left hand provides harmonic support with chords and moving bass lines. Dynamics include *cresc.* (crescendo) and *dim.* (diminuendo). Measure numbers 200, 206, 212, 218, 224, and 229 are clearly marked.

235 *p*

Musical score for measures 235-240. The right hand features a complex melodic line with triplets and sixteenth-note patterns. The left hand provides a steady accompaniment with chords and single notes. A dynamic marking of *p* is present.

240

Musical score for measures 240-245. The right hand continues with intricate melodic patterns, including slurs and accents. The left hand maintains the accompaniment.

245

Musical score for measures 245-250. The right hand shows a shift in melodic texture with more frequent slurs. The left hand accompaniment remains consistent.

250

Musical score for measures 250-255. The right hand features a series of slurred sixteenth-note passages. The left hand accompaniment includes some chordal textures.

255

Musical score for measures 255-260. The right hand continues with rapid melodic runs. The left hand accompaniment provides harmonic support.

260

Musical score for measures 260-265. The right hand has a melodic line with some rests and slurs. The left hand accompaniment features chords and moving lines.

265

Musical score for measures 265-270. The right hand shows a more active melodic line with slurs. The left hand accompaniment includes some chordal textures.

270

Musical score for measures 270-275. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment includes some chordal textures.

275 *p* *dim.*

Musical score for measures 275-280. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment includes some chordal textures. Dynamic markings *p* and *dim.* are present.

279

Musical score for measures 279-285. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment includes some chordal textures.

ROMANZE

ohne Opuszahl

Komponiert im Juni 1853

Y. Krumpholtz

Erstausgabe

1 4 5 4 4 3 4 3 2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26

27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50

Musical score for piano, measures 53-79. The score is written in treble and bass clefs. It features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Performance markings include *mf*, *cresc.*, *string.*, *calando dim.*, and *dim.*. Fingering numbers (1-5) are indicated throughout. A handwritten number '84 20535 7 101' is visible at the bottom of the page.

in h-moll
Langsam
Weihnachten 1856

5
10
14
18 19

p
cresc.
p
pp

23
27
31 Etwas voran
34
37

p
p
p

40 *pp*

animato

43 *cresc.*

46 *f* *cresc.* *ritard.*

50 *in tempo* *p* *dim.*

55 *pp*

59

Detailed description: This page of a musical score contains measures 40 through 59. It features two staves, treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 40 starts with a piano (*pp*) dynamic. Measure 43 includes a *cresc.* (crescendo) marking. Measure 46 features a forte (*f*) dynamic and a *ritard.* (ritardando) instruction. Measure 50 is marked *in tempo* with a piano (*p*) dynamic and a *dim.* (diminuendo) instruction. Measure 55 is marked *pp*. The score concludes at measure 59.

60 *cresc.*

68 *cresc.*

72 *mf*

76 *p*

80 *cresc.*

85 *pp* *pp*

Detailed description: This page of a musical score contains measures 60 through 85. It features two staves, treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 60 includes a *cresc.* (crescendo) marking. Measure 68 includes a *cresc.* (crescendo) marking. Measure 72 features a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 76 features a piano (*p*) dynamic. Measure 80 includes a *cresc.* (crescendo) marking. The score concludes at measure 85 with a *pp* (pianissimo) dynamic.

Marsch

Es-dur

Clara Schumann
herausgegeben von Gerd Nauhaus

Frisch und lebendig

Secondo

5

10

14

19

ff

mf

trem.

p

diminuendo

Edition Breitkopf 8161

© 1996 by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

Marsch

Es-dur

Clara Schumann
herausgegeben von Gerd Nauhaus

Frisch und lebendig

Primo

5

9

13

18

f

crescendo

ff

mf

p

mf

dim.

Groß -

p

Breitkopf EB 8161

23 **Trio I** *dolce*

28

33

38

44

40 *ossia*

47 *ossia*

Breitkopf EB 8161

23 **Trio I**

va - ter und Groß - mut - ter, die sa - ßen im Gar - ten - haag *p*

28

32

38

44

39 *ossia*

47 *ossia*

Breitkopf EB 8161

49

cresc.

49

cresc.
crescendo

53

ff

53

ff

58

1. 2. *mf*

57

1. 2. *mf*

62

trem. *p* *trem.* *p*

61

p *mf* *dim.*

66

1. 2.

66

1. 2. *p*

Trio II

69

[p]

74

(r.H.)

80

cresc.

86

dim. p

92

dim. p trem. ff

pp

Breitkopf EB 8161

69 Trio II

p

74

p

80

cresc.

86

dim. p

91

p trem. ff

Breitkopf EB 8161

97

ff

Musical score for measures 97-101, bass clef. Dynamics include *ff*.

102

mf *trem.* *p*

Musical score for measures 102-107, bass clef. Dynamics include *mf*, *trem.*, and *p*.

108

p *trem.* *cresc.* *f*

Musical score for measures 108-112, bass clef. Dynamics include *p*, *trem.*, *cresc.*, and *f*.

113

ff *f*

Musical score for measures 113-117, bass clef. Dynamics include *ff* and *f*.

118

ff *trem.* *Fine*

Musical score for measures 118-122, bass clef. Dynamics include *ff*, *trem.*, and *Fine*.

111

ossia

Musical score for measures 111-117, bass clef, labeled as an *ossia*.

Breitkopf EB 8161

97

ff

Musical score for measures 97-100, treble clef. Dynamics include *ff*.

101

mf

Musical score for measures 101-104, treble clef. Dynamics include *mf*.

105

p *mf* *crescendo*

Musical score for measures 105-109, treble clef. Dynamics include *p*, *mf*, and *crescendo*.

110

f *ff*

Musical score for measures 110-113, treble clef. Dynamics include *f* and *ff*.

114

ff *f*

Musical score for measures 114-117, treble clef. Dynamics include *ff* and *f*.

118

ff *Fine*

Musical score for measures 118-122, treble clef. Dynamics include *ff* and *Fine*.

Breitkopf EB 8161

American Premiere!

This is the first publication of the work below since its original appearance in the nineteenth century! For more information on this music, see the article on Clara and Robert Schumann in the Features section.

IMPROMPTU

CLARA SCHUMANN
(1819-1896)

Allegro ma non troppo (♩ = 116)

Handwritten musical score for Clara Schumann's Impromptu, measures 1 through 9. The score is in treble and bass clefs with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It begins with a piano (*p*) dynamic. Measure 5 contains a fingering correction: (5) 2. Measure 6 has a triplet of eighth notes. Measure 9 includes a crescendo (*cresc.*) and a decrescendo (*calando*) marking. The page number 20 is at the bottom left.

Romantic Period

Continuation of the handwritten musical score for Clara Schumann's Impromptu, measures 12 through 24. Measure 12 is marked *a tempo*. Measure 15 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 18 includes a crescendo (*cresc.*). Measure 21 has a forte (*f*) dynamic. Measure 24 is marked *calando* and *animato*. The page number 21 is at the bottom right.

Handwritten musical score on page 22, measures 27-37. The score is in treble and bass clefs with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It features a piano (*p*) dynamic at the beginning, followed by a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The tempo marking *a tempo* appears at measure 37. The word *calando* is written above the first staff of the final system. The bass line includes several measures with a double bar line and a star symbol, indicating a specific performance instruction.

22

Handwritten musical score on page 23, measures 40-59. The score continues in treble and bass clefs with a key signature of three sharps. It includes dynamic markings such as *calando* (written above the bass line), *poco cresc.* (written below the bass line), and *f* (written below the bass line). The bass line contains several measures with a double bar line and a star symbol. The page number 23 is located in the bottom right corner.

23

Handwritten musical score for piano, measures 55-63. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The music features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The score includes dynamic markings such as *pp*, *p*, *diminuendo*, and *calando*, as well as tempo markings like *a tempo*. The piece concludes with a double bar line and a final chord.

55

diminuendo

58

calando

pp

p

61

a tempo

pp

63

p

24

Praeludien

[Exercises]

[1895]

Clara Schumann

Valerie Woodring Goertzen, editor

No. 1

Musical score for Clara Schumann's 'Praeludien' No. 1, measures 1-11. The score is written for piano in G major and 3/4 time. It consists of a single system with a treble and bass clef. The right hand plays a melodic line with various rhythmic patterns, while the left hand provides a harmonic accompaniment. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Measure numbers 1, 3, 5, 8, and 11 are marked at the beginning of their respective measures.

Musical score for Clara Schumann's 'Praeludien' No. 1, measures 14-26. This section continues the piece from the previous page. It features similar melodic and harmonic textures. Measure numbers 14, 17, 20, 23, and 26 are marked at the beginning of their respective measures. The notation includes various rhythmic values and fingerings.

* This note is A (minor third lower) in the sources.

No. 2

14

17

20

23

26

No. 3

3

6

9

11

Musical score for page 26, measures 13 through 21. The score is written for piano in G major and 3/4 time. It consists of five systems, each with a treble and bass staff. Measure numbers 13, 15, 17, 19, and 21 are indicated at the start of their respective systems. The music features a consistent rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line with occasional rests and accidentals.

Musical score for page 27, measures 1 through 9. The score is titled "No. 4" and is written for piano in G major and 3/4 time. It consists of five systems, each with a treble and bass staff. Measure numbers 3, 5, 7, and 9 are indicated at the start of their respective systems. The music features a consistent rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line with occasional rests and accidentals. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes.

* In measures 5, 9, 13, 17, 21, 25, and 29, the first note in the left hand is numbered "1" in the source.

Musical score for page 28, measures 11-19. The score is written for piano in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of five systems, each with a treble and bass staff. Measures 11-12, 13-14, 15-16, 17-18, and 19-20 are marked with measure numbers in boxes. The music features a complex rhythmic pattern with frequent triplets and quartets, and a melodic line in the treble staff that often has long, sweeping phrases. The bass staff provides a steady accompaniment with similar rhythmic motifs.

Musical score for page 29, measures 21-29. The score continues from page 28, maintaining the same key signature and time signature. It consists of five systems, each with a treble and bass staff. Measures 21-22, 23-24, 25-26, 27-28, and 29-30 are marked with measure numbers in boxes. The musical style is consistent with the previous page, featuring intricate rhythmic patterns and melodic lines. The bass staff continues to provide a rhythmic foundation, while the treble staff carries the main melodic theme.

No. 5

* In the source, the # was written next to the eleventh sixteenth note by mistake.

No. 6

Musical score for page 32, measures 1-8. The score is in G major and 2/4 time. It consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. Measure 1 is a whole rest in the treble and a bass line starting with a quarter note G4. Measure 2 is a whole rest in the treble and a bass line with a quarter note A4. Measure 3 is a whole rest in the treble and a bass line with a quarter note B4. Measure 4 is a whole rest in the treble and a bass line with a quarter note C5. Measure 5 is a whole rest in the treble and a bass line with a quarter note B4. Measure 6 is a whole rest in the treble and a bass line with a quarter note A4. Measure 7 is a whole rest in the treble and a bass line with a quarter note G4. Measure 8 is a whole rest in the treble and a bass line with a quarter note F#4. Fingering numbers are provided for the bass line in each measure.

Musical score for page 33, measures 9-16. The score is in G major and 2/4 time. It consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. Measure 9 is a whole rest in the treble and a bass line with a quarter note G4. Measure 10 is a whole rest in the treble and a bass line with a quarter note A4. Measure 11 is a whole rest in the treble and a bass line with a quarter note B4. Measure 12 is a whole rest in the treble and a bass line with a quarter note C5. Measure 13 is a whole rest in the treble and a bass line with a quarter note B4. Measure 14 is a whole rest in the treble and a bass line with a quarter note A4. Measure 15 is a whole rest in the treble and a bass line with a quarter note G4. Measure 16 is a whole rest in the treble and a bass line with a quarter note F#4. The word 'Sua...' is written above the treble clef in measures 13 and 15. A correction is noted at the bottom right: 'in source (corrected in source C)'.

[No. 71]

2

3

4

* In sources A and C, the second halves of measures 1-4 and 6-7 are not written out but abbreviated using the symbol

5

6

7

8

[Preludes]

No. 1 Andante

Ad libitum

* The first four eighth-note chords are under one phrase mark in source B.
 ** in source (corrected in source B) *** in source; the phrase mark extends to this E in source B.

* in source:

in source (corrected in source B)

*** The principal source (source A) contains a descending tag in small notes after the final measure, descending by step from e' to e.

No. 2 Andante
 [Prelude to the slow movement of Robert Schumann's F-Minor Sonata]*

* In source C there is an inscription in pencil at the top of the page, probably in the hand of Clara's grandson, Ferdinand Schumann, *Anklänge an die F moll Sonata Schumanns [Reminiscences of Schumann's F-Minor Sonata]*.

in source

* finger number 4 in source.

** The four notes in the left hand may be played in succession, together with the four grace notes in the right hand, then the top D_b articulated alone above that harmony.

No. 3 Allegro

* as spelled in source

* reading in source (corrected in manuscript, B)

No. 4 Andante

Musical score for measures 1-4. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats. It begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Musical score for measures 5-8. Measure 5 starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The right hand has a trill (*tr*) in measure 5 and a sixteenth-note run in measure 6. The left hand continues with a steady accompaniment.

Musical score for measures 9-12. Measure 9 includes a *cresc.* (crescendo) marking and a triplet of eighth notes. Measure 10 features a triplet of eighth notes. Measure 11 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 12 ends with a fermata.

Musical score for measures 13-15. Measure 13 has a piano (*p*) dynamic. Measure 14 includes a trill (*tr*) and a sixteenth-note run. Measure 15 features a sixteenth-note run with a fermata. A star symbol (*) is placed above the run.

* in source 

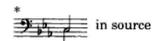
Musical score for measures 16-18. Measure 16 has a sixteenth-note run with a fermata. Measure 17 includes a sixteenth-note run with a fermata. Measure 18 features a sixteenth-note run with a fermata. A star symbol (*) is placed above the run in measure 17.

Musical score for measures 19-20. Measure 19 includes a trill (*tr*) and a sixteenth-note run. Measure 20 features a sixteenth-note run with a fermata.

Musical score for measures 21-23. Measure 21 includes a piano (*pp*) dynamic and a *rit.* (ritardando) marking. Measure 22 features a sixteenth-note run with a fermata. Measure 23 ends with a fermata.

Musical score for measures 24-27. Measure 24 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 25 features a sixteenth-note run with a fermata. Measure 26 includes a sixteenth-note run with a fermata. Measure 27 ends with a *dim.* (diminuendo) marking and a fermata.

Musical score for measures 28-30. Measure 28 includes a *rall.* (ritardando) marking and the vocal line: [in - u - en - do]. Measure 29 features a sixteenth-note run with a fermata. Measure 30 ends with a sixteenth-note run with a fermata. A star symbol (*) is placed above the run in measure 29.

* in source 

No. 5 Maestoso

(Ganz frei)*

* Indication is from source B.

* in source

** Dynamic indications in measures 16 and 23 are from source B.

[No. 6] Vorspiel zu "des Abends" v. R.S.
[Prelude to "des Abends" by R[obert] S[chumann]]

p

5

9 *Sua...* *l.h.* *p*

13 *rit.* *pp*

[No. 7] Frei

mf *p*

5

9 *p*

13 *pp*

[No. 8] Allegro
Frei

5

9

11

15

f

p

rit.

dim.

* (in source)

** (in source)

[No. 9] Vorspiel zu Aufschwung
[Prelude to "Aufschwung" (by R. Schumann)]
Leidenschaftlich

4

7

10

f

mf

f

ca - lan - do

14 *getragen*

17 *ff* stringen do

21

9 *ff* Kürzerer Schlüss [shorter ending]

11 *8va...*

[No. 10] Vorspiel zu Schummerlied
[Prelude to "Schummerlied" (by R. Schumann)]

Andante

5 *p*

9 *mf*

13 *dim.*

17 *8va.*

[No. 11] Allegretto

Einfache Praeludien für Schüler
[Simple Preludes for Students]

[No. 1]

[No. 2]