

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA E LITERATURA ALEMÃ

SIMONE MARIA RUTHNER

A emergência da música a partir da poesia no *lied* alemão do século XIX:
Uma análise de canções de Goethe/Schubert, Heine/Schumann e Tieck/Brahms

Versão corrigida

São Paulo

2023

SIMONE MARIA RUTHNER

A emergência da música a partir da poesia no *lied* alemão do século XIX:
Uma análise de canções de Goethe/Schubert, Heine/Schumann e Tieck/Brahms

Versão corrigida

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Alemã da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Helmut Paul Erich Galle

São Paulo

2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

R974e Ruthner, Simone Maria
A emergência da música a partir da poesia no lied alemão do século XIX: Uma análise de canções de Goethe/Schubert, Heine/Schumann e Tieck/Brahms / Simone Maria Ruthner; orientador Helmut Paul Erich Galle - São Paulo, 2023.
227 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Língua e Literatura Alemã.

1. Literatura alemã. 2. Língua alemã. 3. Lied. 4. Música e literatura. 5. Romantismo alemão. I. Galle, Helmut Paul Erich, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE**Termo de Anuência do (a) orientador (a)****Nome do (a) aluno (a): Simone Maria Ruthner****Data da defesa: 16 / 06 / 2023****Nome do Prof. (a) orientador (a): Helmut Paul Erich Galle**

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 11 / 09 / 2023



(Assinatura do (a) orientador (a))

RUTHNER, S. M. **A emergência da música a partir da poesia no *lied* alemão do século XIX:** Uma análise de canções de Goethe/Schubert, Heine/Schumann e Tieck/Brahms. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2023.

Aprovada em 16 de junho de 2023.

Banca Examinadora

Prof. Dr. Jorge Matos Britto de Almeida (FFLCH/ USP)

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. Mario Rodrigues Videira Junior (ECA/ USP)

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. Marcos Vieira Lucas (IVL/ UNIRIO)

Julgamento _____ Assinatura _____

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Helmut Galle, por toda a atenção e apoio, e pelos comentários tão precisos, fundamentais para a realização deste projeto.

Aos professores Dr. Jorge de Almeida e Dr. Mário Videira, que durante a qualificação foram tão generosos em suas contribuições críticas.

Ao Prof. Dr. Dieter Burdorf, pela orientação e ajuda durante o estágio em Leipzig.

Ao compositor e professor Dr. Marcos Lucas, pelo entusiasmo com a minha pesquisa e ajuda nas questões de harmonia.

Ao maestro e professor Dr. Carlos Alberto Figueiredo, com quem tive o prazer de vivenciar o que significa cantar.

Aos colegas e professores da FFLCH na USP com quem convivi, que me socorreram em momentos que precisei, e com quem tanto aprendi durante esta valiosa experiência acadêmica.

Sou grata também pelo apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) durante o doutorado, assim como da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e do Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD) durante o estágio em Leipzig, na Alemanha.

À minha família e aos amigos queridos que me acompanharam e ajudaram neste processo, e com quem tive o prazer de partilhar dúvidas e descobertas, o meu muito obrigada!

Por fim, de modo muito especial, agradeço ao meu marido, por tantas coisas, mas principalmente por todas as longas conversas e discussões sobre música e poesia.

RESUMO

RUTHNER, S. M. **A emergência da música a partir da poesia no *lied* alemão do século XIX**: Uma análise de canções de Goethe/Schubert, Heine/Schumann e Tieck/Brahms. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

A forma da canção, ao ser reinventada no Romantismo alemão, deu origem a uma forma moderna, o *Kunstlied*, atualmente conhecido como o gênero da “canção artística”, ou simplesmente, o *lied*. O que isto significa, em que medida a estética das cantigas populares (*Volkslied*) e da ópera no século XIX se mesclam, qual o papel da retórica, da prosódia, da versificação e da declamação para os poetas e compositores do *lied* de expressão alemã, são algumas das questões que nortearam esta pesquisa. Com base nelas, um problema central se apresenta: até que ponto a poesia e a língua influenciam estruturas musicais na canção? Através do aprofundamento de análises no campo linguístico-literário, incluindo de modo integrado conceitos do campo da musicologia, buscamos responder a estas questões. Ao mesmo tempo, aspectos do tempo-ritmo, derivados do teatro e da ciência da fala, ganham relevância através da atuação de Goethe e Ludwig Tieck como leitores (*Vorleser*) e desempenham um influente papel no processo de evolução do *lied* de expressão alemã. Com base nas investigações desta inter-relação entre poesia, língua e música, a hipótese que se apresenta é a da existência de uma tendência crescente de aproximação da música à poesia e à língua, em sentido mais estreito, no processo de evolução do *lied* de expressão alemã, ao longo do século XIX. Em defesa desta hipótese, nosso trabalho se organiza a partir da análise de três canções: *Gretchen am Spinnrade* (1814), de Schubert e Goethe, “Im wunderschönen Monat Mai” (1840), de Schumann e Heine, e “Muß es eine Trennung geben” (1862), de Brahms e Tieck.

Palavras-chave: *Lied*. Prosódia. Declamação. Performance musical. Leitura poética. Goethe. Schubert. Heine. Schumann. Tieck. Brahms. E.T.A. Hoffmann.

ABSTRACT

RUTHNER, S. M. **The emergence of music from poetry in 19th century German lied: An analysis of songs from Goethe/Schubert, Heine/Schumann and Tieck/Brahms.** Dissertation (doctoral degree). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

The form of the folk song, when reinvented in German Romanticism, gives rise to a modern form, the *Kunstlied*, currently known as the genre of the “art song”, or simply, the *lied*. What this means, to what extent the aesthetics of folk songs (*Volkslied*) and opera in the 19th century merge, what role rhetoric, prosody, versification and declamation play for the poets and composers of German-speaking lied, are some of the questions that guided this research. Based on them, a central problem presents itself: to what extent do poetry and language influence musical structures of song? Through further analyses in the linguistic-literary field, including concepts from the field of musicology in an integrated way, we seek to answer these questions. At the same time, aspects of the tempo-rhythm of speech, derived from theatre and speech science, gain relevance through Goethe and Ludwig Tieck’s performance as readers (*Vorleser*), playing an influential role in the process of the evolution of lied in German language. By examining these interrelations between poetry, language and music, the hypothesis presented is the existence of a growing tendency of approaching music to poetry and language in a narrower sense, in the process of the evolution of lied in German language throughout the nineteenth century. In defense of this hypothesis, our work is organized on the basis of the analysis of three songs: *Gretchen am Spinnrade* (1814), by Schubert and Goethe, “Im wunderschönen Monat Mai” (1840), by Schumann and Heine, and “Muß es eine Trennung geben” (1862), by Brahms and Tieck.

Keywords: Lied. Prosody. Declamation. Musical performance. Poetic reading. Goethe. Schubert. Heine. Schumann. Tieck. Brahms. E.T.A. Hoffmann.

ZUSAMMENFASSUNG

RUTHNER, S. M. **Die Emergenz der Musik aus der Dichtung im deutschen Lied des 19. Jahrhunderts: Eine Analyse von Liedern von Goethe/Schubert, Heine/Schumann und Tieck/Brahms.** Dissertation (Promotion). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Als die Form des Liedes in der Romantik neu erfunden wurde, führte sie zu einer modernen Form, dem Kunstlied, das heute als eine besondere Gattung des Liedes anerkannt wird. Was dies bedeutet, inwieweit die Ästhetik des Volksliedes und der Oper im 19. Jahrhundert ineinander übergehen und welche Rolle Rhetorik, Prosodie, Versifikation und Deklamation für die Dichter und Liedkomponisten im deutschsprachigen Raum spielen sind einige der Leitfragen dieser Untersuchung. Darauf aufbauend ergibt sich ein zentrales Problem: inwieweit beeinflussen Poesie und Sprache die musikalischen Strukturen des Liedes? Durch die Vertiefung der Analyse im sprachlich-literarischen Bereich und unter Einbeziehung von Konzepten aus dem Bereich der Musikwissenschaft soll versucht werden, diese Fragen zu beantworten. Gleichzeitig gewinnen aus der Theater- und Sprechwissenschaft abgeleitete Aspekte des Sprechrhythmus an Relevanz, die bedingt durch Goethes und Ludwig Tiecks Tätigkeiten als Vorleser, eine einflussreiche Rolle im Prozess der Entwicklung des deutschsprachigen Liedes spielen. Anhand der Untersuchungen dieser Wechselbeziehung zwischen Dichtung, Sprache und Musik wird die Hypothese aufgestellt, dass es im Entwicklungsprozess des deutschsprachigen Kunstliedes im 19. Jahrhundert eine wachsende Tendenz zur Annäherung der Musik an die Poesie und an die Sprache im engeren Sinne gibt. Zur Verteidigung dieser Hypothese wurde diese Arbeit anhand von drei Liedanalysen durchgeführt: *Gretchen am Spinnrade* (1814), von Schubert und Goethe, "Im wunderschönen Monat Mai" (1840), von Schumann und Heine, und "Muß es eine Trennung geben" (1862), von Brahms und Tieck.

Schlüsselwörter: Lied. Prosodie. Deklamation. Musikalische Performance. Poetische Lektüre. Goethe. Schubert. Heine. Schumann. Tieck. Brahms. E.T.A. Hoffmann.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

ANÁLISE I – *Gretchen am Spinnrade* (Goethe/Schubert)

Figura 1	Elementos da métrica na música	35
Figura 2	<i>Circulatio</i>	37
Figura 3	Os três olhares de Gretchen	41
Figura 4	Análise harmônica de <i>Gretchen am Spinnrade</i>	43
Figura 5	Acentos gramáticos na música segundo Koch	48
Figura 6	Tempos fortes e fracos em compassos simples	49
Figura 7	Tempos fortes e fracos em compassos compostos	50
Figura 8	Grade de batimentos [“Gitterkonstruktion”]	50
Figura 9	Batimentos nos versos 3.374-3.375 de Gretchen	51
Figura 10	Acentos dos versos de Gretchen na música	52
Figura 11	<i>Circulatio</i> e progressão harmônica	57
Figura 12	Recursos expressivos diversos	58

ANÁLISE II – “Im wunderschönen Monat Mai” (Heine/Schumann)

Figura 13	Parte cantada de “Im wunderschönen Monat Mai”	93
Figura 14	Registro vocal da canção de maio	94
Figura 15	Intervalos na voz do canto	95
Figura 16	Grade de batimentos da primeira estrofe	97
Figura 17	Metro iâmbico e batimentos da primeira estrofe	97
Figura 18	Distribuição dos acentos na música	98
Figura 19	Organização métrica da primeira estrofe	99
Figura 20	Esquema rítmico da parte instrumental	100
Figura 21	Batimentos e contorno da fala na declamação do primeiro verso	102
Figura 22	Contorno da declamação musical anterior às vírgulas	102
Figura 23	Motivos do suspiro [“Seufzermotive”]	103
Figura 24	Contorno ascendente ao final da linha melódica	106
Figura 25	Pontos altos estruturais [“Structural ,Highpoints”]	107
Figura 26	Contorno da linha vocal [“Contour of vocal line”]	108
Figura 27	Dissonâncias na canção de maio	111
Figura 28	Resolução tonal no acorde de tônica (Fá# m)	114

ANÁLISE III – “Muß es eine Trennung geben” (Tieck/Brahms)

Figura 29	Brahms e a declamação de “Wie bist du, meine Königin”	139
Figura 30	A declamação de Brahms segundo Snarrenberg	141
Figura 31	Métrica que evoca a cítara de Sulima	162
Figura 32	Momentos do exótico na canção XIII, “Sulima”	162
Figura 33	Emblemas do lamento na canção XI	164
Figura 34	Contorno melódico oscilante na canção XII	170
Figura 35	Tetracorde e emblema do lamento na canção XII	170
Figura 36	Emblema do lamento evocado por ligaduras expressivas	171
Figura 37	Declamação musical dos versos tetrâmetros trocaicos	174
Figura 38	Arpejos iniciais evocando a cítara na canção XII	176
Figura 39	Ornamento do floreio na canção XII	178
Figura 40	Estrutura rítmica dos tetrâmetros trocaicos	181
Figura 41	Terceira estrofe na partitura da canção XII	183
Figura 42	Modificações rítmicas a partir dos acentos agógicos e sínopes	189
Figura 43	A hemiólia nos versos	190

CONCLUSÃO

Figura 44	Estilos de declamação x Categorias musicais (gráfico)	199
-----------	---	-----

SUMÁRIO

1	Introdução	13
2	Breves considerações sobre a forma da canção alemã antes do <i>Kunstlied</i>	19
3	ANÁLISE I – <i>Gretchen am Spinnrade</i> (Goethe/Schubert) e a arte de tecer música a partir da poesia	28
	3.1 Os versos de Gretchen	30
	3.2 Os versos no balanço da fiandeira	33
	3.3 O <i>lied</i> entre a canção e a ária	38
	3.4 Estruturas entre o som e o sentido	40
	3.5 Uma questão de prosódia	43
	3.6 Conclusão da análise I	59
	Dinâmica musical da partitura no texto do <i>lied</i> com uma tradução nossa	60
	Texto de Goethe (“Gretchens Stube”), traduções de J. Klabin e J. Barrento ...	63
4	ANÁLISE II – “Im wunderschönen Monat Mai” (Heine/Schumann) e o amor do poeta	64
	4.1 As canções e o <i>Volklied</i>	67
	4.2 Heine e a canção popular	73
	4.3 Heine e a canção da primavera	75
	4.4 A canção de maio no ciclo	78
	4.5 Prólogo em abismo	79
	4.6 O amor e o canto do rouxinol	82
	4.7 O compositor-poeta e a língua	86
	4.8 Do <i>Lyrisches Intermezzo</i> ao <i>Dichterliebe</i>	89
	4.9 <i>Volklieder e Volksmusik</i>	91
	4.10 O tom popular na melodia	93
	4.11 Verso e língua na estrutura musical	95
	4.12 Narrativa e discurso na composição	104
	4.13 Os antecedentes do prólogo em modulações	110
	4.14 Narrativa em moldura nas relações tonais	112
	4.15 Conclusão da análise II	115

5 ANÁLISE III – “Muß es eine Trennung geben” (Tieck/Brahms)	
e o tom da conversação no <i>lied</i>	116
5.1 Declamar ou recitar? Uma questão de estilo.	123
5.2 Ironia e tempos: o “Nobre Tom da Conversação” de Tieck	129
5.3 A declamação progressista de Brahms	136
5.4 Tieck e a música, Brahms e a literatura	145
5.5 A história de amor de Peter e Magelone: motivo popular e reinvenção	151
5.6 Prosa narrativa e cenas líricas: uma composição dramática	155
5.7 Texto e contexto do <i>lied</i> XII	160
5.8 O lamento e o tom da ironia: da poesia à música	163
5.9 “Muß es eine Trennung geben”: canção e encenação	167
5.10 As formas do lamento e da inconstância na música	169
5.11 A performance musical da declamação poética	172
5.11.1 Retórica e prosódia da língua alemã	184
5.11.2 Os tempos e o tom da proferição musical	187
5.12 Conclusão da análise III	191
6 Conclusão: Três canções, três performances, uma tendência	193
Referências	204
Anexos (Partituras)	216

1. Introdução

“Já reparou que comigo a melodia sempre vem da palavra, que ela mesma se cria, e nunca ao contrário? Assim é com Beethoven e com Wagner. E só assim é que de um único todo se dispõe daquilo a que se chamaria de identidade entre tom e palavra. O inverso, quando palavras quaisquer precisam se encaixar arbitrariamente numa melodia, é uma ligação convencional, mas não uma fusão orgânica de ambas.”¹

No contexto da literatura e da música alemã do século XIX, a ideia de emergência da música a partir da poesia apresenta-se entre os músicos, provavelmente de modo tão manifesto quanto a ideia de uma literatura que surge a partir da música entre os poetas e escritores. Dentre eles, o autor que talvez melhor represente uma síntese destas duas perspectivas seja E.T.A. Hoffmann (1776- 822), porque além de escritor e crítico musical, foi também músico e compositor. Através de Hoffmann, durante o mestrado, investigamos a dimensão da música na literatura², e agora, no presente estudo, investigaremos a dimensão da literatura na música. Nossa proposta aqui é partir do texto de canções alemãs, compostas no século XIX na forma do *lied*, para verificar o quanto da poesia e da língua se encontra na música, mais exatamente, até que ponto a poesia e a língua no *lied* alemão influenciam e até antecipam procedimentos criativos na composição.

O título deste trabalho traz na essência uma tese publicada como ficção literária por E.T.A. Hoffmann em 1813, no conto ensaístico “Der Dichter und der Komponist” [“O poeta e o compositor”]: “Uma verdadeira ópera me parece ser somente aquela, na qual a música emerge diretamente como produto necessário da poesia”³. No conto, a hipótese é defendida pelo compositor, em diálogo com o poeta. Ambos os personagens, ao discutir sobre as questões que envolvem o poeta e o compositor na elaboração de um libreto e na produção de uma ópera, discutem a própria relação entre a música e a poesia. Apesar de a hipótese fazer referência à

¹ “Hast du bemerkt, daß bei mir immer die Melodie vom Worte ausgeht, daß sich jene gleichsam schafft, nie umgekehrt? So ist es bei Beethoven und Wagner. Und nur so ist es aus einem Gusse, ist das, was man die Identität von Ton und Wort nennen möchte, vorhanden. Das Entgegengesetzte, wo irgendwelche Worte willkürlich zu einer Melodie sich fügen müssen, ist eine konventionelle Verbindung, aber keine organische Verschmelzung beider.” As palavras seriam de Gustav Mahler (1860-1911), por ocasião de um ensaio em 1896 em Berlim, conforme registrado pela violista Natalie Bauer-Lechner (1923, p. 30), amiga próxima do compositor, em *Erinnerungen an Gustav Mahler* (1923). Disponível em: <https://archive.org/details/erinnerungengust00baue/page/30> Acessado em: 16/06/2019. Salvo indicação contrária, todas as traduções para o português são de nossa autoria.

² Referimo-nos à RUTHNER, Simone. “A dimensão efrástica nos contos de E. T. A. Hoffmann: Um estudo propedêutico para a abordagem de narrativas metamusicais”. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: 2016.

³ “Eine wahrhafte Oper scheint mir nur die zu sein, in welcher die Musik unmittelbar aus der Dichtung als notwendiges Erzeugnis derselben entspringt.” Cf. E.T.A. HOFFMANN. *Poetische Werke in sechs Bänden*, Band 3. Berlin 1963, p. 97-126 (p. 104). Salvo indicação, todas as traduções neste trabalho são de nossa autoria.

ópera, a ideia da emergência da música a partir da poesia foi registrada por Hoffmann, também em relação às canções. Referimo-nos à resenha publicada em outubro de 1814 no *Allgemeine musikalische Zeitung* de Leipzig: “Zwölf Lieder alter und neuerer Dichter, mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt von W. F. Riem”⁴ [“Doze canções de poetas antigos e modernos, com acompanhamento do Pianoforte, musicados por W. F. Riem”]⁵. Nesta resenha, Hoffmann se dedica à questão de modo mais específico, como veremos nas considerações ao longo do trabalho.

Nesta época a forma da canção alemã já havia iniciado seu processo de transformação, e uma das questões que se discutia era a própria definição do termo. No ensaio sobre a canção artística como lírica musical, Hinrichsen (2017, p. 387)⁶ explica que na segunda metade do século XVIII se desenvolve um ideal de canção [*Lied*], que não via a poesia e a música como uma combinação entre as mídias, mas sim, pensava a lírica e o canto juntos, o que está na base da ideia de uma “fusão orgânica”, conforme as palavras de Mahler em epígrafe.

Neste sentido, a canção era uma forma, a *priori*, pensada e elaborada para o canto [*Gesang*], e não como uma forma poética que se sustentasse por si mesma. Em *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* [“Teoria Geral das Belas Artes”, 1774]⁷, o teórico da estética Johann Georg Sulzer, preocupado com a falta de clareza na diferenciação entre canções, odes ou hinos, apresenta sua definição: “Para uma distinção clara se poderia considerar que a canção teria sempre que ser formulada para cantar, e de tal forma, que a melodia de uma estrofe também se encaixasse nas demais”⁸. Para Sulzer, as odes, ou serviam só para ser lidas, ou então, caso devessem ser cantadas, necessitariam para cada estrofe de um outro canto [*Gesang*]. Por oposição ao modo estrófico de compor, o procedimento de compor todo um texto é o que define o termo “durchkomponiert” [“totalmente composto”].

⁴ Wilhelm Friedrich Riem (1779-1857), compositor e organista alemão.

⁵ HOFFMANN, E.T.A. “Zwölf Lieder alter und neuerer Dichter, mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt von W.F. Riem.” *Allgemeine Musikalische Zeitung*. Leipzig, nr.41 v.12/10/1814, p.680-692 (BSB digital). Disponível em: <https://digipress.digitale-sammlungen.de/calendar/1814/10/12/newspaper/bsbmult00000037> (Bayerische Staatsbibliothek) Acessado em: 10/05/2020.

⁶ HINRICHSEN, Hans-Joachim. “Kunstlied als musikalische Lyrik”. In: GESS, Nicola; HONOLD, Alexander. *Handbuch Literatur & Musik*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2017, p.386-401.

⁷ A obra enciclopédica, publicada entre 1771-1774 por Johann Georg Sulzer (1720-1779), tornou-se uma referência durante o Iluminismo alemão, para teóricos da estética, e de modo especial para alguns dos mais representativos músicos e musicólogos alemães do final do século XVIII, como por exemplo Johann Nikolaus Forkel (1749-1818) e Heinrich Christoph Koch (1749-1816), autor do dicionário *Koch Musikalisches Lexikon*. (Frankfurt/Main, 1802), que nos foi de grande valia neste trabalho.

⁸ “Zur äußern Unterscheidung könnte man annehmen, daß das Lied allezeit müßte zum Singen, und so eingerichtet seyn, daß die Melodie einer Strophe, sich auch auf alle übrigen schikte;[...].” Cf. SULZER, Johann Georg. *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. Zweyter Theil. Leipzig: Weidmanns Erben und Reich 1774, p. 713-718. Disponível em: [1774 Johann George Sulzer: Lied \(uni-wuppertal.de\)](https://www.uni-wuppertal.de) Acessado em: 25/03/2023.

Nesta época as canções escritas eram publicadas geralmente junto com a música, em almanaques ou anexos à periódicos, até mesmo em lugares inesperados, como no romance *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, de Goethe (1795). Somente ao final do século XVIII é que a canção consegue o seu status literário, e com isto, a partir de 1770, textos poéticos na forma da canção começam a ser publicados em coletâneas como “canções” [*Lieder*] (HINRICHSEN, 2017, p. 387).

O debate sobre a forma estética continua, e não são poucas as publicações com tentativas de uma definição para a nova forma da canção. Segundo Hinrichsen (2017, p. 389), somente em 1840 é que o termo *Kunstlied* [“canção artística”] aparece nas discussões, e nos dicionários, apenas em 1865.

A transformação do *lied* em *Kunstlied*, conforme Schmierer (2007, p. 57)⁹, ocorre numa época em que a parceria da voz do canto com a voz do piano¹⁰, em substituição aos instrumentos de cordas para o acompanhamento da melodia, já havia conquistado seu espaço. Paralelamente, a canção alemã, que cumpria função social e didática, abre espaço para a expressão subjetiva de sentimentos. Este é um momento muito importante neste processo, porque os compositores, a partir desta perspectiva, cada vez mais se preocupam com a expressividade das canções. Os recursos musicais e efeitos explorados em busca da expressividade são objeto de nosso estudo, mas será importante lembrar que a busca por expressividade já tem início com a própria escolha do compositor pelo poema a ser musicado. As análises com aprofundamento linguístico-literário de aspectos formais e semânticos da poesia, demonstram a riqueza e a complexidade de suas escolhas poéticas.

Nossa seleção de canções foi baseada no repertório de três dos mais representativos compositores na história da evolução do *lied* alemão: Franz Schubert (1797-1828), Robert Schumann (1810-1856) e Johannes Brahms (1833-1897). A partir deles trabalharemos com um cânone lírico de grande envergadura: Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), Ludwig Tieck (1773-1853) e Heinrich Heine (1797-1856). Dois destes poetas sobressaíram por um talento a mais a ser considerado, e que no decorrer das pesquisas foi se tornando cada vez mais pertinente. Trata-se de Goethe e Tieck, que além de poetas e críticos, foram também “leitores” [*Vorleser*]. Através da arte da leitura em público (recitação, declamação ou proferição), Goethe

⁹ SCHMIERER, Elisabeth. *Geschichte des Liedes*. Laaber Verlag, 2007, p. 57.

¹⁰ O termo “voz” aqui e ao longo deste trabalho é usado para indicar uma das partes que compõem a textura polifônica, seja vocal ou instrumental, como no caso do piano, do violino, ou do baixo contínuo. No caso do piano, um instrumento que possibilita a articulação de diferentes vozes, o termo se refere a uma parte específica, por exemplo, tocada pela mão esquerda, ou pela direita, ou ainda múltiplas vozes, através da sobreposição de notas em acordes.

e Tieck entraram para a história da arte da declamação, como veremos na terceira análise, com a ajuda dos estudos sobre a ciência da fala de Irmgard Weithase, *Die Geschichte der deutschen Vortragskunst im 19. Jahrhundert* [“A história da arte da proferição alemã no século XIX”, 1940] e *Zur Geschichte der gesprochenen deutschen Sprache* [“Sobre a história da língua alemã falada”, 1961]¹¹ e *Geschichte der literarischen Vortragskunst* [“História da arte da proferição literária”] de Reinhart Meyer-Kalkus (2020)¹².

A primeira canção a ser investigada é de 1814, *Gretchen am Spinnrade* [“Gretchen à roca de fiar”], de Schubert a partir do texto de Goethe, de 1808. Esta foi a primeira canção de Goethe que Schubert musicou, e a qualidade das relações entre o texto e a música chamaram a atenção da musicologia de tal forma, que, historicamente, a canção passou a ser considerada um marco para o estabelecimento de um novo gênero de canção, o *Kunstlied*. Esta foi a razão para decidirmos delinear nosso percurso de investigação no século XIX a partir deste *lied*. Antes, porém, de nos dedicarmos a ele, ao final desta introdução¹³, teceremos algumas breves considerações sobre a forma da canção alemã no período que antecede Schubert, que nos ajudarão a observar como o processo de aproximação da música à língua e à poesia já estava em andamento.

A fim de tornar a comparação entre as análises viável, o *lied* de Schubert foi usado para estabelecer critérios na escolha de duas outras canções. Acerca da complexidade na música, o critério adotado foi trabalhar com peças para canto e piano. No que concerne ao texto poético, uma vez que as análises se definem pela relação entre a palavra e a música, nosso critério foi escolher canções, cujos textos não fossem da autoria dos compositores, mas sim, de poetas. Além disto, procuramos manter um equilíbrio quanto ao nível de qualidade musical das peças selecionadas, e o nível da qualidade lírica dos textos. Do mesmo modo o fizemos, em relação à posição de destaque que cada uma das produções artísticas ocupa no conjunto da obra de cada autor, poeta ou compositor.

À medida em que os versos (v. 3.374 à 3.413) de *Gretchen am Spinnrade* compõem uma cena do drama *Fausto* de Goethe, apesar de Schubert ter extraído o texto e composto uma peça única, pareceu-nos esteticamente fecundo, trabalhar com canções inseridas no contexto de um ciclo ou narrativa. No caso de Heine, o poema selecionado é a primeira canção de um ciclo de poemas, o *Lyrisches Intermezzo* (1827), e no caso de Tieck, a canção está inserida no capítulo

¹¹ WEITHASE, Irmgard. *Die Geschichte der deutschen Vortragskunst im 19. Jahrhundert. Anschauung über das Wesen der Sprechkunst vom Ausgang der deutschen Klassik bis zur Jahrhundertwende*. Weimar: Böhlau, 1940; WEITHASE, Irmgard. *Zur Geschichte der gesprochenen deutschen Sprache*. Tübingen: Max Niemeyer, 1961.

¹² MEYER-KALKUS, Reinhart. *Geschichte der literarischen Vortragskunst*. Berlin/Stuttgart: J.B. Metzler, 2020.

¹³ Cf. tópico: 2. Breves considerações sobre a forma da canção alemã antes do *Kunstlied*.

de uma narrativa do gênero novela, a “Liebesgeschichte der schönen Magelone und des Grafen Peter aus der Provence” [“História de amor da bela Magelone e do conde Peter de Provence”, 1797]. Schumann e Brahms, diferente de Schubert, não produziram uma peça isolada, mas inserida num ciclo de canções e, assim como os poemas de partida dialogam com os demais, também as canções em cada ciclo se relacionam entre si. Visto por este ângulo, a análise das canções definidas para o nosso *corpus*, pela complexidade, aumentaram o desafio da investigação. Entretanto, vale lembrar que Schubert, ao compor *Gretchen am Spinnrade*, também considerou aspectos do enredo na construção da personagem e da cena à roca de fiar.

Por fim, o caráter da expressão nos parece ter um papel de grande relevância para a composição. Na cena de Gretchen os versos estão em primeira pessoa e o motivo é o amor, mas um amor não realizado. Na cena em versos, a expressão das emoções ou de sentimentos se caracteriza pela inquietude, por um tom de lamento, por anseio e desejo, e foi este caráter de expressão, com o sujeito articulado em primeira pessoa, que buscamos manter com a escolha dos poemas de Heine e Tieck.

Definidos os critérios, a segunda canção escolhida é de 1840, “Im wunderschönen Monat Mai” [“No maravilhoso mês de maio”], de Schumann, a partir do poema de Heine (1827), a primeira canção do ciclo *Dichterliebe* [“Amor de Poeta”]. Além do sucesso perante o público e da enorme repercussão na crítica musical, este *lied*, pelas razões que veremos ao longo da segunda análise, é considerado pela musicologia como uma revolução na história do gênero.

Nossa terceira e última é a canção XII (1862) do único ciclo de canções composto por Brahms, *Romanzen aus L. Tieck’s Magelone für eine Singstimme mit Pianoforte*. Trata-se de um *lied* de grande complexidade e riqueza, mas ainda pouco estudado. “Muß es eine Trennung geben” é o primeiro verso da canção de Tieck (1797), inserida no capítulo 13 da novela de Magelone, pelo qual o *lied* XII de Brahms se identifica. Pelo seu caráter de lamento, ao longo do trabalho também nos referiremos a ele como o lamento de Peter.

As datas de publicação de cada uma das canções situam-se a pouco mais de duas décadas de distância entre si – 1814, 1840 e 1862 – o que contribuiu para o delineamento do percurso e observação da evolução da tendência investigada. A sequência das análises se orienta pela ordem cronológica destas datas: 3. Schubert/Goethe, 4. Schumann/Heine e 5. Brahms/Tieck.

A análise do *lied* pressupõe uma abordagem integrada, que considere tanto os aspectos literários e linguísticos, quanto os musicológicos (HISS, 1992; LODATO, 1997/1999). Metodologicamente o estudo foi desenvolvido a partir da análise do texto poético, com leituras interpretativas que consideram desde o seu próprio universo, incluindo suas relações com o contexto em que este se insere (drama, ciclo, narrativa), até a combinação de formas (rimas,

estrofes, métrica, musicalidade, etc.) e seu entrelaçamento ou interação com o conteúdo expressivo na produção de sentido. As necessidades específicas encontradas em cada canção, assim como os desafios para a articulação das análises, guiaram-nos quanto à abordagem de teorias apropriadas. O estudo da retórica associou-se ao da prosódia e, à medida em que a declamação foi ganhando relevância, tornou-se necessário conhecer os principais estilos desta arte no século XIX. Para tanto nos ajudaram as teorias de Goethe e Tieck como leitores [“Vorleser”], bem como relatos de suas performances. Com base nestas verificações a partitura foi analisada, e para tanto incluímos conceitos que nos ajudaram a decifrar e interpretar os procedimentos criativos musicais e suas relações com o texto. Ao final foram comparados os resultados e um gráfico demonstrativo foi elaborado.

No intuito de que esta produção acadêmica interdisciplinar possa servir às diferentes áreas envolvidas, sempre que julgamos necessário foram incluídos esclarecimentos básicos de conceitos, tanto da versificação, quanto da teoria musical, assim como trechos das partituras com observações assinaladas.

Além das audições das canções e dos ciclos, sempre que encontradas foram ouvidas também gravações de declamações ou leituras dos textos originais. Quanto à novela de Tieck, apenas foram encontradas gravações com leituras das partes narradas entre as canções, e não declamações das canções mesmas. As traduções aqui apresentadas, com algumas exceções, são sugestões de nossa autoria e se encontram no decorrer das análises. Ao final se encontram em anexo as respectivas partituras, cuja fonte é a biblioteca do projeto IMSLP¹⁴.

¹⁴ International Music Score Library Project.

2 Breves considerações sobre a forma da canção alemã antes do *Kunstlied*

Olhar para a história da evolução do *lied* significa também olhar para a história da poesia alemã, assim como dialogar com a teoria da canção. Aqui, para nossas breves considerações, além de nos orientarmos pela *Geschichte des Liedes* [“História da canção”, 2007] de Elisabeth Schmierer, também buscamos apoio em *Das deutsche Sololied im 19. Jahrhundert* [“A canção solo alemã no século XIX”, 1984] de Walther Dürr¹⁵ e na *Geschichte der deutschen Lyrik* [“História da lírica alemã”, 2015b] de Dieter Burdorf¹⁶.

Segundo a “História da canção” (SCHMIERER, 2007, p. 50-51), no século XVII, a maioria das coleções de canções alemãs, vocais ou instrumentais, eram composições homofônicas, marcadas por um ritmo dançante, que muitas vezes demonstrava um certo desleixo em relação à declamação do texto. Como explica Schmierer (2007, p. 50-51), escrever versos para uma melodia já existente era uma prática comum, e com isto aproveitava-se a memória musical coletiva para a difusão dos poemas.

Com o surgimento de academias de poetas e associações dedicadas às letras¹⁷ desenvolvem-se as canções solo, de influência italiana, com voz do canto para tenor, e acompanhamento do baixo contínuo [“Generalbaß”]. O compositor e poeta de Königsberg, Heinrich Albert (1604-1651), que estudou na famosa escola *Thomasschule*¹⁸ em Leipzig, contribuiu para a introdução de canções e árias num estilo novo, caracterizado pela acentuação dos afetos, o “affektbetonter Stil”. Ainda assim, as características básicas para as canções eram a simplicidade e o caráter popular [“Volkstümlichkeit”]. Schmierer (2007, p. 51-52) lembra que muitas vezes eram usados como modelos, textos de canções estrangeiras, adaptados do italiano, francês ou holandês. Os temas remetiam a funções sociais (enterros, casamentos, eventos de universidades, acontecimentos políticos, etc.), refletindo um mundo marcado pela Guerra dos Trinta Anos (1618-1648). Da Escola de Hamburgo, o Pastor Johann Rist (1607-1667) ficou muito conhecido pelas canções sacras, tocadas também como “Hausmusik”¹⁹, caracterizadas do mesmo modo pela simplicidade [“Einfachheit”] e pelo caráter popular [“Volkstümlichkeit”].

¹⁵ DÜRR, Walther. *Das deutsche Sololied im 19. Jahrhundert. Untersuchungen zu Sprache und Musik*. Wilhelmshafen: Heinrichshofen, 1984, p. 11.

¹⁶ BURDORF, Dieter. *Geschichte der deutschen Lyrik. Einführung und Interpretationen*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2015b.

¹⁷ Por exemplo, em Königsberg, Nürnberg ou Hamburgo. (SCHMIERER, 2007, p. 51)

¹⁸ Junto com a igreja *Thomaskirche* em Leipzig, representa um importante centro da vida musical da cidade. Johann Sebastian Bach (1685-1750) foi seu Diretor Musical [Kantor] de 1723-1750, por onde passaram muitos dos mais importantes músicos da cultura alemã. Cf. DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA: edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994, p. 945.

¹⁹ Termo do alemão usado para designar um gênero musical, destinado a execução em casas, particularmente entre a classe média. (GROVE, 1994, p. 415)

Em meados do século XVII surgem inovações na música, como o uso de técnicas contrapontísticas ou o acréscimo de uma voz²⁰, como por exemplo, do violino. Segundo Schmierer, por um lado, o nível de expressão dos textos ganha relevância²¹, e por outro, muitas das canções populares, pensadas para a dança, trouxeram uma simetria mais clara para as formas da estrutura (períodos, frases, estrofes). O uso de *ritornellos*²² instrumentais sugere a influência do estilo concertante²³. Na Saxônia e no sul da Alemanha, imprimem-se incontáveis coleções de canções²⁴.

Ao final do século XVII, com a dominância da ária *da capo*²⁵, considerada pelos compositores como um gênero mais elevado, o número das publicações de coleções de canções se reduz, embora continuassem a ser cultivadas. Em oposição às árias, as canções mais simples passam a ser chamadas de odes (SCHMIERER, 2007, p. 53).

Por volta de 1730, as coleções voltam a ganhar impulso, muitas delas destinadas à dança, mantendo os ideais de simplicidade [“Schlichtheit”] e naturalidade [“Natürlichkeit”]. Segundo Schmierer (2007, p. 54), uma das grandes contribuições para a história da canção alemã nesta época foram as *Neue Lieder und Oden*, [“Novas canções e odes”] de Johann Valentin Görner (1702-1762). De caráter popular e destinadas ao convívio [“gesellig Volkstümlich”], as canções de Görner foram escritas a partir de poemas de Friedrich von Hagedorn (1708-1754), um poeta exemplar da lírica anacreônica²⁶. De acordo com Burdorf (2015b, p. 39-40), a lírica anacreônica se insere num contexto em que a poesia da natureza e a poesia didática, após um período de dominância, já não satisfaziam mais nem a poetas e nem ao público. Neste contexto, a insatisfação, ligada à falta do lúdico e do lado emocional da poesia, acenou com boas-vindas ao movimento anacreônico. Em vigor aproximadamente entre os anos de 1740 e 1770, a lírica

²⁰ O estado da Saxônia ganha importância para o desenvolvimento das canções, principalmente através das canções de Andreas Hammerschmidt (1611-1675). Com suas técnicas de contraponto e a inclusão do violino *obligato* nas canções, distinguiu-se do ideal singelo das escolas de Hamburgo. (SCHMIERER, 2007, p. 53)

²¹ Dentre os poetas que contribuíram expressivamente neste processo estão Paul Fleming (1609-1640) e Constantin Christian Dedekind (1628-1715), que também foi compositor. (SCHMIERER, 2007, p. 53)

²² Um trecho musical breve recorrente, no Barroco, particularmente a seção tutti de uma ária ou movimento de concerto. Na Alemanha o termo foi usado como nas óperas de Monteverdi, geralmente para seções instrumentais. (GROVE, 1994, p. 789)

²³ Estilo no qual a música é adequada de alguma forma ao destaque de um solista. (GROVE, 1994, p. 789)

²⁴ Alguns exemplos são as coleções de Georg Neumark (1621-1681), Joh. Erasmus Kindermann (1616-1655), Joh. Wolfgang Frank (1644 - aprox. 1710), Ph. Heinrich Erlebach (1657-1714), Laurentius von Schnüffis (1633-1702). (SCHMIERER, 2007, p.53)

²⁵ Modelo de ária predominante ao final do séc. XVII, cuja forma estrófica podia ser ABA ou ABA', quando a primeira estrofe se repete ao final. (GROVE, 1994, p. 39)

²⁶ A designação remete ao poeta Anacreonte (Antiguidade Grega, aprox. 575-495 a.C.), conhecido como o poeta do mundano, da celebração à vida através do amor, da amizade, do convívio e dos prazeres do vinho. (BURDORF, 2015b, p. 40)

anacreônica é caracterizada pela simplicidade e pelo estilo linguístico muito próprio ao canto, com motivos singelos e que se repetem várias vezes.

Na música, a partir de 1750, o baixo contínuo do acompanhamento passa a ser cada vez mais substituído pelos instrumentos de teclado (SCHMIERER, 2007, p. 54). Ao mesmo tempo, nesta época a lírica alemã é marcada pelo pioneirismo de Friedrich Gottlieb Klopstock (1724- 1803)²⁷, cuja inovação mais importante foi a introdução do verso livre [“freye Rhythmen”] no repertório das formas da lírica alemã (BURDORF, 2015b, p. 45), o que teve grande repercussão na música. Dentre os vários compositores que Klopstock atraiu estão Georg Philipp Telemann (1681-1767), Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) e Christoph Willibald Gluck (1714-1787)²⁸.

Segundo Hinrichsen (2017, p. 393), os versos livres de Klopstock, ainda antes de 1800, provocaram os compositores a uma ampliação sistemática da sintaxe musical. Paralelamente, o uso dos instrumentos de teclado no acompanhamento oferece novas possibilidades de exploração na arte da composição.

A partir da segunda metade do século XVIII, Berlim passa a desempenhar um papel central na história da canção, sobretudo pelo desenvolvimento de uma estética própria para o gênero. Lá se desenvolve uma influente estética e prática da canção, que mais tarde, ao início do século XX, passou a ser identificada como “Escola das canções de Berlim” [“Berliner Liederschule”], ou simplesmente, no contexto histórico da canção, como “Escola de Berlim”²⁹.

O surgimento desta estética, de acordo com a autora, relaciona-se intimamente com as mudanças estéticas em curso na ópera, através da reforma da ópera de Gluck e Calzabigi. Em busca de verossimilhança [“Wahrscheinlichkeit”] na expressão dramática, criticava-se a artificialidade, como o excesso de coloraturas, os castrati, o maravilhoso [“Wunderbares”], ou a inverossimilhança [“Unwahrscheinlichkeit”]. A nova estética operística defendia uma naturalidade, caracterizada por um canto mais simples, num registro vocal mais natural, sem

²⁷ Klopstock primeiro adaptou para a lírica alemã metros das odes antigas, como o hexâmetro, para depois trabalhar com o verso livre [“freye Rhythmen”]. (BURDORF, 2015b, p. 45).

²⁸ Christoph Willibald Gluck (1714-1787), em parceria com o libretista Ranieri de’ Calzabigi (1714-1795), ficou conhecido como o grande reformador da ópera.

²⁹ A Escola de Berlim, segundo Schmierer (2007, p. 55), pode ser dividida em três fases: a primeira, a partir dos anos 1750, na qual se destacam compositores como Christian Gottlieb Krause (1719-1770) e Carl Ph. Emanuel Bach (1714-1788), a segunda, a partir dos anos 1780, representada principalmente pelos músicos Johann Abraham P. Schulz (1747-1800), Johann Friedrich Reichardt (1752-1814) e Carl Friedrich Zelter (1758-1832), e a terceira, já na primeira metade do século XIX, com Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847), Bernhard Klein (1793-1832) e Ludwig Berger (1777-1839), dentre outros. Dürr (1984, p. 15) destaca para a terceira fase também o compositor Johann Rudolf Zumsteeg (1760-1802), assim como algumas obras tardias de Reichardt e Zelter.

tantos virtuosismos, características que, segundo Schmierer (2007, p. 55), já eram realizadas pela ópera *buffa*³⁰.

Na segunda fase da Escola de Berlim, os compositores aderem a uma nova orientação estética, sobretudo através de Johann Gottfried Herder (1744-1803), com quem a simplicidade das cantigas populares, o *Volkslied*, é proclamada como o novo modelo de orientação poética (SCHMIERER, 2007, p. 57). Paralelamente a esta orientação, por influência da *Empfindsamkeit*³¹, a lírica deixa de servir apenas ao entretenimento ou para fins didáticos, transformando-se em expressão subjetiva dos sentimentos.

Musicalmente, a segunda fase da escola berlinense, até certo ponto, ainda segue os princípios da primeira. Johann Friedrich Reichardt (1752-1814)³², o principal e mais produtivo representante da segunda fase, defendia a simplicidade na música, inclusive no acompanhamento. Segundo o seu ideal de canção, as partes instrumentais do acompanhamento serviam para dar apoio ao canto, que deveria ser facilmente cantável e na forma estrófica (SCHMIERER, 2007, p. 57). Sobre a relevância do texto para o processo criativo, Reichardt, no prefácio de uma coleção, em 1780, escreve: “Minhas melodias surgem toda vez a partir das repetidas leituras do poema, sem que eu procure por elas, [...]”³³. Suas palavras repercutiram em todo território de expressão alemã, como se pode observar através das palavras que, mais de um século depois, o austríaco Mahler teria dito em Berlim (vide epígrafe na introdução).

De acordo com Schmierer (2007, p. 58), Reichardt compôs aproximadamente 1.500 canções, a partir de 125 poetas, dentre eles Goethe, que o tinha em alta consideração como compositor de seus poemas³⁴. Numa época em que muitas das publicações de coleções passam a vir acompanhadas de prefácios, com orientações para compositores e intérpretes, Reichardt publicou 700 de suas canções em 30 coleções. Com isto, suas composições e escritos musicais tiveram grande alcance, tornando-se conhecidas também entre os músicos da tradição vienense (por exemplo, Beethoven, Schubert e Mahler).

³⁰ Ópera cômica italiana, em dois ou três atos, com diálogos em recitativos em vez de declamados. (GROVE, 1994, p. 674).

³¹ Movimento na literatura, voltado para uma nova interioridade do ser, para a dimensão da autorreflexão e do diálogo consigo mesmo. Klopstock é a figura central da poesia da *Empfindsamkeit*. (BURDORF, 2015b, p.43-45).

³² Reichardt (1752-1814) foi músico, professor, compositor e crítico musical. Através de suas composições e escritos sobre música, exerceu na época grande influência tanto para a vida cultural berlinense, quanto para a estética da música sentimental [die empfindsame Musikästhetik]. Cf. LUBKOLL, Christine. Musik. In: Ludwig Tieck: Leben – Werk – Wirkung. Claudia Stockinger; Stefan Scherer (Hrsg.). Berlin/Boston: De Gruyter, 2011, p.272.

³³ “Meine Melodien entstehen jederzeit aus wiederholtem Lesen des Gedichts von selbst, ohne daß ich darnach suche, [...]” Cf. REICHARDT, Johann Friedrich. *Oden und Lieder von Göthe, Bürger, Sprickmann, Voß und Thomsen mit Melodien bey dem Klavier zu singen*. Zweiter Theil. Vorwort. Berlin: 1780, p.1.

³⁴ Segundo Schmierer (2007, p. 60), pelo menos até 1810.

Em relação ao andamento, como salienta Schmierer (2007, p. 58), “a fim de corresponder ao conteúdo e à lógica da língua de cada estrofe”, o intérprete poderia fazer alterações rítmicas³⁵. Esta liberdade, concedida aos intérpretes em virtude do texto, desenvolveu-se de tal forma, que os compositores, insatisfeitos com a performance dramaticamente exagerada dos intérpretes, como explica o musicólogo Edward F. Kravitt no ensaio “Tempo as an Expressive Element in the Late Romantic Lied” [“Andamento como um elemento expressivo no lied do Romantismo tardio”, 1973]³⁶, gradualmente encontraram recursos para limitá-los através da notação musical. Conforme demonstraremos na análise de “Muß es eine Trennung geben”, ao final do século XIX, com Brahms, estes recursos ganham destaque.

Ainda na segunda escola, com Carl Friedrich Zelter (1758-1832), que compôs cerca de 200 canções, observa-se mais um avanço na evolução da forma do *lied*: a escrita musical da voz do canto ganha uma pauta independente, porque já não é mais totalmente duplicada pelo acompanhamento (SCHMIERER, 2007, p. 62). Este é um aspecto que aponta sutilmente para o processo também em curso, de emancipação da música instrumental, ainda que no contexto da canção. Pequenos enriquecimentos na parte instrumental vão se apresentando. Em relação a Reichardt, por exemplo, Schmierer (2007, p. 59-60) observou que algumas das suas canções, publicadas entre 1809 e 1811, já não concordam exatamente com o seu ideal de simplicidade, apresentando por vezes, na melodia da voz do canto, alguma independência, ou algum enriquecimento em relação à harmonia ou às figuras musicais do acompanhamento do piano.

Schubert se formou musicalmente no contexto da tradição da canção vienense, porém, sobretudo através de Reichardt, igualmente estava familiarizado com a estética berlinense. A estética da Escola de Viena se distingue da Escola de Berlim, basicamente pela influência da música instrumental do classicismo e das óperas, inclusive do *Singspiel*³⁷ (SCHMIERER, 2007, p. 68). Dentre as principais características destas influências estão o canto melismático³⁸ na melodia das árias, e as partes do piano, que incluem prelúdios, interlúdios e poslúdios [“Vor-, Zwischen- und Nachspielen”]. Segundo a autora, a forma estrófica prevalece, embora já se

³⁵ “[...] um den Inhalt und der Logik der Sprache der einzelnen Strophen gerecht zu werden, kann der Interpret rhythmische Veränderungen anbringen.” Segundo Schmierer (2007, p. 58), a descrição desta afirmação pode ser lida no prefácio de Gottlieb Neefe (1748-1798) para as *Oden von Klopstock*. (Flensburg/Leipzig, 1776). Neefe foi aluno de Johann Adam Hiller (1728-1804) em Leipzig, e mais tarde professor de Beethoven.

³⁶ KRAVITT, Edward F. “Tempo as an Expressive Element in the Late Romantic Lied”. In: *The Musical Quarterly*. October 1973, Vol LIX, Nº 4. Ed. Paul Henry Lang. N. York: G. Schirmer, 1973, p. 497-518.

³⁷ Gênero de ópera que ao final do séc. XVIII se desenvolvia na Alemanha. Conhecido também por *Dialogoper*, era um tipo de peça com música, com diálogos declamados, intercalados com as árias e partes cantadas.

³⁸ Na melodia do canto, o melismático se opõe ao silábico, típico do *Volkslied*, no qual normalmente para cada sílaba corresponde uma nota. No canto melismático, uma única sílaba pode ser entoada pelo desenho de uma seqüência de várias notas.

apresente a forma totalmente composta [“durchkomponiert”], na qual o texto, semanticamente, orienta o processo de composição. A exemplo, Schmierer (2007, p. 68) lembra de *Das Veilchen* (1785), uma canção de Mozart a partir de uma balada de Goethe, escrita no libreto do *Singspiel Erwin und Elmire* (1775). A canção *Adelaide* (1797), que Beethoven chamou de “uma cantata” [“eine Kantate”], composta a partir de um poema de Friedrich von Matthisson (1790), também se apresenta na forma totalmente composta.

Neste contexto, Schmierer (2007, p. 78) chama a atenção para Beethoven, que vivenciou a fase de transição do modelo ideal de simplicidade da canção, na qual a forma dominante era a estrófica, para o novo modelo totalmente composto. Referindo-se às quatro canções (*Sehnsucht*, WoO 134, 1808), compostas por Beethoven a partir do mesmo texto (uma canção de Mignon, de Goethe, 1795)³⁹, Schmierer observa que, apesar dos versos de Goethe não se configurarem como estróficos, as três primeiras canções foram compostas na forma estrófica, com pequenas variações harmônicas entre as estrofes musicais. Já na quarta canção, além de variar na harmonia, Beethoven optou pela forma totalmente composta, variando também na melodia. A autora defende que Beethoven, ao experimentar diferentes formas para as interpretações e caracterizações da canção da personagem, demonstra que se ocupou com estudos da questão estética em discussão na época. Segundo Schmierer (2007, p. 83), apenas por volta de 1810 é que a forma totalmente composta passa a dominar as composições, sobretudo através de poemas de Goethe.

Schubert, como veremos, ao musicar os versos de Gretchen, escritos em estrofes, mas que não se configuram como um poema, e sim, como uma cena do drama *Fausto*, procedeu de modo semelhante, variando tanto na melodia, quanto na harmonia. Logo, sua canção corresponde à forma totalmente composta de composição.

A questão da canção composta em estrofes, ou totalmente de acordo com o texto, nos leva, com Dürr (1984)⁴⁰, a uma discussão que parece central para uma teoria da canção e, para o nosso fim, relevante, porque se refere ao tratamento dado pelos compositores ao texto. Por esta razão, e também porque já nos encontramos na época de Schubert, não seguiremos aqui pelo percurso da evolução formal, e sim, dedicaremos ainda algumas linhas a esta questão estética.

³⁹ Trata-se da canção “Nur wer die Sehnsucht kennt” [“Só quem conhece a saudade”], cantada pela personagem Mignon no romance *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (Goethe, livro 4, cap. 11, 1795).

⁴⁰ DÜRR, Walther. *Das deutsche Sololied im 19. Jahrhundert. Untersuchungen zu Sprache und Musik*. Wilhelmshafen: Heinrichshofen, 1984, p. 11.

Após ter analisado uma série de definições da forma da canção solo alemã, Dürr chama a atenção para uma ideia comum a diferentes épocas, expressa por August Reissmann (1880, p. 127) na rubrica “Deutsches Lied” [“Canção alemã”], do *Musikalisches Conversations-Lexikon* [“Dicionário musical de conversação”]: “A construção musical da canção é naturalmente condicionada à junção estrófica de versos”⁴¹. Para Dürr (1984, p. 10-11), na definição de Reissmann, a ideia fundamental da forma estrófica da canção é ampliada, mas nem por isso, obrigatoriamente se enfraquece. A constatação de Dürr se baseia no fato de a forma estrófica, conforme Reissmann, se fazer presente também na forma totalmente composta. Citando Reissmann, Dürr explica:

‘O compositor’, [...], deve ‘mesmo na canção totalmente composta’ [“durchkomponiert”], respeitar a forma poética, de modo que ‘assim como na canção estrófica os versos individuais precisam estar ligados entre si para formar a estrofe, também as estrofes nas canções totalmente compostas, para formar um todo maior, o que ocorre através do relacionamento entre elas. Somente assim é que também a canção totalmente composta ganha forma artística’.⁴²

Por trás desta exigência, Dürr (1984, p. 11) enxerga uma concepção estética fundamental que, na sua compreensão, perpassa como um verdadeiro “fio condutor” [“ein roter Faden”] a teoria da canção: “É a premissa da homogeneidade [“Einheitlichkeit”] da expressão, a partir de um único ‘sentimento’, que define a canção inteira”⁴³. Apesar de a premissa, segundo a rubrica de August Reissmann, ter sido divulgada ao final do século XIX, em 1880, Dürr lembra que ela ecoa o que já se fazia presente ao início do século, como comprova a rubrica *Lied*, do *Musikalisches Lexikon*, na qual Koch (1802, p. 902) cita um escrito de 1782, de Johann Heinrich Weismann (1739-1806). Para o nosso fim, reproduzimos a citação completa registrada por Koch, com o trecho citado por Dürr em grifo:

Do oratorio ao soneto, ao rondeau, todo (tipo de poesia lírica) tem o seu caráter de distinção, mesmo que em alguns casos este seja algo mais do que objeto ou forma. A ode e a canção são as únicas que se distinguem internamente. A expressão, ou seja, o colorido e o tom são modificados de um jeito na ode, e de outro na canção, porém, este corpóreo do poema é o que é, através do

⁴¹ “Die musikalische Construction des Liedes ist natürlich durch das strophische Versfüge bedingt”. Cf. REISSMANN, August; MENDEL, Herrmann. *Musikalisches Conversations-Lexikon. Eine Enzyklopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften für gebildete aller Stände*. Band III (2ª ed.). Berlin, 1880, p. 127. Disponível em: [Musikalisches Conversations-Lexikon: eine Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaft für Gebildete aller Stände ... : Mendel, Hermann, 1834-1876 : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive](#) Acessado em: 05/04/2023.

⁴² “‘Der Componist’, [...], hat ‘selbst im durchcomponirten Liede’ die dichterischen Form zu respektieren, so daß ‘wie im Strophenliede die einzelnen Verse unter einander zur Strophe, so im durchcomponirtem Liede die einzelnen Strophen zum größern Ganzen verbunden werden müssen, in dem sie untereinander in Beziehung treten. So nur gewinnt auch das durchcomponirte Lied künstlerische Form’ ”. (DÜRR, 1984, p. 10-11)

⁴³ “Es ist die Forderung nach Einheitlichkeit des Ausdrucks, nach einer einzigen, das ganze Lied bestimmenden ‘Empfindung’ ”. (DÜRR, 1984, p. 11).

espírito. **Também na forma, a canção não ama a variedade como a ode, mas a ode pode aceitar a uniformidade da canção.** O coração que sente, verseja uma canção ou uma ode, consoante ao que está determinado. (WEISMANN, Johann Heinrich apud KOCH, 1802, p. 902, grifo nosso, termos entre parênteses de Koch).⁴⁴

Para Dürr, a melhor explicação sobre a premissa da homogeneidade [“Einheitlichkeit”], ou uniformidade [“Gleichförmigkeit”], encontra-se precisamente na mesma resenha de E.T.A. Hoffmann citada na introdução⁴⁵, escrita em outubro de 1814 sobre as canções de Wilhelm Friedrich Riem (1779-1857):

Animado pelo sentido profundo da canção, o compositor precisa captar todos os momentos do afeto, tal como em um ponto focal, do qual irradia a melodia, cujos tons então, assim como as palavras na ária se tornam significação simbólica dos afetos interiores, são ali o símbolo de todos os diferentes momentos do afeto interior que traz em si a canção do poeta. A fim de, a partir dali se compor uma canção, que corresponda plenamente à intenção do poeta, é necessário não só que o compositor capte profundamente o sentido da canção, como e mais ainda, que ele mesmo se torne poeta da canção.⁴⁶

Na compreensão de Dürr (1984, p. 11-12), Hoffmann, em 1814:

[...] naturalmente se referia às canções estróficas, nas quais de fato uma única melodia, comum a todas as estrofes, reunisse em si os diferentes momentos de um afeto básico, ‘tal como em um ponto focal’ – só que para isto é pressuposto também, que o próprio poema esteja comprometido com apenas um único afeto básico.⁴⁷

⁴⁴ “Von dem Oratorium bis auf das Sonet, bis auf das Rondeau, hat jede (Art der lyrischen Poesie) ihren Unterscheidungscharakter, ob er gleich bei wenigen etwas mehr ist, als Gegenstand oder Form. Die Ode und das Lied sind die einzigen, die sich innerlich unterscheiden. Der Ausdruck zwar, das Colorit und der Ton sind anders modificirt in der Ode, anders in dem Liede, aber dieses Körperliche des Gedichtes ist, was es ist, durch den Geist. **Auch liebt in der Form das Lied die Mannigfaltigkeit nicht, wie die Ode, aber die Ode kann die Gleichförmigkeit des Liedes annehmen.** Das fühlende Herz dichtet ein Lied, oder eine Ode, je nachdem es gestimmt ist’.” Disponível em: [Koch: Musikalisches Lexikon - Lied \(koelnklavier.de\)](http://koelnklavier.de) Acessível em: 03/04/2023). Cf. Koch (1802, p. 902), a fonte da citação se encontra em “Ode auf das Geburtsfest der Durchl. Fürstin Auguste Luise Friederike II. nebst einer Abhandlung über die Cantate von Joh. Heinz Weißmann. Seite 19”. (o referido ensaio é de 1782).

⁴⁵ “Zwölf Lieder alter und neuerer Dichter, mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt von W. F. Riem” (*Allgemeine musikalische Zeitung*, 12/10/1814).

⁴⁶ “Von dem tiefen Sinn des Liedes angeregt, muß der Komponist alle Momente des Affekts wie in einem Brennpunkt auffassen, aus dem die Melodie hervorstrahlt, deren Töne dann, so wie in der Arie die Worte symbolische Bezeichnung des innern Affekts wurden, hier das Symbol aller der verschiedenen Momente des innern Affekts sind, die des Dichters Lied in sich trägt. Um daher ein Lied zu komponieren, das der Intention des Dichters ganz zusagt, ist es wohl nötig, daß der Komponist nicht sowohl den Sinn des Liedes tief auffasse, als viel mehr selbst Dichter des Liedes werde.” (HOFFMANN, 1814, p. 681)

⁴⁷ “[...] natürlich an Strophenlieder, in denen tatsächlich die eine, allen Strophen gemeinsame Melodie die unterschiedlichen Momente des einen Grundaffekts ‘wie in einem Brennpunkt’ in sich fassen muß – aber Voraussetzung dafür ist doch auch, daß das Gedicht selbst nur einem einzigen Grundaffekt verpflichtet ist.” (DÜRR, 1984, p.11-12)

A partir de Schubert, veremos que os versos de Gretchen estão profundamente comprometidos com o afeto do amor, para Dürr, o “afeto básico”, e com Hoffmann, “o sentido profundo da canção”. Porém, as palavras (ou os versos) de Goethe, distinguem-se pelo tom, expressando em cada estrofe os diferentes “momentos do afeto”.

No capítulo que se anuncia, demonstraremos que Schubert trabalhou com a premissa da homogeneidade, mas a explorou de modo a ampliá-la, combinando a tradição vienense com a berlinense de modo singular, a partir de Reichardt e Goethe, pois afinal, como afirmou Dürr (1984, p.55), “Schubert conhecia sem dúvida as famosas composições de Reichardt”, mas “queria, sem dúvida, fazer algo diferente dele”⁴⁸, e Goethe, como observaremos, contribuiu enormemente nesta tarefa.

⁴⁸ “Schubert kannte Reichardts berühmte Kompositionen ohne Zweifel – und er wollte es ohne Zweifel anders machen als er.” (DÜRR, 1984, p.55)

ANÁLISE I

***Gretchen am Spinnrade* (Goethe/Schubert)
e a arte de tecer música a partir da poesia**

3. *GRETCHEN AM SPINNRADE* (GOETHE/SCHUBERT) E A ARTE DE TECER MÚSICA A PARTIR DA POESIA

Gretchen am Spinnrade, Op.2 [“Gretchen à roca de fiar”, 1814]⁴⁹, de Franz Schubert (1797-1828), é uma peça que, pelo particular entrelaçamento da música com a poesia, tornou-se um emblema na história do *lied*, contribuindo definitivamente para estabelecer a própria autonomia do gênero, como uma forma específica de canção, no contexto das formas musicais. Reed (1985, p. 251)⁵⁰, citando Richard Heuberger (*Franz Schubert*, Berlim, 1902), afirma que com *Gretchen*, Schubert teria criado algo novo, sem precedentes, nada menos do que “a primeira canção alemã moderna” [“the first modern German song”].

Schubert tinha dezessete anos quando compôs *Gretchen am Spinnrade*, e este foi o primeiro texto de Goethe que musicou. Segundo o intérprete Fischer-Dieskau (1996, p.15): “Quando ele [Schubert], ainda muito jovem, envolve-se sem medo com os grandes, Schiller e Goethe, conquista assim ao mesmo tempo, a partir da poesia, ilustração [“Erleuchtung”] musical”⁵¹.

A peça para canto e piano, composta a partir dos versos escritos para a cena “Gretchens Stube” [“O quarto de Gretchen”] do *Fausto* (1808) de Goethe⁵² já foi objeto de estudo de muitos autores, dentre os quais, destacamos Thrasybulos Georgiades em *Schubert: Musik und Lyrik* [“Schubert: Música e Lírica”, 1992]. Para o autor, a poesia de Goethe teve um papel fundamental no próprio desenvolvimento do compositor em relação à forma do *lied*:

Goethe despertou o potencial de Schubert para o *lied*, através de Goethe ele vivenciou o que um ‘*lied*’ é, o *lied* como um gênero poético: um poema musicável a ser transmitido pelo canto. Ao mesmo tempo, apresentou-se a ele [Schubert] uma nova lírica alemã criada através de Goethe. O *lied* de Schubert é impensável sem ela. É ela que afinal define a sua tarefa: realizar esta nova lírica em estrutura musical.⁵³

⁴⁹ Segundo Dürr e Feil (2002, p. 40), a cópia fiel da partitura autografada data de 19. Outubro de 1814, mas a primeira publicação impressa foi em abril de 1821. Cf. DÜRR, Walther; FEIL, Arnold. *Franz Schubert-Musikführer*. Unter Mitarbeit von Walburga Litschauer. Leipzig: Reclam, 2002, pp.40-45.

⁵⁰ REED, John. *The Schubert Song Companion*. Transl. Norma Deane; Celia Larner. Manchester: Manchester University Press, 1985, p. 250-251.

⁵¹ “Wenn er sich, noch sehr jung, ohne Furcht mit den Größten, Schiller und Goethe, einläßt, so gewinnt er zugleich aus den Dichtungen musikalische Erleuchtung.” Cf. FISCHER-DIESKAU, Dietrich. *Schubert und seine Lieder*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1996, p. 15.

⁵² Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) escreveu a cena Gretchens Stube já no contexto da primeira ocupação com o *Fausto* (1772-1775).

⁵³ “Goethe hat Schuberts Liedkraft geweckt, durch Goethe hat er erfahren, was ‚Lied‘ ist, Lied als eine Dichtungsgattung: ein durch Singen mitzuteilendes ‚musikables‘ Gedicht. Zugleich tat sich ihm die durch Goethe geschaffene neue deutsche Lyrik auf. Schuberts Lied ist undenkbar ohne sie. Sie ist es, die nun seine Aufgabe bestimmt: diese neue Lyrik als musikalische Struktur zu realisieren.” Cf. GEORGIADES, Thrasybulos. *Schubert: Musik und Lyrik*. Göttingen: Vandenhoeck & Rupprecht, 1992 (3a. Ed. Revisada do original de 1967), p.78.

Georgiades (1992, p.78) defende que, se o espírito de Schubert se inflamou com Goethe, então podemos novamente vislumbrar “o primado da linguagem – não da poesia – sobre a música, bem como sobre a arte em geral” [“Das Primat der Sprache – nicht der Dichtung – über die Musik wie über die Kunst im allgemeinen”]. Para o autor, a linguagem, colocada hierarquicamente acima da arte, torna-se condição tanto para a música, quanto para a poesia. Georgiades explica que “deste modo, a lírica de Schubert, ainda que desencadeada a partir da poesia – como obra de arte – graças à natureza da linguagem é que se transforma em estrutura linguística”⁵⁴.

Markus Ciupke (1994)⁵⁵, ao analisar a métrica do *Fausto* em *Des Geklimpers vielverworrener Töne Rausch* [“O estrépito confuso e múltiplo dos sons”]⁵⁶ explica que com Goethe, a forma da versificação desempenha um importante papel na análise e interpretação dos poemas. Suas palavras lembram o que o próprio mestre afirmou em relação ao *Fausto*: “O conteúdo traz a forma consigo, a forma nunca existe sem conteúdo”⁵⁷ [“Gehalt bringt die Form mit, Form ist nie ohne Gehalt”] (GOETHE, 1798 apud CIUPKE, 1994, p. 9). Deste modo, nos propomos então a investigar forma e conteúdo nos versos de Gretchen em relação à música de Schubert.

3.1 Os versos de Gretchen

A cena “Gretchens Stube. Gretchen am Spinnrade allein”⁵⁸, [“O quarto de Gretchen. Gretchen à roca de fiar sozinha”] está inserida como décima quinta cena (de um total de 25) na primeira parte do *Fausto* (*Faust: Eine Tragödie*, Goethe, 1808). Conforme Dürr e Feil (2002, p. 40), Schubert provavelmente utilizou o texto da edição de 1810 (vol.1), publicada em Viena por Anton Strauß, *Goethe's sämtliche Schriften* [“Obras completas de Goethe”].

Os versos de “Gretchens Stube” (v. 3.374-3.413) foram escritos em dez estrofes, todas em quadras, sendo a primeira repetida na quarta e oitava estrofes, soando como se fosse um refrão. Para compor a cena de Gretchen, Schubert permitiu-se pequenas alterações. Acrescentou ou repetiu versos, como veremos, e ao final da canção repetiu os dois primeiros versos da cena,

⁵⁴ “So wird Schuberts Lyrik zwar durch das Gedicht – als Kunstwerk – ausgelöst, aber kraft seiner Beschaffenheit als ‘sprachliches’ Gebilde.” (GEORGIADES, 1992, p. 78)

⁵⁵ CIUPKE, Markus. *Des Geklimpers vielverworrener Töne Rausch. Die metrische Gestaltung in Goethes Faust*. Göttingen: Wallstein, 1994.

⁵⁶ Cf. trad. de Klabín Segall (2004) para o verso 9964 do *Faust II* de Goethe. João Barrento (2003) traduziu o mesmo verso como “Do destrambelho daqueles sons confusos”.

⁵⁷ Trad. de João Barrento (2003, p. 22)

⁵⁸ Cf. *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*. Band 3, Hamburg 1948 ff, S. 107-109. Disponível em: <http://www.zeno.org/nid/20004852907> Acessado em: 01/08/2020.

criando com isto uma décima estrofe em dístico, com efeito de fechamento da cena. No *Fausto*, a cena do quarto de Gretchen se liga diretamente à cena 16, “Marthens Garten” [“Jardim de Marta”], na qual Gretchen se encontra com Fausto. Schubert adotou o subtítulo da cena para dar nome à sua canção: *Gretchen am Spinnrade* [“Gretchen à roca de fiar”], deixando de fora apenas o advérbio “allein” [“a sós”]. Para melhor acompanharmos estas alterações, reproduzimos a seguir os dois textos, intercalados pela métrica. O texto do *lied*, datado em 19 de outubro de 1814, traz as alterações de Schubert em realce⁵⁹, bem como as sílabas, nas quais os acentos se encontram.

Versos de Goethe	Esquema métrico	Acentos no lied de Schubert
Meine Ruh' ist hin, Mein Herz ist schwer; Ich finde sie nimmer Und nimmermehr.	∪ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ —	Meine <u>Ruh'</u> ist <u>hin</u> , Mein <u>Herz</u> ist <u>schwer</u> ; Ich <u>finde</u> , ich <u>finde</u> sie <u>nimmer</u> Und <u>nimmermehr</u> .
Wo ich ihn nicht hab', Ist mir das Grab, Die ganze Welt Ist mir vergällt.	∪ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ —	Wo ich <u>ihn</u> nicht <u>hab'</u> , Ist <u>mir</u> das <u>Grab</u> , Die <u>ganze</u> <u>Welt</u> Ist mir vergällt.
Mein armer Kopf Ist mir verrückt, Mein armer Sinn Ist mir zerstückt.	∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ —	Mein <u>armer</u> <u>Kopf</u> Ist <u>mir</u> <u>verrückt</u> , Mein <u>armer</u> <u>Sinn</u> Ist <u>mir</u> <u>zerstückt</u> .
Meine Ruh' ist hin, Mein Herz ist schwer; Ich finde sie nimmer Und nimmermehr.	∪ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ —	Meine <u>Ruh'</u> ist <u>hin</u> , Mein <u>Herz</u> ist <u>schwer</u> ; Ich <u>finde</u> , ich <u>finde</u> sie <u>nimmer</u> Und <u>nimmermehr</u> .
Nach ihm nur schau' ich Zum Fenster hinaus, Nach ihm nur geh' ich Aus dem Haus.	∪ — ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ —	Nach <u>ihm</u> nur <u>schau'</u> ich Zum <u>Fenster</u> hinaus, Nach <u>ihm</u> nur <u>geh'</u> ich <u>Aus</u> dem <u>Haus</u> .
Sein hoher Gang, Sein' edle Gestalt, Seines Mundes Lächeln, Seiner Augen Gewalt,	∪ — ∪ — ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ — ∪ ∪ ∪ — ∪ ∪ —	Sein <u>hoher</u> <u>Gang</u> , Sein' <u>edle</u> <u>Gestalt</u> , Seines <u>Mundes</u> <u>Lächeln</u> , Seiner <u>Augen</u> <u>Gewalt</u> ,

⁵⁹ Para traduções desta cena, remetemos a Jenny Klabin Segall (2004), para o português do Brasil, e a João Barrento (2003), para o português de Portugal. Cada um a seu modo, e de forma primorosa, considera, no processo tradutório, questões da versificação. Entretanto, para o nosso fim, no que se refere à forma, interessa-nos, em especial, o idioma original, aquele que deu origem à música. Por outro lado, no que diz respeito ao conteúdo, interessa-nos compreender o sentido das palavras mesmas, de suas combinações, expressões e/ou metáforas, o que nem sempre é possível numa tradução preocupada com rimas, ou métrica. Assim, ao final deste capítulo de análise, além de reproduzirmos o original de Goethe com as traduções de Klabin e Barrento, incluímos também uma tradução de nossa autoria, que, em detrimento da forma, busca se aproximar do sentido das palavras ou expressões na língua original. Nela inserimos as anotações de Schubert para a dinâmica, que serão comentadas mais adiante.

Und seiner Rede	∪ — ∪ — ∪	Und <u>seiner Rede</u>
Zauberfluß,	— ∪ —	<u>Zauberfluß</u> ,
Sein Händedruck,	∪ — ∪ ∪ —	Sein <u>Händedruck</u> ,
Und ach, sein Kuß!	∪ — ∪ —	Und <u>ach</u> , sein <u>Kuß</u> !
Meine Ruh' ist hin,	∪ ∪ — ∪ —	Meine <u>Ruh'</u> ist <u>hin</u> ,
Mein Herz ist schwer;	∪ — ∪ —	Mein <u>Herz</u> ist <u>schwer</u> ;
Ich finde sie nimmer	∪ — ∪ ∪ — ∪	Ich <u>finde</u> , ich <u>finde</u> sie <u>nimmer</u>
Und nimmermehr.	∪ — ∪ —	Und <u>nimmermehr</u> .
Mein Busen drängt	∪ — ∪ —	Mein <u>Busen</u> <u>drängt</u>
Sich nach ihm hin.	∪ — ∪ —	Sich <u>nach ihm hin</u> .
Ach dürft' ich fassen	∪ — ∪ — ∪	Ach <u>dürft'</u> ich <u>fassen</u>
Und halten ihn,	∪ — ∪ —	Und <u>halten ihn</u> ,
Und küssen ihn,	∪ — ∪ —	Und <u>küssen ihn</u> ,
So wie ich wollt',	∪ — ∪ —	So <u>wie ich wollt'</u> ,
An seinen Küssen	∪ — ∪ — ∪	O <u>könnt ich ihn küssen</u> ,
Vergehen sollt'!	∪ — ∪ —	So <u>wie ich wollt</u> ,
		An <u>seinen Küssen</u> } ^{2 x}
		Vergehen <u>sollt'</u> !
		Meine <u>Ruh'</u> ist <u>hin</u> ,
		Mein <u>Herz</u> ist <u>schwer</u>

Na primeira estrofe, Schubert repetiu o sujeito e o verbo, “ich finde” [“eu encontro”], e este padrão se repete na quarta e na oitava estrofe. Na décima e última estrofe Schubert acrescenta um verso novo, “O könnt ich ihn küssen” [“Oh, pudesse eu beijá-lo”], e repete os dois últimos versos, “An seinen Küssen / Vergehen sollt'!” [“Em seus beijos / Pereceria!”]. Ao final, como mencionado, Schubert cria uma estrofe em dístico, com a repetição dos dois primeiros versos da cena, “Meine Ruh ist hin, / Mein Herz ist schwer” [“Meu sossego se foi / Meu coração está pesado”]. Esta estratégia, além de envolver a cena e dar um fechamento ao *lied*, remete à forma da ária *da capo*⁶⁰. O libretólogo Albert Gier (1998, p. 7)⁶¹ lembra que as árias apresentam estruturas estróficas, ou semelhantes, e são peças linguística e musicalmente fechadas em si mesmas, ou seja, com uma estrutura mais ou menos circular, que se opõe à linearidade de um diálogo. Como imagem estática de um estado de alma, a ária aponta para si mesma, sem a necessidade de um antes, ou um depois. Na cena, Gretchen, na intimidade do seu quarto, a fiar, pensa em voz alta sobre o seu amado e, num instante lírico, desabafa sobre o que lhe vai na alma.

3.2 Os versos no balanço da fiandeira

⁶⁰ Do italiano, “desde o início”.

⁶¹ Cf. GIER, Albert. *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998.

O nome Gretchen, em alemão, um diminutivo para Margarete, equivale em português a “Guida”, um diminutivo para Margarida. A personagem é uma menina de catorze anos, beata e ingênua, que vive modestamente com a mãe.

No drama, Fausto é um velho professor acadêmico, amargurado e insatisfeito com a vida, e que recorre a forças ocultas em busca da verdade sobre os segredos do mundo. Com Mefisto (ou Mefistófeles), “um espírito das trevas e da negação”⁶², faz um pacto para conhecer o mundo dos prazeres. Através de bruxaria, o velho professor se transforma em um belo jovem, elegante no trajar e falar, qualidades que impressionam a menina desde o primeiro encontro, no caminho da igreja para casa, na cena “Rua” [“Straße”]. A cena no quarto se passa depois de Gretchen ter já cedido aos encantos de Fausto, na cena “Um Caramanchão” [“Ein Gartenhäuschen”].

No subtítulo da cena no quarto (“Gretchen am Spinnrade allein”), o poeta informa que Gretchen está à sós, à roca de fiar, o que nos leva a imaginar que ela trabalha com a máquina, enquanto canta, dando vazão aos sentimentos.

Observando-se o esquema métrico dos versos, conforme apresentado no tópico anterior, verifica-se que o metro, majoritariamente iâmbico (∪ —), combinado por vezes com versos anapestos (∪ ∪ —) ou anfibráqueos (∪ — ∪), é regular quanto ao número de acentos: dois ictus [“Hebungen”] por verso. Esta regularidade, ao longo de toda a cena, produz um ritmo contínuo⁶³, sugerindo, a partir do subtítulo, o ritmo repetitivo de um pedal, a mover a roda de fiar de uma roca, enquanto a fiandeira nela trabalha.

Em suas análises sobre a relação entre a língua e a música [“Sprache und Musik”] no *lied* alemão do século XIX, Dürr (1984, p. 33-34) explica que:

A música interpreta um texto em todas as suas estruturas, busca formar paralelos musicais próprios para as configurações linguísticas. O compositor tem plena consciência de sua mídia singular. Ele sabe que a música acrescenta algo ao texto, mas sabe que também a canção depende do texto. Neste sentido, a música se manifesta como ‘conotação’ do texto, todavia também o texto, como ‘conotação’ da música. A música se apresenta poeticamente, a língua, por sua vez, musicalmente.⁶⁴

⁶² Nas palavras de João Barrento (2003, p. 13). Cf. BARRENTO, João. “Introdução”. In: GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto*. Tradução, Introdução, Glossário de João Barrento. Lisboa: Relógio D’Água, 2003, p. 5- 23.

⁶³ Apesar da regularidade dos ictus, o número de sílabas por verso varia, e o uso do *enjambement* tem um efeito de aceleração do ritmo, o que, como veremos no tópico sobre a prosódia (3.5), Schubert levou em consideração.

⁶⁴ “Die Musik interpretiert einen Text in allen seinen Strukturen, sucht für die sprachlichen Gestalten eigentümlich musikalische Parallelen zu bilden. Der Komponist ist sich dabei durchaus seines besonderen Mediums bewußt. Er weiß, daß die Musik dem Text etwas hinzufügt, daß aber auch das Lied durch den Text angewiesen ist. Die Musik erscheint dabei als ‘Konnotation’ des Textes, der Text jedoch zugleich als ‘Konnotation’ der Musik. Die Musik gibt sich daher poetisch, die Sprache hingegen musikalisch.” (DÜRR, 1984, p. 33-34)

A regularidade dos versos de Goethe, associados à cena, se apresentam musicalmente, sugerindo o canto de Gretchen ao ritmo da roca de fiar. A fim de entendermos de que forma “a música se manifesta como ‘conotação’ do texto, nos valeremos de uma das questões que Dürr se propõe a responder: “Como é que a língua funciona como estrutura dada para a música, de que forma e até que ponto a música incorpora da língua elementos que tem em comum?”⁶⁵. Segundo Dürr, na língua encontram-se duas camadas de elementos com os quais a música se relaciona: “Na primeira, na camada musical da língua, estes são sobretudo os elementos da métrica, da construção de versos e estrofes, que regulam todas as estrofes da mesma forma; e na camada semântica, é o afeto básico”⁶⁶.

Em *Gretchen am Spinnrade*, Schubert incorporou na música todos estes elementos, a começar pela métrica dos iâmbicos (∪ —). No que se refere à camada musical, os iâmbicos aparecem na voz do canto através das figuras (♩ | ♩.) de uma colcheia para a sílaba átona, seguida de uma mínima pontuada para a tônica. Cada ictus situa-se sempre no primeiro tempo de cada compasso, ou seja, o acento coincide com o tempo mais forte. Em relação ao verso, como observaram Dürr e Feil (2002, p. 44), a nota lá na voz do baixo ao piano, uma colcheia (♩) acentuada por um sinal (.) de “marcato”, sinaliza o final de cada verso. O final de cada estrofe é marcado pelas pausas na voz do canto. A parte instrumental ao piano segue, com figuras métricas que se repetem ao longo da peça: na mão direita, dois agrupamentos de seis semicolcheias, como veremos a seguir, uma figura rotativa [“Drehfigur”], e na mão esquerda, na voz do baixo, mínimas pontuadas por praticamente toda a peça, junto com colcheias que se intercalam com pausas. Na figura 1 podem ser observados os referidos elementos:

⁶⁵ “Wie wirkt Sprache als vorgegebene Struktur auf Musik, in welcher Weise und bis zu welchem Grade übernimmt die Musik gemeinsame Elemente aus der Sprache?” (DÜRR, 1984, p. 23)

⁶⁶ “In der ersten, der musikalischen Schicht der Sprache, sind dies vor allem die alle Strophen in gleicher Weise regulierenden Elemente der Metrik, der Vers- und Strophenbau; in der semantischen Schicht ist es der Grundaffekt oder ein gemeinsames inhaltliches Moment” (DÜRR, 1984, p. 50)

Fig. 1

The image shows a musical score for the song "Gretchen am Spinnrade" by Franz Schubert. It consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line has the lyrics "Mei-ne Ruh' ist hin, mein". The piano accompaniment features a repetitive eighth-note pattern in the right hand and a more complex rhythmic pattern in the left hand. Annotations in Portuguese highlight specific rhythmic elements: "2 agrupamentos de colcheias (2 figuras rotativas)" points to the first two groups of eighth notes in the vocal line; "versos iâmbicos" points to the lyrics; "sempre ligado" is written above the first vocal notes; "sempre staccato" is written above the piano accompaniment; "figuras métricas da mão esquerda" points to the piano accompaniment; and "lá marcato para o final dos versos" points to a note in the piano accompaniment.

Elementos da métrica na música
Gretchen am Spinnrade de Schubert (comp. 1-4)

No que se refere à camada semântica, esta poder ser observada em diversos aspectos. O mais conhecido é o que, a partir do subtítulo da cena, faz com que o ritmo repetitivo da parte instrumental, conotativamente, sugira o movimento da roca de fiar.

Até 1975, de acordo com o estudo *Faust in der Musik* [“Fausto na Música”] de Walter Aign (1975, p. 45-46), os versos desta cena contavam com mais de 55 versões musicadas, desde canções ou peças musicais para o teatro até óperas⁶⁷. O *lied* de Schubert é, sem sombra de dúvida, a peça mais conhecida. Aign observa que, assim como Schubert, vários destes compositores também articularam na música o ritmo imaginário de uma roca⁶⁸.

A associação do ritmo de *Gretchen am Spinnrade* ao movimento de uma roda de fiar, a partir da figuração de Schubert para o piano, é amplamente conhecida pela crítica musical ou comparatista, podendo ser encontrada na maioria das análises interpretativas deste *lied*. Para Dürr e Feil (2002, p. 42), Schubert encontrou no texto da cena os estímulos para compor a textura instrumental: “A mão direita ao piano executa um movimento rotativo regular, como o de uma roda de fiar. A mão esquerda acrescenta a isto impulsos rítmicos regulares, como se

⁶⁷ Apenas para citar alguns dos compositores elencados pelo pesquisador, além de Schubert, estão Beer, Beethoven, Berlioz, Bungert, Kienlen, Kraushaar, Lassen, Lecerf, Lenz, Liszt, Loewe, Lorenz, Tomaschek, Wagner, Zelter e Zenger, não apenas em língua alemã, mas também em versões para outros idiomas, como por exemplo, em italiano, “Perduta ho la pace”, de Verdi, ou em russo (Песнь Маргариты, *Meine Ruh ist hin*), de Mikhail Ivanovich Glinka. Cf. AIGN, Walter. *Faust in der Musik*. Teil 1. “Faust im Lied”. (Hrsg.) Karl Theen. Stuttgart: *Jahresgabe der Faust Gesellschaft*, 1975, p. 46-47.

⁶⁸ Aign (1975, p. 45) relata que, no momento em que dispunha de 33 partituras diante de si, identificou oito casos, nos quais apareciam na música figuras associáveis a um movimento rotativo. Referia-se às composições de Beer, Kraushaar, Lecerf, Lenz, Lorenz, Zenger, e para o teatro, de Bungert e Lassen.

fossem os pés da menina, que colocam a roda em movimento”⁶⁹. Os autores observam que o “movimento rotativo regular” é dado por uma “figura rotativa” [“Drehfigur”] que, repetida continuamente, além de sugerir o movimento da roca, sinaliza a “monotonia e uniformidade do trabalho”⁷⁰.

Como demonstrado na figura 1, na partitura de *Gretchen am Spinnrade*, a figura rotativa corresponde ao grupo de seis colcheias, tocadas repetidamente pela mão direita ao piano. Reed (1985, p. 250-251), referindo-se à mesma figura, chama a atenção ao seu poderoso caráter unificador. Para Reed, mais do que uma fórmula para o teclado, este motivo “é uma metáfora, um análogo tonal, se quisermos, que incorpora em si o sentido, o movimento e a forma da canção”⁷¹. O análogo tonal, ao qual Reed se refere, diz respeito às variações de tonalidades, conforme sintetizado adiante (figura 4), e que se encontram incorporadas na própria figura, ao longo da peça.

O termo “figura”, referindo-se a um agrupamento de notas, incorporado numa peça musical e associado a um sentido, como é o caso da “figura rotativa” [“Drehfigur”], remete-nos às figuras de retórica da arte da oratória, que nos sécs. XVII e XVIII se relacionavam fortemente com a música, como explica Hans-Heinrich Unger (2009, p.1) em *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert* [“As relações entre música e retórica entre os sécs. XVI-XVIII”]⁷². À época de Schubert, o estudo da retórica musical fazia parte da formação musical, como evidencia a definição do termo no dicionário musical de Koch (1802), obra de referência sobre música no século XIX: “Retórica. Assim é como alguns professores de música denominam a ciência respectiva à composição, segundo a qual, frações melódicas individuais se associam a um todo, de acordo com uma determinada função”⁷³.

Com base nisto procuramos com Unger por uma figura de retórica na música, correspondente à “Drehfigur”, e encontramos a *Circulatio* ou *Kyklosis*, cuja relação com a retórica remete a uma representação extramusical (UNGER, 2009, p. 94). Unger cita as definições de *Circulatio* de alguns dos principais músicos teóricos dos sécs. XVII e XVIII:

⁶⁹ “Die rechte Klavierhand führt eine gleichförmige Drehbewegung aus, wie die des Spinnrades. Die linke Hand gibt dazu regelmäßige rhythmische Impulse, wie die Füße des Mädchens, die das Rad in Bewegung setzten.” (DÜRR; FEIL, 2002, p. 42).

⁷⁰ “Monotonie, Einförmigkeit der Arbeit”. (DÜRR; FEIL, 2002, p. 44)

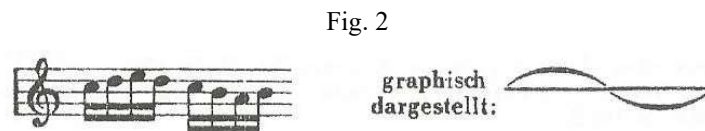
⁷¹ “[...] [it] is a musical metaphor, a tonal analogue if you will, which embodies in itself the sense, the movement and the form of the song.” (REED, 1985, p. 250-251)

⁷² UNGER, Hans-Heinrich. *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert*. Würzburg, 1941, 8º reprint. Hildesheim; Zürich; New York: Georg Olms, 2009, p. 1.

⁷³ “Rhetorik. So nennen einige Tonlehrer diejenige zur Setzkunst gehörige Wissenschaft, nach welcher einzelne melodische Theile nach einem bestimmten Zwecke zu einem Ganzen verbunden werden.” (KOCH, 2001, p. 1251). Disponível em: [Koch: Musikalisches Lexikon - Rhetorik \(koelnklavier.de\)](http://www.koch-musikalisches-lexikon.de) Acessado em: 11/04/2023.

A *Circulatio* é citada como expressão musical do girar, circular ou andar às voltas, conforme Kircher, e também Janowka. Vogt conhece-a pela designação ‘*circulus*’, e em Mattheson ela aparece com o nome de ‘*circulo mezzo*’. Spieß diz sobre ela: ‘*Circolo*, um círculo ou figura em círculo, composta de 8 notas rápidas; é portanto assim chamada, porque ao mesmo tempo forma um círculo’.⁷⁴

O número de notas que compunha a *Circulatio* podia variar um pouco, desde que o fragmento melódico tivesse a forma de dois meios-círculos [*circuli mezzī*] opostos entre si, de forma que a sua combinação complete um círculo, fazendo com que a sua repetição soe como um movimento em rotação. Abaixo (figura 2) reproduzimos a representação gráfica apresentada por Unger:



Circulatio (Fonte: Unger, 2009, p. 94)

A semelhança da *Circulatio* com a “figura rotativa” [“Drehfigur”] usada por Schubert em *Gretchen am Spinnrade* não deixa dúvidas de que o compositor, num contexto musical em que a doutrina das figuras [“Figurenlehre”] era amplamente difundida, serviu-se desta figura de retórica. A *Circulatio*, repetida do início ao fim da peça, criou uma estrutura que reproduziu musicalmente o movimento giratório da roda de fiar. Ao mesmo tempo, através desta figura, movida pelos ânimos de Gretchen, entre modulações, *accelerandos* e *ritardandos*, ou com uma pausa repentina, a *Abruptio*⁷⁵ (outra figura de retórica), o compositor traduziu em música o seu estado de alma.

Vale lembrar ainda que as figuras de retórica “não foram construídas pelos retóricos”⁷⁶, estes apenas as estudaram a partir da linguagem comum e as tornaram de uso comum. Ou seja, em relação às “figuras rotativas” [“Drehfiguren”] e ao ritmo de *Gretchen am Spinnrade*, podemos dizer que a língua, através da combinação entre retórica e métrica dos versos, deu origem a uma estrutura musical. Outros aspectos ainda se observam.

⁷⁴ “Die *Circulatio* wird als musikalischer Ausdruck des Drehens, Kreisens oder Herumgehens nach Kircher auch von Janowka erwähnt. Vogt kennt sie unter der Bezeichnung ‘*circulus*’, und bei Mattheson tritt sie unter den Namen von ‘*Circolo mezzo*’ auf. Spieß sagt von ihr: *Circolo*, ein ‘Circul oder Creiss-Figur, bestehend aus 8 geschwinden Noten; wird also genennet, weil sie gleichsam einen Circul formiert’ ”.(UNGER, 2009, p. 94)

⁷⁵ Cf. Unger (2009, p. 96) “*Abruptio*: Por *abruptio* entendem Kircher e Janowka a interrupção repentina de todas as vozes, a fim de expressar uma rápida ação executada” [“*Abruptio*: Unter *Abruptio* verstehen Kircher und Janowka das plötzliche Abbrechen aller Stimmen, um eine schnell vollzogene Handlung auszudrücken.”] (Vide comp. 69 na partitura).

⁷⁶ Cf. SANTOS, Mário Ferreira dos. *Curso de retórica e oratória*. 5ª edição. São Paulo: Ed. Logos, 1957, p. 43.

3.3 O *lied*, entre a canção e a ária

A libretóloga Tina Hartmann (2011, p. 27) observa que, tanto a escritura do *Fausto*, quanto a de libretos, acompanharam toda a produção criativa de Goethe, fazendo com que fluíssem para dentro do drama fáustico todo o tipo de gêneros, com os quais ele se ocupava nos libretos para os dramas musicais. Em “Welttheater als Universaltheater in Goethes ‘Faust’ – der als Tragödie beginnt und als Oper endet” [“Teatro do mundo como teatro universal no ‘Fausto’ de Goethe – que começa como tragédia e termina como ópera”, 2011], Hartmann chama a atenção para o papel da música na obra de Goethe e afirma que “o poema ‘Fausto’ [...], em boa parte dos seus versos já é drama musical, ou, dito de outra forma: um libreto”⁷⁷.

Segundo Hartmann (2011, p. 27), nos anos de 1770, por causa do seu interesse e ocupação com o *Singspiel*, Goethe havia desenvolvido uma tipologia para o canto, caracterizando as formas de canções [*Lieder*] e da ária. Hartmann (2011, p. 28) explica que até a época de Mozart (1756-1791), a classe social dos personagens nas óperas era definida pelo tipo de canção que estes apresentavam: os personagens das classes superiores cantavam árias e os das classes inferiores canções [*Lieder*]. Convém lembrar que ao final do século XVIII, o conceito de *lied* como um gênero autônomo e distinto das canções em geral, ainda não existia, embora já houvesse iniciativas para uma distinção entre os diferentes tipos de canto. Conforme Fischer-Dieskau, o grande intérprete das canções de Schubert:

Quem dizia ‘canção’ [*Lied*], queria dizer a estrófica. Isto é comprovável ainda até 1826, portanto, dois anos antes da morte de Schubert, quando um crítico atestou sobre Schubert, que ele ‘seria menos qualificado para a verdadeira canção [*Lied*], do que para peças totalmente compostas’. Ainda que este questionamento já ocupasse os ânimos há muito, Schubert é que colocou o estrófico e o totalmente composto simplesmente lado a lado – mesmo dentro de uma única canção, como a peça genial de 1814, GRETCHEN AM SPINNRADE evidenciou.⁷⁸

Segundo Hartmann (2011, p. 28), o envolvimento de Goethe com o *Singspiel* o levou a transformar a questão da classe social em uma questão de situação, ou seja, de acordo com sua

⁷⁷ “Die ‘Faust’-Dichtung... ist über weite Strecken bereits Musiktheater, oder anders gesprochen: ein Libretto”. Cf. HARTMANN, Tina. “Welttheater als Universaltheater in Goethes Faust – ‘der als Tragödie beginnt und als Oper endet’. Europäische Welttheater-Entwürfe im 19. und 20. Jahrhundert”. In: GIER, Albert (Hrsg). *Göttliche, menschliche und teuflische Komödien. Romanische Literaturen und Kulturen*. Bamberg: University of Bamberg Press, 2011, p.15-35 (p. 27).

⁷⁸ “Wer ‘Lied’ sagte, meinte das strophische. Das ist noch für 1826, also zwei Jahre vor Schuberts Tod, nachweisbar, als ein Kritiker Schubert bescheinigte, er sei „für das eigentliche Lied weniger geeignet, als für durchkomponierte Stücke“. Zwar beschäftigte diese Fragestellung die Gemüter schon längst, aber Schubert stellt das Strophische und Durchkomponierte einfach nebeneinander – auch innerhalb eines einzigen Liedes, wie es das Geniestück von 1814, GRETCHEN AM SPINNRADE, vor Augen führt.” (FISCHER-DIESKAU, 1996, p. 12).

tipologia, as canções [*Lieder*] seriam melodias simples, fáceis de memorizar, e que a todo o momento poderiam ser repetidas. Já as árias seriam para momentos singulares, de expressão emocional autêntica, e através delas dava-se a conhecer algo sobre o caráter e a disposição psicológica dos personagens. Nas palavras de Goethe:

[...] Árias, nas quais a personagem exprime o sentimento do instante e canta, perdida em si mesma, do fundo do coração. Estas devem ser simples, verdadeiras, pronunciadas claramente, do mais brando até o mais forte sentimento. Melodia e acompanhamento devem ser trabalhados de forma muito consciente.⁷⁹

As definições de Goethe, seja para canções ou árias, não eram novas e estavam de acordo com as ideias da época. Como vimos nas considerações iniciais, Sulzer (1774, vol. 2, p. 713) já defendia que a canção [*Lied*] deveria ser simples e facilmente cantável. O que caracterizava as árias era a expressão dos sentimentos, como um desabafo, conforme a síntese na “Teoria da Ária”, segundo Sulzer (1771, vol. 1, p.77):

Por vezes, quando os sentimentos são tão fortes, e os movimentos da alma tão grandes, que não temos sossego, até que tenhamos desafogado tudo, e o coração tenha derramado plenamente. Isto é o que acontece na ária. O poeta acrescenta a isto um metro silábico; dentre várias ideias e palavras, deixa apenas algumas, nomeadamente, aquelas que, por assim dizer, retratam em uma síntese concisa o afeto, ou então oferecem ao músico motivo e ocasião para sua plena representação. (*) Estas poucas palavras contém toda a teoria da ária.⁸⁰

Hartmann (2011, p. 28) explica que, segundo a tipologia de Goethe, os versos de Gretchen correspondem a uma ária por duas razões: 1) pelo conteúdo, pois se trata de um canto profundamente autêntico e altamente emocional, e 2) pela forma, pois a estrofe inicial, que se repete por duas vezes, faz eco às repetições das árias *da capo* barrocas.

Dürr e Feil (2002, p. 41) analisam o *lied* de Schubert e argumentam que o compositor teria se preocupado em acentuar as contradições formais colocadas por Goethe. Para estes autores, a contradição reside no fato de Goethe ter escrito um monólogo que assume a forma

⁷⁹ “[...] Arien, wo die Person die Empfindung des Augenblicks ausdrückt und, ganz in ihr verloren, aus dem Grunde des Herzens singt. Diese müssen einfach, wahr, rein vorgetragen werden, von der sanftesten bis zur heftigsten Empfindung. Melodie und Akkompagnement müssen sehr gewissenhaft behandelt werden.” (GOETHE 1779 apud HARTMANN, 2011, p. 28).

⁸⁰ “Manchmal, werden die Empfindungen (in einem musicalischen Drama) so stark, und die Gemütsbewegung wird so groß, daß wir eher nicht zufrieden sind, bis wir uns derselben gänzlich entladen, und das Herz recht weitläufig ausgeschüttet haben. Dieses geschieht nun in einer Arie. Der Poet nimmt dazu ein lyrisches Sylbenmaaß; allein unter vielen Gedanken und Worten, ließt er nur einige wenige, und zwar diejenigen aus, welche den Affekt gleichsam in einem kurzen Inbegriff schildern, oder doch dem Musicus zu dessen völliger Darstellung Anlaß und Gelegenheit geben. (*) Diese wenige Worte enthalten die ganze Theorie der Arie.” Disponível em: [Deutsches Textarchiv – Sulzer, Johann Georg: Allgemeine Theorie der Schönen Künste. Bd. 1. Leipzig, 1771.](#) Acessado em: 11/04/2023.

de uma canção estrófica, com um refrão, mas que não se repete ao final, e por isto Schubert teria composto um *lied*, que se alarga até uma pequena ária. Seria um *lied* pela condução melódica, sobretudo no *ritornello*, e também pela estruturação formal, que claramente segue a estrutura textual, e seria uma ária, pela amplitude sonora, com a nota “lá” situando-se a uma oitava acima do tom central do *ritornello*, e pelos grandes intervalos ascendentes na melodia, ao final da segunda e terceira partes, em especial na repetição da *Stretta*⁸¹.

Hartmann argumenta que o canto de Gretchen na cena do quarto, no contexto do drama *Fausto*, é único, bem como no contexto do teatro musical de Goethe:

Em vez de constar como canto em meio a um diálogo, recitativo ou uma fala fluída, o canto preenche a cena toda, consta sem comentários como a grande cena solo da heroína, e com isto recebe o mais intenso peso dramático que um canto certamente pode ter. Ainda que o canto esteja dividido em estrofes regulares de quatro versos, de modo algum se trata de uma simples canção ou mesmo uma canção popular, como se lê em muitas interpretações.⁸²

Pelas razões acima expostas, Hartmann (2011, p. 29) defende que o tipo de canto de Gretchen oscila entre canção e ária, marcando o momento de ruptura entre ambas as formas. Levando este aspecto em consideração, percebe-se que a ideia de uma ária já estava presente nos versos de Goethe, e Schubert, ao compor totalmente os versos da cena, deu origem a um híbrido, uma peça entre a canção e a ária. Noutras palavras, o que hoje conhecemos por *lied*.

3.4 Estruturas entre o som e o sentido

Dürr e Feil (2002, p. 40) observam que o texto do *lied* está estruturado em três partes, desiguais em relação ao número de estrofes, e cada parte apresenta um estado de ânimo [*Stimmung*] de Gretchen, conforme se observa na divisão a seguir:

⁸¹ “Stretta”: quando num ponto de clímax, muitas vezes ao final de uma ária, o tempo é acelerado (GROVE, 1994, p. 912), causando um efeito de intensificação.

⁸² “Statt als Gesangseinlage in einem Dialog, Rezitativ oder Redefluss zu stehen, füllt der Gesang die gesamte Szene aus, steht unkommentiert als die große Soloszene der Heroine und erhält damit das wohl stärkste dramatische Gewicht, das ein Gesang überhaupt haben kann. Obgleich der Gesang in regelmäßige Strophen zu vier Versen aufgeteilt ist, handelt es sich mitnichten um ein einfaches Lied oder gar Volkslied, wie in vielen Interpretationen zu lesen ist.” (HARTMANN, 2011, p. 30)

Parte 1	Parte 2	Parte 3
<i>Meine Ruh' ist hin, Mein Herz ist schwer; Ich finde, Ich finde sie nimmer Und nimmermehr.</i>	<i>Meine Ruh' ist hin, Mein Herz ist schwer; Ich finde, Ich finde sie nimmer Und nimmermehr.</i>	<i>Meine Ruh' ist hin, Mein Herz ist schwer; Ich finde, Ich finde sie nimmer Und nimmermehr.</i>
<i>Wo ich ihn nicht hab', Ist mir das Grab, Die ganze Welt Ist mir vergällt.</i>	<i>Nach ihm nur schau' ich Zum Fenster hinaus, Nach ihm nur geh' ich Aus dem Haus.</i>	<i>Mein Busen drängt Sich nach ihm hin. Ach dürft' ich fassen Und halten ihn,</i>
<i>Mein armer Kopf Ist mir verrückt, Mein armer Sinn Ist mir zerstückt.</i>	<i>Sein hoher Gang, Sein' edle Gestalt, Seines Mundes Lächeln, Seiner Augen Gewalt, Und seiner Rede Zauberfluß, Sein Händedruck, Und ach, sein Kuß!</i>	<i>Und küssen ihn, O könnt ich ihn küssen, So wie ich wollt', An seinen Küssen Vergehen sollt'! An seinen Küssen Vergehen sollt'! Meine Ruh' ist hin, Mein Herz ist schwer</i>

Divisão tripartite do texto de *Gretchen am Spinnrade*. Cf. Dürr e Feil (2002, p. 40)

Na primeira parte (estrofes 1 a 3), Gretchen expressa sua inquietação interior e descontrole, na segunda (estrofes 4 a 7), descreve seu amado, e na terceira (estrofes 8 a 10, seguidas dos 2 primeiros versos), tem consciência e desabafa sobre o seu anseio e desejo. Assim, podemos perceber que as três partes da cena no quarto correspondem a três olhares distintos, como demonstrado abaixo:

Fig. 3



Os três olhares de Gretchen

Conforme explica Hartmann (2011, p. 29), os versos ao longo da tragédia de Gretchen demonstram o amadurecimento emocional da personagem. Das falas iniciais até quem cantarola “König in Thule”⁸³, Gretchen é a menina obediente e ingênua, com ares faceiros. Os versos

⁸³ Balada escrita por Goethe em 1774, que começa na forma de um conto de fadas: “Era uma vez um rei...” [“Es war ein König...”]. Amor e lealdade compõem o tema, mas também o elemento da estranheza, pois se passa num reino muito antigo e distante. Na oitava cena do *Fausto*, “Abend”[“À tardinha”], Gretchen cantarola estes versos.

entoados mais adiante, em seu quarto (“Gretchens Stube”, cena 15) marcam uma importante passagem: o desabrochar da mulher em Gretchen, que se torna consciente de desejos e anseios, a mulher que ganha uma personalidade e sabe o que quer.

As fiandeiras são figuras conhecidas na mitologia, e “em diferentes culturas europeias conhecem-se deusas do destino [“Schicksalsgöttinen”], responsáveis, literalmente, pelo ‘fio da vida’ da humanidade”⁸⁴. Conforme Claßen-Büttner (2009, p. 68), “o fiar nos contos de fadas muitas vezes simboliza uma prova de maturidade, marcando a transição da menina para a mulher”⁸⁵. Para Hartmann, Goethe joga virtuosamente com as formas musicais e demonstra como Gretchen busca compensar sua situação com uma canção, como se tentasse controlar o brotar da sua autoconsciência, dentro dos limites de uma canção estrófica, “Mas os seus sentimentos irrompem violentamente e a canção lhe sai como uma ária”⁸⁶.

Com Schubert, o processo de amadurecimento da personagem pode ser observado através da harmonia, conforme demonstrado por Dürr e Feil (2002, p. 40, figuras 3 e 4). Harmonicamente, distingue-se uma divisão tripartite, na qual as tonalidades e modulações são articuladas de acordo com as teorias dos afetos vigentes na época⁸⁷, que associam as tonalidades a determinados estados de ânimo. A tabela a seguir (figura 4) permite observar esta divisão harmônica, conforme as análises de Dürr e Feil.

⁸⁴ “In verschiedenen europäischen Kulturen kennt man Schicksalsgöttinen, die für den sprichwörtlichen “Lebensfaden” eines Menschen zuständig sind.” (CLASSEN-BÜTTNER, 2009, p. 68). No Brasil, a antiga tradição de fiar e cantar [“spinnen und singen”] também marcou sua presença. Para mais detalhes sobre “O canto das fiandeiras” no Brasil, remetemos ao estudo de Brandão (s/d), disponível em: <http://www.apartilhadavida.com.br/wp-content/uploads/2019/02/O-CANTO-DAS-FIANDEIRAS-rosa-dos-ventos.pdf> Acessado em 15/09/2019.

⁸⁵ “Das Spinnen steht im Märchen oft symbolisch für eine Reife- oder Eheprüfung, die den Übergang vom Mädchen zur Frau markiert.” Cf. CLASSEN-BÜTTNER, Ulrike. *Spinnst Du? Na klar!: Geschichte, Technik und Bedeutung des Spinnens von der Handspindel über das Spinnrad bis zu den Spinnmaschinen der Industriellen Revolution*. Isenbrunn: Deutsche Nationalbibliothek, Books on Demand GmbH, Norderstedt, 2009, p. 68.

⁸⁶ “Doch ihre Gefühle brechen mit Macht hervor und das Lied gerät zur Arie.” (HARTMANN, 2011, p. 29).

⁸⁷ Referimo-nos às teorias originárias da Grécia Antiga, e que no período Barroco resultaram na “Doutrina dos afetos” [“Affektenlehre”]. Dentre as mais conhecidas estão as teorias de Mattheson (1681-1764), compositor, escritor e teórico musical alemão, que escreveu sobre os efeitos da música como forma de estimular os afetos nos ouvintes. Sobre a relevância das “Empfindungen”, remetemos aos termos “Empfindung” [“sentimento”] e “Tonart” [“tonalidade”] no dicionário KOCH: MUSIKALISCHES LEXIKON. Disponível em: http://www.koelnklavier.de/quellen/koch/_register.html (Acesso:04/10/2019).

Fig. 4

<u>Partes</u>	<u>Estrofe</u>	<u>Texto</u>	<u>Compassos</u>	<u>Tonalidades</u>
I	1	<i>Meine Ruh ist hin...</i>	1-12	Ré m - Dó M
	2	<i>Wo ich ihm nicht hab...</i>	13-21	Ré m – Mí m
	3	<i>Mein armer Kopf...</i>	21-30	Mí m – Fá M
II	4	<i>Meine Ruh ist hin...</i>	31-41	Ré m – Dó M
	5	<i>Nach ihm nur schau ich...</i>	42-50	Ré m – L á m
	6-7	<i>Sein hoher Gang / und seiner Rede...</i>	50-68	Fá M – Ré m
III	8	(parte só do piano)	69-72	Ré m
		<i>Meine Ruh ist hin...</i>	73-83	Ré m – Dó M
	9-10	<i>Mein Busen drängt sich... / und küssen ihm...</i>	84-100	Ré m – L á m Mí m – Ré m
	10	<i>O könnt ich ihm küssen...</i>	100-112	Ré m
(repet. da 1ª estrofe)	11	<i>Meine Ruh ist hin, Mein Herz ist schwer!</i>	112-120	Ré m

Desenvolvimento harmônico em *Gretchen am Spinnrade*
Cf. Dürr e Feil (2002, p. 42)

A peça tem início na tonalidade de “ré menor, expressão de melancolia” [“d-Moll, Ausdruck der Schwermut”], segundo a compreensão da época. Na primeira estrofe a tonalidade é modulada para Dó Maior, o que lhe dá um caráter de estrutura aberta, “despertando expectativas, que, entretanto não se realizam” [“... weckt Erwartungen, die aber – zunächst – nicht erfüllt werden”]. Esta modulação (ré m – dó M) repete-se junto com a estrofe do refrão, marcando o início de cada parte (DÜRR; FEIL, 2002, p. 44).

Schubert, em cada uma das três partes, articulou e encadeou as modulações de modo distinto, criando uma substância musical a partir da poesia que, junto com ela, atua na produção de sentido. O resultado é um pequeno drama lírico.

3.5 Uma questão de prosódia

Principalmente, parece ao recensor, que o Sr. R. se prendeu muitas vezes demasiado aos detalhes do poema e, no empenho de realçar muito vivamente todos estes detalhes, o todo se tornou confuso, como um jogo de cores sem regras. Aqui também está a razão de uma certa inabilidade no tratamento das

palavras, que como um material rijo, não se querem encaixar, de onde resultam tantas vezes transgressões contra a declamação correta, que não depende somente da exatidão rítmica, mas também da colocação da melodia.⁸⁸

O autor desta passagem é E.T.A. Hoffmann, e a citação foi extraída da resenha sobre as doze canções de Riem, citada na introdução. Nas palavras de Hoffmann, escritas no mesmo mês e ano em que Schubert compunha *Gretchen am Spinnrade*, outubro de 1814, verifica-se o quanto um texto naquela época exercia influência sobre a composição. A preocupação do compositor com todos os detalhes era por vezes tamanha, que o cegava para o todo, conforme a crítica da resenha. Nela, ilustrando com exemplos, Hoffmann aponta várias passagens, nas quais, “segundo a percepção do recensor, a melodia não combina com o texto”⁸⁹, o que o leva a insistir no imprescindível papel da declamação na colocação da melodia.

Snarrenberg (2014), no estudo “On the Prosody of German Lyric Song” [“Sobre a prosódia da canção lírica alemã”]⁹⁰, citando as palavras de um aluno de Brahms em 1890, chama a atenção para a relevância da declamação para o compositor. O aluno relata as orientações do mestre, para aquele que desejasse musicar um poema:

E então ele recomendou que, antes da composição eu me ocupasse mentalmente de um poema durante muito tempo, e que o recitasse em voz alta para mim mesmo muitas vezes, e enquanto isto prestasse cuidadosamente atenção a tudo o que se referisse prioritariamente à declamação, e registrasse especialmente também as pausas, e depois, que eu me ativesse a elas durante o trabalho.⁹¹

Partindo destas recomendações, Snarrenberg defende que um poema pode ser compreendido como língua falada:

[...] será acertado compreender o poema como discurso, como uma fala. E isto significa considerar não apenas aspectos da poesia que estão imediatamente visíveis no texto impresso, como a divisão entre linhas e estrofes, mas também aspectos da linguagem falada, tais como a disposição e diferenciação dos

⁸⁸ “Vorzüglich scheint es dem Rezensent, als wenn Herr R. oft nur zu sehr an den Einzelheiten des Gedichts hing, und durch das Streben, alle diese Einzelheiten recht lebhaft herauszuheben, wurde das Ganze verworren, wie ein unregelmäßiges Spiel bunter Farben. Hierin liegt auch der Grund einer gewissen Unbehilflichkeit in Behandlung der Worte, die sich oft, wie ein spröder Stoff, nicht fügen wollen, woraus oft Verstöße wider die richtige Deklamation, die nicht allein von der rhythmischen Richtigkeit, sondern auch von der Stellung der Melodie abhängt, entstehen.” (HOFFMANN, 1814, p. 683)

⁸⁹ Nach des Rec. Gefühl sagt die Melodie nicht den Worten zu; [...]. (HOFFMANN, 1814, p. 684)

⁹⁰ SNARRENBERG, Robert. “On the Prosody of the German Lyric Song”. *Journal of Music Theory* 58:2, Fall 2014, p.103-154.

⁹¹ “So dann empfahl er, ein Gedicht vor der Composition lange im Kopf mit mir herumzutragen und es mir selbst öfter laut vorzucitieren, hierbei auf alles, namentlich was die Deklamation angehe, genau zu achten, besonders auch die Pausen anzumerken und nachher bei der Arbeit einzuhalten.” (JENNER, 1905 apud SNARRENBERG, 2014, p. 104)

acentos das palavras, o agrupamento de palavras em frases, o ritmo das pausas e enjambements, e o contorno da inflexão vocal.⁹²

Acentos, ritmo e contorno da inflexão vocal são aspectos da prosódia, com os quais o compositor se ocupa ao musicar um poema, já desde longa data. Tratados dos séc. XV e XVI já abordavam a questão específica da combinação entre texto e música⁹³. Gladis Massini-Cagliari (2015)⁹⁴, num movimento inverso, defende a “legitimidade de textos poéticos musicados como fonte para o estudo da prosódia de tempos passados do português”. Para dar suporte aos seus argumentos, Massini-Cagliari (2015, p. 292) cita autores como Abercrombie (1967), para quem “o ritmo da fala corrente é o fundamento do verso” ou Allen (1973), que defende o verso como uma forma de linguagem capaz de fornecer pistas sobre os padrões prosódicos de uma língua, especialmente no caso de línguas mortas.

Wolfgang Kayser (2002, p. 102)⁹⁵, ao falar sobre o ritmo dos versos na língua alemã, associa a métrica da poesia com a língua falada. Kayser explica que na fala comum não pronunciamos uma frase como uma unidade, mas sim, dividimos a mesma em grupos de palavras mais ou menos separadas, que formam uma sequência, e dentro destas sequências ocorrem acentos mais ou menos marcados.

A língua alemã falada é o objeto de estudo de Johannes Schwitalla em *Gesprochenes Deutsch. Eine Einführung* [“Alemão falado. Uma introdução”], e no capítulo dedicado ao estudo da prosódia o autor lembra que “O tom faz a música” [“Der Ton macht die Musik”] (SCHWITALLA, 2012, p. 56)⁹⁶. O provérbio alemão nos é familiar, pois sabemos que, muitas vezes, o tom em que algo é dito, diz mais do que o próprio conteúdo. Até mesmo um bebê é capaz de, através do tom da voz que lhe é dirigida, reconhecer o sentido de uma sentença.

⁹² “[...] we might do well to understand the poem as speech, as an utterance. And that means taking into account not only aspects of poetry that are readily apparent in the printed text, such as divisions into lines and stanzas, but also aspects of spoken language, such as the placement and differentiation of word stresses, the grouping of words into phrases, the rhythm of stops and *enjambements*, and the contour of vocal inflection.” (SNARRENBURG, 2014, p. 105)

⁹³ Cf. Figueiredo (2008, p. 56), estes são alguns, dentre vários tratados: manuscrito sem título, de Antonius de Leno (ca.1440); *Scintille di Musica*, de Giovanni Maria Lanfranco (1533), *L’antica musica ridotta alla moderna prattica*, de Nicola Vicentino (1555), *Le institutione harmoniche*, de Gioseffo Zarlino (1558), *De musica verbali libro duo*, de Gaspar Stoquerus (ca.1570), *Della Musica*, de Paolo Luchini (ca.1588). Cf. FIGUEIREDO, Carlos Alberto. “Problemas de Prosódia no ‘Ofício dos Defuntos a 8 vozes’ de José Maurício Nunes Garcia”. In: *Palavra Cantada. Ensaios sobre Poesia, Música e Voz*. (Org.) Cláudia Neiva de Matos; Elizabeth Travassos; Fernanda Teixeira de Medeiros. Rio de Janeiro: Faperj / 7 Letras, 2008, p. 55-70.

⁹⁴ Cf. MASSINI-CAGLIARI, Gladis. A música da fala dos trovadores. Desvendando a prosódia medieval. São Paulo: Unesp, 2015.

⁹⁵ Cf. KAYSER, Wolfgang. *Kleine deutsche Versschule*. (27ªed.). Tübingen/Basel: A. Francke, 2002, p. 102.

⁹⁶ Cf. SCHWITALLA, Johannes. *Gesprochenes Deutsch. Eine Einführung*. 4. neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Berlin: Schmidt, 2012.

Schwitalla (2012, p. 56), referindo-se aos mais importantes fenômenos que constituem o complexo sistema de símbolos que é a prosódia, distingue seis categorias: 1) Acento e ritmo [“Akzent und Rythmus”], 2) Altura do som [“Tonhöhe”], 3) Volume [“Laustärke”], 4) Velocidade da fala [“Sprechgeschwindigkeit”], 5) Pausas [“Pausen”] e 6) Timbre [“Stimmfärbung”].

Estes e outros fenômenos da prosódia, como alongamento, andamento ou entoação, também se constituem como fenômenos musicais. Se, conforme Schwitalla, na realidade linguística todas estas subáreas se apresentam sempre juntas, o mesmo também ocorre na língua cantada, noutras palavras, o estudo da prosódia remete ao estudo do canto da fala.

Schwitalla (2012, p. 56) aponta a prosódia como o principal elemento de distinção entre a fala e a escrita, e a sua análise baseia-se, de um modo geral, na língua alemã falada espontaneamente. Contudo, de acordo com Snarrenberg, (2014, p. 105) um poema também pode ser visto como fala, já que os aspectos da língua falada se fazem presentes na declamação do poema. A declamação de versos está sujeita à sua elocução, assim como a fala espontânea está sujeita ao seu emissor. Quem fala encontra-se em determinado lugar e momento, numa determinada situação ou contexto, e estes aspectos exercem influência na prosódia da sua emissão, seja nas oscilações de altura do som, no ritmo, no volume, na acentuação ou também nas pausas. Todos estes fatores combinados contribuem para definir o tom em que algo é dito.

Um outro problema relacionado à distinção entre o falado e o escrito, segundo Schwitalla (2012, p. 82), é o fato de que no contexto da fala, há sempre uma voz que participa. A este respeito vale lembrar que um texto, quando é lido, também implica na participação de uma voz, mesmo que esta seja ouvida apenas interiormente, como é o caso da leitura silenciosa. Por outro lado, quando se trata de escrever um poema, é importante lembrar que o poeta, quando organiza os acentos nos versos, também os ouve e se preocupa com a produção de sentido. Sonoridades como rimas (ou a falta delas), assonâncias, dissonâncias, aliterações, interagem com os acentos, organizados em versos e estrofes, e todos estes elementos juntos, atuam na produção do sentido daquilo que as palavras escritas dizem.

Assim, com base nos estudos de Schwitalla sobre a língua alemã falada, observaremos de que forma a prosódia dos versos de Goethe se apresenta na música de Schubert⁹⁷.

⁹⁷ Para nossas análises ouvimos diferentes gravações com a declamação dos versos de “Gretchens Stube”. Algumas sugestões são: (1) Dorothee Hartinger (2000); (2) Susanne Lothar (2007); (3) Käthe Gold (1954). Disponíveis em: (1) <https://www.youtube.com/watch?v=gMSpp5usJGg>; (2) https://www.youtube.com/watch?v=pPd_7UkkSGI; (3) <https://www.youtube.com/watch?v=LoJczKpQVAs> Acessados em: 02/09/2020.

A primeira categoria prosódica analisada por Schwitalla é o acento. O autor explica que este é um fenômeno bastante complexo, pois nele podemos encontrar também outras categorias, tais como “altura do som” [“Tonhöhe”], “intensidade” [“Lautstärke”] ou “alongamento” [“Dehnung”]. Segundo Schwitalla (2012, p. 57), os acentos podem ser graves ou agudos, ascendentes ou descendentes, o que se relaciona com o deslocamento da altura do som de uma sílaba acentuada a uma não acentuada, ou vice-versa, desenvolvendo um contorno próprio na entoação. Em sua análise, o autor constata que no âmbito do acento frasal, o movimento do som a partir do acento nuclear da frase até o seu último som é decisivo para a impressão global do enunciado.

Uma busca num dicionário de literatura pela origem da palavra alemã “Akzent” [“acento”] nos esclarece que a palavra é de origem latina, “accentus”, e que se trata de uma tradução de empréstimo [“Lehnübersetzung”] do grego para o termo “prosódia” [“Prosodie”]⁹⁸. Segundo Barbosa (2012, p. 13)⁹⁹, a origem grega do termo prosódia [“προσῳδία”] é bimorfêmica: “pros-odia”, onde “pros” significa “em direção a/junto com” e “odia”, ode ou canto. Conforme Couper-Kuhlen (1986 apud MASSINI-CAGLIARI, 2015, p. 19-20), na Grécia antiga, os gregos usavam o termo “para se referir aos traços da fala que não podiam ser indicados na ortografia, especificamente tom e acento melódico”.

Verificando o significado do termo “Akzent” na música, à época de Schubert, encontramos no dicionário de Koch uma entrada para “Accent”. No longo verbete, junto com a definição do termo, encontram-se instruções para o músico intérprete, ao executar uma melodia:

Assim como na língua, especialmente quando o orador fala com sentimento, determinadas sílabas das palavras são marcadas com uma ênfase especial, através das quais principalmente o conteúdo da fala se torna acessível ao ouvinte, assim também, ao se executar uma melodia, que contém um determinado sentimento, determinadas notas devem ser executadas de um modo destacado, quando se quiser que o sentimento contido nela seja expresso de modo apreensível. A execução destacada destas notas, ou a ênfase especial que elas recebem, chama-se de acento.¹⁰⁰

⁹⁸ Cf. METZLER LITERATUR LEXIKON. *Begriffe und Definitionen*. Hrsg. von Günther und Irmgard Schweikle. Zweite, überarbeitete Auflage. Stuttgart: J.B. Metzler, 1990.

⁹⁹ BARBOSA, Plínio A. “Conhecendo melhor a prosódia: aspectos teóricos e metodológicos daquilo que molda nossa enunciação”. In: *Rev. Est. Ling.*, Belo Horizonte, v. 20, n. 1, p. 11-27, jan./jun. 2012.

¹⁰⁰ “So wie sich in der Sprache, besonders wenn der Redende mit Empfindung spricht, gewisse Sylben der Wörter durch einen besondern Nachdruck auszeichnen, wodurch hauptsächlich der Inhalt der Rede für den Zuhörer empfänglich wird, eben so müssen bey dem Vortrage einer Melodie, die eine bestimmte Empfindung enthält, gewisse Töne mit einer hervorstechenden Vortragsart ausgeführt werden, wenn die in derselben enthaltene Empfindung faßlich ausgedrückt werden soll. Den hervorstechenden Vortrag solcher Töne, oder den besondern Nachdruck, welchen sie erhalten müssen, nennet man den Accent.” (KOCH, 2001, p. 49) Disponível em: <http://www.koelnklavier.de/quellen/koch/accent.html> Acessado em: 09/08/2020.

Tal como regras, as instruções de Koch nos confirmam o quão amarrada era a relação entre o texto e a música à época de Schubert. O verbete do dicionário é extenso e ilustrado com notações musicais. Ainda segundo Koch, tal como na fala, os acentos se dividem em três tipos: “gramáticos, oratórios e patéticos” [“grammatischen, oratorischen und pathetischen”]. Por acento gramático, na música, entendiam-se dois casos: o primeiro, quando o acento se localizava no primeiro tempo do compasso, nos termos da época, no “tempo bom do compasso” [“die gute Zeit des Taktes”]. É o que hoje conhecemos por tempo forte do compasso. O segundo refere-se a uma acentuação mais suave, localizada dentro de cada tempo do compasso, quando este está desdobrado em agrupamentos de notas. Para facilitar a compreensão, localizamos dois casos deste tipo de acento na partitura de Schubert:

Fig. 5

The image shows a musical score for Schubert's "Gretchen am Spinnrade". It features two staves: "Singstimme." (Soprano) and "Pianoforte." (Piano). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 6/8. The tempo is marked "Nicht zu geschwind. ♩ = 72." and the date "19. October 1814." is noted. The lyrics are "Mei-ne Ruh' ist hin, mein". The piano part has markings "sempre legato" and "sempre staccato". Annotations in blue highlight the first beat of the measure as the "1º tempo do agrupamento de notas" and "1º tempo do compasso (tempo forte) 'die gute Zeit des Taktes'". A blue arrow points to the first beat of the piano accompaniment. The vocal line starts with a rest followed by the lyrics.

Acentos gramáticos na música segundo Koch (2001, p. 49-51)
Gretchen am Spinnrade de Schubert (comp. 1-4)

Na língua, os acentos gramáticos equivalem às sílabas tônicas. Os acentos oratórios e patéticos eram considerados próprios para conferir ênfase especial a determinadas sílabas, ou então maior expressividade à melodia, de acordo com o “sentimento” [*Empfindung*] nela contido:

Por acentos oratórios e patéticos, dentre os quais os últimos são um grau mais forte dos primeiros, compreendem-se, propriamente dito, aqueles sobre os quais nos referimos ao início deste artigo, e através dos quais a melodia recebe a expressão que lhe é própria. Ao mesmo tempo, eles são as luzes e impressões máximas de uma pintura, e através deles é que, numa declamação, um determinado sentido se torna apreensível para o ouvido.¹⁰¹

¹⁰¹ “Unter den oratorischen und pathetischen Accenten, von welchen die letzten verstärkte Grade der ersten sind, versteht man nun eigentlich diejenigen, von welchen zu Anfange dieses Artikels die Rede ist, und durch welche

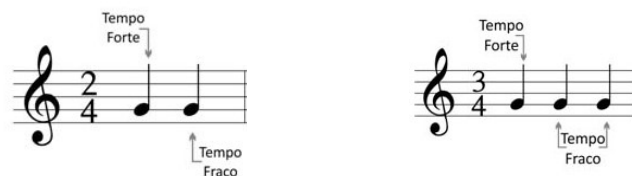
Os acentos aos quais o autor se refere quando menciona o início do artigo, são aqueles que surgem “quando o falante fala com sentimento” e marca determinadas sílabas das palavras com uma ênfase especial, “através da qual o conteúdo da fala se torna acessível ao ouvinte”. Segundo Koch (2001, p. 49), estas sílabas orientam o compositor para a definição dos tempos fortes na melodia, sejam eles acentos gramáticos, oratórios ou patéticos:

Nas peças para canto, é um requisito básico, que os acentos gramáticos do texto, ou as sílabas longas do mesmo recaiam sobre os acentos gramáticos da melodia, ou seja, recaiam sobre os tempos bons do compasso; pois a nossa percepção é ferida quando uma sílaba longa do texto não recai sobre a parte forte de um tempo forte do compasso, porém na parte fraca.¹⁰²

Os “tempos bons”, como já mencionamos, são os tempos mais fortes do compasso, de acordo com cada tipo de compasso. Para melhor entendermos o que isto significa, caberá aqui uma breve explicação sobre a qualidade dos tempos fortes e fracos na música.

Segundo Bohumil Med (1996, p. 181), na teoria musical alemã, os compassos simples, como por exemplo 2/4 ou 3/4, possuem um único tempo forte [F]: o primeiro tempo. Os demais são considerados tempos fracos [f], como ilustra a figura:

Fig. 6



Tempos fortes e fracos em compassos simples

Os compassos compostos possuem dois ou mais tempos fortes, pois resultam da combinação de compassos simples. O primeiro tempo destes compassos é o mais forte [F] e os outros dividem-se em tempos meio-forte [mf] e fraco [f]. Este é o caso da partitura de *Gretchen am Spinnrade*. Para visualizarmos estes tempos, indicamos na figura 7 tanto os tempos fortes e fracos do compasso, como as partes fortes e fracas do tempo no agrupamento de notas, dentro de um compasso.

die Melodie den ihr eigenthümlichen Ausdruck erhält. Es sind gleichsam die höchsten Lichter und Drucker des Tongemäldes, und durch sie wird beym Vortrage der Melodie dem Ohre der bestimmtere Sinn desselben faßlich gemacht.” (KOCH, 2001, p. 51) Disponível em: <http://www.koelnklavier.de/quellen/koch/accent.html> Acessado em: 09/08/2020.

¹⁰² “In Singstücken ist es ein Haupterfordernis, daß die grammatischen Accente des Textes, oder die langen Sylben desselben, auf die grammatischen Accente der Melodie, das ist, auf gute Taktzeiten fallen müssen; denn unser Gefühl wird beleidigt, sobald eine lange Sylbe des Textes nicht auf den Anschlag, sondern auf den Nachschlag einer guten Taktzeit fällt.” (KOCH, 2001, p. 49)

Fig. 7

The image shows a musical score for the song 'Gretchen am Spinnrade' by Schubert, specifically measures 7 and 8. The top staff is the vocal line, and the bottom two staves are the piano accompaniment. Dynamic markings are placed above and below notes to indicate intensity. Above the vocal line, 'F (Forte)' is above the first note 'fin', 'mF (meio Forte)' is above 'de,', and 'f (fraco)' is above 'ich'. Below the piano accompaniment, 'F' is below the first chord, 'f' is below the second chord, 'mF' is below the third chord, 'f' is below the fourth chord, and 'F' is below the fifth chord. Blue arrows point from the dynamic markings to the corresponding notes or chords.

Tempos fortes, meio fortes e fracos em compassos compostos
Gretchen am Spinnrade de Schubert (comp. 7-8)

De acordo com o estudo da prosódia de Schwitalla (2012, p. 56), também na língua as sílabas podem ser mais ou menos acentuadas, e estas variações de intensidade dos acentos são apresentadas pelo autor numa escala de batimentos [“Schlägen”], indicados pela letra “x”, formando uma grade [“Gitterkonstruktion”]¹⁰³. A intensidade destes batimentos varia de “x” até “xxxxx”, onde “x” representa o acento mais fraco e “xxxxx” o mais forte. O quadro abaixo apresenta uma síntese desta escala de batimentos

Fig. 8

x	Para todas as sílabas
x x	Para todas as sílabas com vogais não reduzidas e ditongos (o que exclui as terminações em [ə], [ɐ] ou [m] e [n] silábicos)
x x x	Para as sílabas tônicas das palavras
x x x x	Para acentos secundários nas orações
x x x x x	Para acentos primários nas orações

Grade de batimentos [“Gitterkonstruktion”]
 Conforme escala descrita por Schwitalla (2012, p. 56)

Os acentos primários e secundários, conforme a grade de batimentos, são definidos de acordo com a relevância dada pelo falante para determinadas palavras ou sílabas dentro de uma frase ou oração. Quanto maior a relevância, maior a ênfase. Conforme Schwitalla (2012, p. 57),

¹⁰³ Cf. Uhmman (1991, p. 76); Rabanus (2001, p. 24) apud Schwitalla (2012, p. 56)

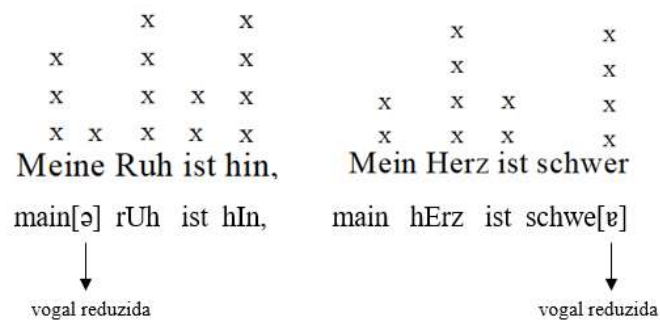
na complexidade do acento, esta ênfase se manifesta entrelaçada, como já mencionado, com as categorias altura do som, intensidade ou alongamento. A combinação, por exemplo, de um registro mais agudo, ou de intensidade, com o alongamento numa sílaba conferem ao que está sendo dito especial relevância.

Os acentos numa frase ou oração [“Satzakzente”] indicam aquelas partes da fala que podem ser consideradas relevantes quanto ao seu conteúdo. Para melhor explicar suas considerações (baseadas em Hoffmann, 1992 e Lötscher, 1999), Schwitalla (2012, p. 57) vale-se dos conceitos de tema e rema: tema é aquilo sobre o que se fala e rema são as informações mesmas, aquilo que está sendo dito sobre o tema. Assim, os acentos de uma oração, de um verso, ou de um agrupamento de palavras, ou seja, os acentos primários ou secundários, normalmente apontam para os remas de uma sequência de palavras.

A ideia de uma acentuação remática, como lemos ao início do verbete sobre o acento na música, já era conhecida por Koch: “Assim como na língua, [...], determinadas sílabas das palavras são marcadas com uma ênfase especial, através das quais o conteúdo da fala se torna acessível ao ouvinte, [...]”¹⁰⁴.

A seguir, com base na grade de batimentos citada por Schwitalla, veremos os primeiros versos de “Gretchens Stube” e um exemplo de como podem ser as relações de batimentos nas sílabas:

Fig. 9



Batimentos nos versos 3.374-3.375 de “Gretchens Stube” de Goethe.
 (“Meu sossego se foi / Meu coração está pesado”)

Na primeira estrofe observa-se que as sílabas mais acentuadas estão nos temas “Ruh” e “Herz” [“sossego” e “coração”] e nos remas “hin” e “schwer” [“foi” e “pesado”], que são os termos mais relevantes, aqueles que tornam acessível ao ouvinte o conteúdo de sua fala. As

¹⁰⁴ “So wie sich in der Sprache, (...), gewisse Sylben der Wörter durch einen besondern Nachdruck auszeichnen, wodurch hauptsächlich der Inhalt der Rede für den Zuhörer empfänglich wird, [...]” (KOCH, 2001, p. 49)

demais sílabas, de menor relevância para a compreensão do que está sendo dito, recebem menos acentuação.

No estudo sobre a métrica do *Fausto*, Ciupke (1994, p. 19) demonstra que Goethe perspicazmente relacionou forma e conteúdo entre si. Para o autor, as formas métricas no *Fausto* não são usadas simplesmente como mídia: “elas de certa forma também atuam semanticamente” [“Sie fungieren in gewisser Weise auch semantisch.”].

Ao compararmos a escala de batimentos nos versos de Gretchen (figura 9) com a estrutura métrica de “Gretchens Stube”, constatamos que as sílabas acentuadas se situam nos termos mais relevantes semanticamente (tema e rema).

Versos de Goethe	Esquema métrico	Acentos no lied de Schubert
Meine Ruh' ist hin,	∪ ∪ — ∪ —	Meine <u>Ruh'</u> ist <u>hin</u> ,
Mein Herz ist schwer;	∪ — ∪ —	Mein <u>Herz</u> ist <u>schwer</u> ;
Ich finde sie nimmer	∪ — ∪ ∪ — ∪	Ich <u>finde</u> , ich <u>finde</u> sie <u>nimmer</u>
Und nimmermehr.	∪ — ∪ —	Und <u>nimmermehr</u> .

O recorte da partitura a seguir apresenta os versos da primeira estrofe do poema, ao longo dos compassos (1-13). Neles marcamos as sílabas que coincidem com os dois acentos de cada verso, a fim de que se possa observar como os tempos de cada compasso se relacionam com a métrica:

Fig. 10

Acentos dos versos de Gretchen (estr. 1) na música *Gretchen am Spinnrade* de Schubert (comp. 1-12)

Schubert fez coincidir os acentos mais fortes de cada verso com o primeiro tempo de cada compasso (o tempo mais forte), mantendo assim o peso da importância destes acentos. Goethe construiu toda a cena com versos de dois ictus, e na comparação entre os acentos da métrica e os tempos mais fortes dos compassos, verificamos que este procedimento foi realizado por Schubert consistentemente ao longo de toda a peça.

Conforme Schwitalla, a acentuação possui ainda outra função: a expressão da emoção [“Emotion”], apreciação [“Wertung”], ênfase [“Emphase”] ou veemência [“Eindringlichkeit”]. O alongamento e a amplitude do registro da entoação [“Dehnung und Intonationsbandbreite”] são recursos para os acentos enfáticos. Conforme explica o autor, “entre a amplitude do registro das alturas do som e o grau de expressividade existe uma correspondência direta”¹⁰⁵.

Na música, os mesmos os recursos são explorados em benefício da dramaticidade. No recorte da partitura (fig. 12, comp. 54-68), tanto o alongamento, quanto a amplitude do registro podem ser verificados. A palavra “Zauberfluß” [“Fluir mágico”], a única que ocupa sozinha o espaço de todo o verso 3.399, é um exemplo. Na partitura a palavra é alongada por um compasso e meio (comp. 61-62), fazendo com que as duas sílabas acentuadas – Zauberfluß – sobressaiam, seja pela duração, ou por recaírem cada uma no primeiro tempo do compasso.

Outros recursos que, combinados a estes, favorecem a dramaticidade podem ser observados no verso 3.401, “Und ach, sein Kuß!” [“E ah, seu beijo!”, fig. 12, comp. 66-68]. A interjeição “ach”, por si só, já aponta para a intensa carga emocional, pois já não há uma palavra que expresse o que Gretchen sente. A vírgula a seguir, a única na cena que surge no meio de um verso, dá o caráter de uma fala ofegante, que necessita de uma respiração antes de exclamar “sein Kuß!”. De toda a cena, este é o momento mais carregado de *pathos*, e Schubert não economizou recursos para caracterizá-lo musicalmente. Além do deslocamento da entoação do verso para um registro mais agudo (nota sol, G4), quase uma oitava acima da região em que se encontrava antes (nota lá, A3), cada uma das notas que sustentam os acentos em “ach” (comp. 66) e “Kuß!” surgem alongadas pela duração de um compasso inteiro. Junto a isto, na pausa para a respiração (comp. 67), o piano faz soar, meio tom acima do acorde anterior, um acorde extremamente instável e expressivo, que se repete no compasso seguinte (comp. 68), elevado em ainda mais um tom, enfatizando e caracterizando de modo singular a palavra “Kuß”. Referimo-nos a um acorde que ganhou sua fama por uma expressividade muito específica: o acorde de sétima diminuta.

¹⁰⁵ “Zwischen den Tonhöhenbandbreite und dem Grad der Expressivität herrscht eine direkte Entsprechung.” (SCHWITALLA, 2012, p. 60)

Como explica Schönberg (2011, p.344) em seu clássico *Harmonia*, o acorde de sétima diminuta era um grande conhecido dos compositores de Bach a Wagner. Seu comentário sobre este acorde leva-nos a crer que ele, no discurso musical, desempenhava um papel semelhante ao de um protagonista:

Onde se tratava de expressar a dor, a excitação, a ira, ou, de um modo geral, qualquer outro sentimento impetuoso, lá se encontra ele [o acorde de sétima diminuta], quase exclusivamente. Assim acontece com Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, etc. Mesmo em Wagner, nas primeiras obras, desempenha ainda este papel. (SCHÖNBERG, 2011, p. 344)¹⁰⁶

Schönberg qualifica os acordes de sétima diminuta como “acordes errantes” [“vagierende Akkorde”], porque não se consegue atribuí-los a uma tonalidade específica ou a um único grau¹⁰⁷. Nas suas palavras:

[Os acordes de sétima diminuta] são apátridas, vagando pelos domínios das tonalidades, da mais incrível adaptabilidade e impessoalidade; espiões, procurando saber das fraquezas e aproveitando-as para criar confusão; desertores, cujo desígnio íntimo é o abandono da própria personalidade; agitadores sobre todos os aspectos, mas também, e antes de tudo, os mais divertidos companheiros! (SCHÖNBERG, 2011, p. 368)

Böhm (2006, p.166), com base em seu estudo sobre o simbólico e a retórica musical nas canções [*Lieder*] de Schubert¹⁰⁸, afirma que o compositor “quase sempre” [“durchweg”] usou o acorde de sétima diminuta como um símbolo negativo, associado ao medo, ao sombrio, à morte, ao horror¹⁰⁹. Ao observar a caracterização de palavras individuais, o autor chama a atenção para o modo peculiar em que é usado em palavras que, à primeira vista, surgem com um sentido positivo, mas que através do acorde de sétima diminuta apontam para o seu duplo sentido, e o exemplo que cita está no referido verso, na palavra “Kuß”. Como lembra Böhm (2006, p. 168), o beijo em *Gretchen am Spinnrade* é simbólico da ruína, daquilo “que conduzirá

¹⁰⁶ SCHÖNBERG, Arnold. *Harmonia*. Prefácio, tradução e notas de Marden Maluf. 2ª ed. São Paulo: Unesp, 2011.

¹⁰⁷ Composto de três intervalos idênticos de terças menores, este acorde divide a oitava em quatro partes iguais. Por esta razão, seja qual for a inversão em que os intervalos apareçam, permanecerão sempre terças menores (ou segundas aumentadas). Assim, caso o acorde se manifeste “sem contexto, ou num contexto ambíguo, não será possível distinguir claramente a que tonalidade pertença” (SCHÖNBERG, 2011, p. 284). Para Schönberg, “a função mais importante e mais simples do acorde de sétima diminuta não é a sua resolução [...], e sim, o comportamento à maneira de cadência interrompida [...]” (p. 282). Para mais detalhes remetemos ao capítulo que Schönberg dedicou exclusivamente a ele: “Do acorde de sétima diminuta” (p. 282-293).

¹⁰⁸ BÖHM, Richard. *Symbolik und Rhetorik im Liedschaffen von Franz Schubert*. Wien: Böhlau, 2006.

¹⁰⁹ Alguns dos exemplos citados por Böhm (2006, p. 166-168), além de *Gretchen am Spinnrade*, são: “Gesang des Hafners III”, op. 12/3, “Heimliches Lieben”, op. 106/1, “Erstarrung”, op. 89/4, *Erlkönig*, op. 1, “Der Tod und das Mädchen”, op. 7/3, “Todesmusik”, op. 108/2, “Der Wanderer”, op. 6/1, “Memnon”, op. 6/1, “Iphigenia”, op. 98/3, “Der stürmische Morgen”, op. 89/18.

à morte e à perdição” [“(der Kuß...), der zu Tod und Verderben führen wird”]¹¹⁰. No drama, Gretchen, perdida de amor, oscila entre a loucura e a sanidade, e o beijo pode ser entendido como a peripécia na sua tragédia. Por esta razão, a lembrança do beijo à roca de fiar surge carregada de duplo sentido: por um lado, a expressão de êxtase, prazer e desejo, e por outro, a intuição do trágico por vir no destino de Gretchen. No drama, a menina antes ingênua e beata acaba no cárcere, condenada à morte por matricídio e infanticídio. Esta é uma observação que contribui com a compreensão de que Schubert, apesar de ter recortado a cena em versos para compor uma canção isolada, não deixou de considerar o texto no contexto do drama Fausto.

Nesta passagem é de se notar também que a última nota do trecho, o sol agudo (G4, comp. 68, fig. 12) em “Kuß!”, além de se alongar pela duração do compasso todo, e de ser carregada pelo acorde de sétima diminuta, recebe mais um prolongamento extraordinário: uma fermata (\frown). O sinal de fermata indica uma suspensão do andamento regular da peça e é também usado expressivamente, o que aqui pode ser comparado ao ponto de exclamação.

Após todo este momento de clímax, Gretchen suspira ofegante, precisando de alguns instantes para voltar à respiração normal e ao trabalho na roca. Assim também no *lied*, a figura rotativa da *Circulatio* interrompe o seu fluxo no suspiro (fig. 12, comp. 65-68), abrindo espaço para a respiração, voltando só depois da fermata e de mais outra pausa (comp. 69). A retomada, porém, dá-se aos poucos, como se observa nos três compassos da parte instrumental (comp. 69 - 71): o grupo de seis notas da *Circulatio* surge apenas no segundo tempo do compasso (o mais fraco), e de modo muito sutil e suave, pois é acompanhada da indicação de dinâmica *pp* (pianíssimo). Enquanto isto, no tempo mais forte do compasso, o primeiro, ouve-se a nota – lá – na região grave do piano (tocada pela mão esquerda), seguida de um – lá – na oitava acima, tocado na parte mais fraca do primeiro tempo e ligado à nota seguinte do segundo tempo (o mesmo lá), formando uma síncope. Este procedimento cria um ritmo sincopado, semelhante a um pulsar, como se a voz do baixo marcasse a respiração alterada e o pulsar do coração.

Nas estrofes seis e sete, percebe-se que Gretchen, ao descrever o seu amado, enumera seus encantos, sem fazer uso de verbos. Note-se que, de todas as estrofes da cena, estas são as

¹¹⁰ Vale ainda observar que Schubert, ao situar o acorde de sétima diminuta elevado em meio tom (comp. 67) em relação ao acorde de sib (comp. 66), faz uso também do trítone (ou tritom), um intervalo de três tons inteiros (ou de quarta aumentada), neste caso, o intervalo entre fá, na voz do canto, em “ach”, e si \sharp no acorde de sétima diminuta (comp. 67). Segundo Böhm (2006, p. 213-214), este é um intervalo que desde há muito ganhou conotação simbólica negativa, tendo sido apelidado pela teoria musical da Idade Média como *diabolus in musica*. O trítone foi muito usado no Barroco, por exemplo, por J. S. Bach, na representação de conceitos como morte, pecado, lamento [“Tod, Sünde, Klage”] e, como explica o autor, seguiu sendo usado com o mesmo sentido durante o classicismo vienense e o Romantismo. Nas canções de Schubert encontram-se vários exemplos com a mesma conotação (vide *Erlkönig*, *Der Tod*, *Winterreise*, entre outras).

únicas desprovidas de verbos. Gretchen, ao início desta parte (estr. 5), explica que só vê ou se move em função do seu amado¹¹¹ e, à medida em que o descreve, parece ir se exaltando e perdendo as próprias palavras. Nos dois primeiros versos, a descrição de Fausto, sem verbos, é feita com adjetivos: “Sein hoher Gang, / Sein’ edle Gestalt,” [“Seu andar altivo, / Sua figura elegante”]. Nos versos seguintes, nem os adjetivos mais se encontram. Gretchen passa a exprimir-se com substantivos: “Seines Mundes Lächeln, / Seiner Augen Gewalt, // Und seiner Rede / Zauberfluß, / Sein Händedruck, Und ach sein Kuß!” [“O sorriso de sua boca, / O poder dos seus olhos, // E de sua fala / Mágico fluir¹¹² / Seu aperto de mão, / E ah, seu beijo!”]. Note-se também que através das descrições de Gretchen nestas três estrofes (5, 6 e 7), é possível verificar um movimento de aproximação entre quem fala e aquele, de quem se fala. A referência da janela aponta para a visão: “Nach ihm nur schau’ ich / Zum Fenster hinaus,” [“Só por ele é que olho / Pela janela afora,”]. A seguir, os versos indicam um deslocamento, pois ela sai de casa em busca do amado: “Nach ihm nur geh’ ich / Aus dem Haus,” [“Só por ele é que / Saio de casa”]. Na continuação, Gretchen parece aproximar-se dele gradativamente. Primeiro, através da visão, descreve sua figura e seu andar: “Sein hoher Gang, / Sein’ edle Gestalt,” [“Seu andar altivo, / Sua figura elegante,”], a seguir, a visão parece se aproximar, pois refere-se ao sorriso e ao olhar: “Seines Mundes Lächeln,” [“O sorriso da sua boca,”] / “Seiner Augen Gewalt,” [“O poder dos seus olhos”] /. Em seguida, a descrição se dá pelo sentido acústico, com a exaltação de sua fala: “Und seiner Rede, Zauberfluß,” [“E sua fala, mágico fluir,”], passando pelo tátil, “Sein Händedruck,” [“Seu aperto de mão”] e, por fim, a descrição se dá pelo sentido gustativo, “sein Kuß!” [“seu beijo”].

O efeito conquistado com a combinação destes procedimentos é o aumento da intensidade emocional e uma aceleração do ritmo. Gretchen vai ficando sem palavras, e sua fala, quebrada por vírgulas, indicando sua respiração, parece alterada, seja pela aproximação, pela enumeração das propriedades do seu amado, pelo uso repetitivo do pronome possessivo “sein” [“seu”], citado por sete vezes nos oito versos, ou pelo *enjambement* (“Und seiner Rede / Zauberfluß,”), tudo parece contribuir para um aceleração do seu ânimo, até o clímax da cena, como vimos, o suspiro e o beijo.

Schubert envolveu também estes versos com recursos musicais variados. Para o andar altivo e a figura elegante do amado, por exemplo, a harmonia se modifica, passando da tonalidade menor (Lám) para uma maior (FáM, comp. 50-52), seguida do acorde da dominante,

¹¹¹ “Nach ihm nur schau’ ich / Zum Fenster hinaus, / Nach ihm nur geh’ ich / Aus dem Haus.”

¹¹² Em alemão, “Zauberfluß” é um substantivo composto por dois substantivos: “Zauber” e “Fluß” [“magia” e “fluir”].

também maior (DóM). Esta modulação, junto com a orientação de *pp* (pianíssimo) na dinâmica, confere leveza ao andamento e um efeito de elevação harmônica, associando-se o som ao sentido.

No trecho que se segue, comentado anteriormente (a partir de “Seines Mundes Lächeln,” comp. 55), observa-se, na dinâmica, indicação para que o volume vá aumentando aos poucos (*crescendo poco a poco*), desenvolvendo-se até chegar ao *f* (forte), coincidindo com o final do primeiro verso da estrofe seguinte (“Und seiner Rede”, comp. 60). Ao mesmo tempo, dentro destes mesmos compassos (55-60), na voz intermediária (mão direita) que incansável repete as figuras da *Circulatio*, observa-se uma progressão harmônica, cujo contorno ascendente é dado pelas notas mais acentuadas de cada compasso, ou seja, as duas notas que marcam os tempos mais fortes dos compassos. A progressão harmônica se desenvolve através de uma sequência de inclinações tonais, que tem por efeito a sensação de uma elevação do tom da declamação.

No quadro abaixo (fig. 11), reproduzimos a progressão, partindo da nota fá (comp. 54). No recorte da partitura salientamos as notas acentuadas:

Fig. 11

Nr. do compasso	54	55	56	57	58	59	60
1ª nota do compasso	fá	fá#	sol	sol	lá b	lá #	si b
Inclinações tonais	Fá M	Ré M	Sol m	Mi b M	Lá b M	Fá M 7	Si b M

ed' - - - le Ge - stalt, sei - nes Mun - - - des Lächeln, sei - ner
 Au - - - gen Ge - walt, und sei - - - ner Re - - de

esc. - poco - poco -

*Circulatio e progressão harmônica
 Gretchen am Spinnrade de Schubert (comp. 54-60)*

Este movimento ascendente na voz da mão direita entrelaça-se com outro movimento ascendente, o da voz do canto, que parte da nota fá na região média (final do compasso 54, “Sei-nes...”), e se amplia por uma oitava, até o fá agudo (compasso 61, “Zauberfluss”). Schwitalla (2012, p. 65), ao referir-se ao percurso que a entoação da voz faz, explica que uma

curva de entoação ascendente, na língua alemã falada, é sinal de “grande relevância” [“Erhöhte Relevanz”] ou de “inconclusão” [“Unabgeschlossenheit”], e que, dependendo da questão, pode ser associada analogamente à expressão de espanto [“Erstaunen”]. cremos que este é o caso do trecho analisado, já que Gretchen está encantada com a magia da fala de Fausto, e suas emoções vão se intensificando até chegar ao clímax da cena, o beijo, cuja nota sol, alongada, é ainda mais aguda.

Na reprodução abaixo (figura 12) encontram-se salientados os diferentes recursos expressivos, sobre os quais comentamos: o contorno ascendente da melodia na voz do canto (setas alaranjadas), as notas mais agudas e alongadas (circundadas em vermelho), a evolução da dinâmica (em azul), os acordes de sétima diminuta (em amarelo, comp. 67-68), bem como os sinais de *sforzato*, sobre os quais comentaremos a seguir.

Fig. 12

The figure shows a musical score for Gretchen am Spinnrade, measures 53-68. The score is annotated with various expressive markings. Yellow arrows point to ascending melodic lines in the vocal line. Red circles highlight specific notes in the vocal line. Blue markings indicate dynamics like 'cresc.', 'poco', 'accel.', and 'ff'. Yellow markings highlight diminished seventh chords in the piano accompaniment. A purple arrow points to the word 'sforzato' at the bottom.

Recursos expressivos diversos.
Gretchen am Spinnrade de Schubert (comp. 54-68)

As indicações de dinâmica na linha do baixo, *fz* (*sforzato* ou *sforzando*), que literalmente significam “esforçado” ou “esforçando”, indicam maior ênfase na acentuação do tempo, que já é o tempo forte do compasso. Note-se que a indicação aparece inclusive no momento da pausa, na qual a voz se cala para tomar fôlego, e então exclamar “Sein Kuß!” [“Seu beijo!”]. Esta combinação de dinâmica com o percurso ascendente da voz do canto, a pausa antes do “und” [“e”] da exclamação, bem como as notas alongadas, tem por efeito um crescente aumento da dramaticidade do trecho.

Ao longo da partitura apresentam-se várias indicações de dinâmica, e observá-las em relação ao texto nos mostra que Schubert dedicou especial atenção à expressividade dos versos, que, como vimos, estão intimamente ligados à prosódia. Para uma visão do texto em relação à dinâmica, apresentamos ao final deste capítulo os versos do *lied*, considerando a estrutura tripartite de Dürr e Feil (2002, p. 40), enriquecida das indicações de dinâmica de Schubert.

3.6 Conclusão da análise I

As relações entre a poesia e a música na canção de Schubert não se esgotam aqui. Outras análises ainda seriam possíveis, além das incontáveis que já existem.

Como vimos com Ciupke (1994) e Schwitalla (2012), métrica e prosódia se entrelaçam na língua, e quando se trata de declamar um texto, todas as questões que se apresentam na fala, também se fazem presentes na poesia. Com Unger (2009), vimos que até a música instrumental tem sua origem, em parte, a partir da língua, já que as figuras de retórica deram origem a uma retórica musical, estudada com rigor pelos compositores durante os sécs. XVII, XVIII e aplicada com ciência ainda no séc. XIX.

Através da análise comparada entre a música e a poesia no *lied Gretchen am Spinnrade*, verificamos que Schubert encontrou no texto referências que vão muito além de uma interpretação dos versos. Olhando para o conteúdo e a forma, Schubert desenvolveu estrutura e substância musical, explorou a dramaticidade da cena de Gretchen e soube, através dos recursos musicais, transformar uma peça lírica num pequeno drama musical.

Dinâmica musical da partitura no texto do *lied* com uma tradução nossa¹¹³
para *Gretchen am Spinnrade*, Op.2 (D118) de Franz Schubert (19.10.1814)

(1ª parte)

<p><i>Etwas schnell</i></p> <p><i>pp</i> <i>Meine Ruh' ist hin,</i></p> <p><i>Mein Herz ist schwer;</i></p> <p><i>Ich finde,</i> <i>cresc.</i></p> <p><i>Ich finde sie nimmer</i> <i>f</i></p> <p><i>Und nimmermehr!</i> <i>decresc.</i></p>	<p><i>Pouco ligeiro</i></p> <p><i>pp</i> Meu sossego se foi,</p> <p>Meu coração está pesado;</p> <p>Eu (não) encontro, <i>cresc.</i></p> <p>Eu (não) o encontro nunca <i>f</i></p> <p>E nunca mais! <i>decresc.</i></p>
--	---

<p><i>pp</i> <i>Wo ich ihn nicht hab',</i></p> <p><i>Ist mir das Grab,</i></p> <p><i>Die ganze Welt</i> <i>mf</i></p> <p><i>Ist mir vergällt.</i></p> <p><i>Mein armer Kopf</i> <i>cresc.</i></p> <p><i>Ist mir verrückt,</i></p> <p><i>Mein armer Sinn</i> <i>f cresc.</i></p> <p><i>Ist mir zerstückt.</i> <i>decresc.</i></p>	<p><i>pp</i> Onde não o tenho,</p> <p>Para mim é o jazigo,</p> <p>O mundo inteiro <i>mf</i></p> <p>Para mim amargou.</p> <p>Minha pobre cabeça <i>cresc.</i></p> <p>Para mim enlouquecida,</p> <p>Meu pobre espírito <i>f cresc.</i></p> <p>Para mim despedaçado. <i>decresc.</i></p>
--	---

¹¹³ “Etwas schnell” [“Um pouco rápido”], “sempre legato” [“sempre ligado”], “sempre staccato” [“sempre destacado”], “cresc.” [“crescendo”], “cresc. poco a poco” [“crescendo pouco a pouco”], “accel.” [“acelerando”], “decresc.” [“decrecendo”], “ritard.” [“retardando”], “dimin.” [“diminuindo”], “pp” [“pianíssimo”], “ppp” [“mais suave do que pianíssimo”], “mf” [“meio-forte”], “f” [“forte”], “ff” [“fortíssimo”], “fff” [“mais forte do que fortíssimo”] e “sforzando” (fz) [“acentuação marcada”]. O sinal de fermata (♯) significa que há uma suspensão no tempo regular e um alongamento temporal de expressividade.

(2ª parte)

<p><i>pp</i> <i>Meine Ruh' ist hin,</i> <i>Mein Herz ist schwer;</i> <i>Ich finde,</i> <i>cresc.</i> <i>Ich finde sie nimmer</i> <i>f</i> <i>Und nimmermehr.</i> <i>decresc.</i></p>	<p><i>pp</i> <i>Meu sossego se foi,</i> <i>Meu coração está pesado;</i> <i>Eu (não) encontro,</i> <i>cresc.</i> <i>Eu (não) o encontro nunca</i> <i>f</i> <i>E nunca mais.</i> <i>decresc.</i></p>
--	--

<p><i>pp</i> <i>Nach ihm nur schau' ich</i> <i>Zum Fenster hinaus,</i> <i>Nach ihm nur geh' ich</i> <i>Aus dem Haus.</i></p> <p><i>Sein hoher Gang,</i> <i>pp</i></p> <p><i>Sein' edle Gestalt,</i> <i>Seines Mundes Lächeln,</i> <i>cresc. pouco</i></p> <p><i>Seiner Augen Gewalt,</i> <i>a pouco</i></p> <p><i>Und seiner Rede</i> <i>f</i></p> <p><i>Zauberfluß,</i> <i>cresc. accel.</i></p> <p><i>Sein Händedruck,</i> <i>ff</i></p> <p><i>Und ach, sein Kuß!</i> <i>fz fz fz</i></p>	<p><i>pp</i> <i>Só por ele é que olho</i> <i>Pela janela afora,</i> <i>Só por ele é que saio</i> <i>De casa.</i></p> <p><i>Seu andar altivo,</i> <i>pp</i></p> <p><i>Sua figura elegante,</i> <i>O sorriso da sua boca,</i> <i>cresc. pouco</i></p> <p><i>O poder dos seus olhos,</i> <i>a pouco</i></p> <p><i>E de sua fala</i> <i>f</i></p> <p><i>Mágico fluir,</i> <i>cresc. accel.</i></p> <p><i>Seu aperto de mão,</i> <i>ff</i></p> <p><i>E ah, seu beijo!</i> <i>fz fz fz</i></p>
---	--

(3ª parte)

<p><i>pp</i> <i>Meine Ruh' ist hin,</i> <i>Mein Herz ist schwer;</i> <i>Ich finde,</i> <i>cresc.</i> <i>Ich finde sie nimmer</i> <i>f</i> <i>Und nimmermehr.</i> <i>decresc.</i></p>	<p><i>pp</i> Meu sossego se foi, Meu coração está pesado; Eu (não) encontro, <i>cresc.</i> Eu (não) o encontro nunca <i>f</i> E nunca mais. <i>decresc.</i></p>
<p><i>p</i> <i>Mein Busen drängt</i> <i>cresc.</i> <i>Sich nach ihm hin.</i> <i>pouco a pouco</i> <i>Ach dürft' ich fassen</i> <i>accel.</i> <i>Und halten ihn,</i> <i>f</i> <i>Und küssen ihn,</i> <i>ff</i> <i>O könnt ich ihn küssen,</i> <i>fz fz</i> <i>So wie ich wollt',</i> <i>fz fz</i> <i>An seinen Küssen</i> <i>fz fz</i> <i>Vergehen sollt'!</i> <i>fz fz</i> <i>An seinen Küssen,</i> <i>fz fz</i> <i>Vergehen sollt'!</i> <i>fz fz</i> <i>pp</i> <i>Meine Ruh' ist hin,</i> <i>Mein Herz ist schwer.</i> <i>dimin. ppp</i></p>	<p><i>p</i> Meu peito atira- <i>cresc.</i> Se para ele <i>pouco a pouco</i> Ah, se eu pudesse tomá-lo <i>accel.</i> E segurá-lo, <i>f</i> E beijá-lo, <i>ff</i> Oh, se eu pudesse beijá-lo, <i>fz fz</i> Bem como eu quisesse, <i>fz fz</i> Em seus beijos, <i>fz fz</i> Pereceria! <i>fz fz</i> Em seus beijos, <i>fz fz</i> Pereceria! <i>fz fz</i> <i>pp</i> Meu sossego se foi, Meu coração está pesado. <i>dimin. ppp</i></p>

Gretchens Stube.

Gretchen (am Spinnrade allein.)
Goethe, 1808, v. 3.374-3.413)

*Meine Ruh' ist hin,
Mein Herz ist schwer;
Ich finde sie nimmer
Und nimmermehr.*

*Wo ich ihn nicht hab',
Ist mir das Grab,
Die ganze Welt
Ist mir vergällt.*

*Mein armer Kopf
Ist mir verrückt,
Mein armer Sinn
Ist mir zerstückt.*

*Meine Ruh' ist hin,
Mein Herz ist schwer;
Ich finde sie nimmer
Und nimmermehr.*

*Nach ihm nur schau' ich
Zum Fenster hinaus,
Nach ihm nur geh' ich
Aus dem Haus.*

*Sein hoher Gang,
Sein' edle Gestalt,
Seines Mundes Lächeln,
Seiner Augen Gewalt,*

*Und seiner Rede
Zauberfluß,
Sein Händedruck,
Und ach sein Kuß!*

*Meine Ruh' ist hin,
Mein Herz ist schwer;
Ich finde sie nimmer
Und nimmermehr.*

*Mein Busen drängt
Sich nach ihm hin.
Ach dürft' ich fassen
Und halten ihn,*

*Und küssen ihn,
So wie ich wollt',
An seinen Küssen
Vergehen sollt'!*

Quarto de Gretchen

Gretchen (à roda de fiar, sozinha).
Trad. J. Klabin (2010, p. 373,375)

Fugiu-me a paz
Do coração;
Já não a encontro,
Procuro-a em vão.

Ausente o amigo
Tudo é um jazigo,
Soçobra o mundo
Em tédio fundo.

Meu pobre senso
Se desatina,
A mísera alma
Se me alucina.

Fugiu-me a paz
Do coração;
Já não a encontro,
Procuro-a em vão.

Só por ele olho
Do quarto afora,
Só por ele ando
Na rua agora.

Seu porte altivo,
Ar varonil,
O seu sorriso
E olhar gentil,

De sua voz
O som almejo,
Seu trato meigo,
Ai, e seu beijo!

Fugiu-me a paz
Do coração;
Já não a encontro,
Procuro-a em vão.

Meu peito anela
Por seus braços.
Pudesse eu tê-lo
Sem fim nos braços,

Ah, beijá-lo
Té não poder.
Nem que aos seus beijos
Fosse morrer!

O quarto de Margarida.

Margarida (fiando sozinha)
Trad. João Barrento (2003, p.195-196)

Paz não tenho já,
Coração de chumbo,
Nada neste mundo
Ma devolverá.

Ausente o amigo,
Tudo é um jazigo,
O mundo é, sem ele,
Amargo qual fel.

O meu pobre tino
Está desatinado,
Minha pobre alma
Feita em mil bocados.

Paz não tenho já,
Coração de chumbo,
Nada neste mundo
Ma devolverá.

A ver se ele vem
À janela estou,
Saio de minha casa,
Atrás dele vou.

O seu porte altivo,
A nobre figura,
Sorriso nos lábios,
Nos olhos ternura;

E nas suas palavras
Que encanto não vejo!
O toque da mão
E ai, o seu beijo!

Paz não tenho já,
Coração de chumbo,
Nada neste mundo
Ma devolverá.

O meu seio só quer
Sentir seus braços;
Ah, pudesse eu tê-lo
Sempre nos meus braços,

Beijá-lo até
Eu mais não poder,
Inda que em seus beijos
Eu fosse morrer!

ANÁLISE II

**“Im wunderschönen Monat Mai” (Heine/Schumann)
e o amor do poeta**

4. “IM WUNDERSCHÖNEN MONAT MAI” E O AMOR DO POETA

Hoje é primeiro de maio. Como um mar da vida, esparrama-se a primavera sobre a terra, a espuma branca das floradas deixa as árvores carregadas, e uma névoa morna espalha-se por toda a parte. [...]

É primeiro de maio e eu penso em ti, [...] – É um belo dia! [...]. Por todo o lado, como um milagre gracioso, desabrocham as flores, e também o meu coração quer desabrochar de novo. Este coração também é uma flor, uma bem especial. [...] Este coração se parece mais com aquela flor difícil e bizarra das florestas do Brasil, que, conta a lenda, desabrocha uma única vez a cada cem anos. [...] Pois é, Agnes, amiúde e à toa este coração não costuma florir; [...].

É primeiro de maio, e o moleque balconista tem hoje o direito de se tornar sentimental, e ao poeta o querias proibir?¹¹⁴ (HEINE, 1826)

Em maio e junho de 1840 Robert Schumann (1810-1856) compõe um ciclo de canções [*Liederzyklus*] na forma do *lied*, publicado quatro anos depois como *Dichterliebe* [“Amor de Poeta”, 1844]. Num total de 16 peças para canto e piano, o ciclo foi composto a partir de 16 poemas de Heinrich Heine (1797-1856), selecionados por Schumann do *Lyrisches Intermezzo*, um ciclo de poemas integrados por Heine no *Buch der Lieder* [“Livro das Canções”, 1827]. O livro, até hoje uma fonte inesgotável de poemas para composições musicais, divide-se em cinco partes: *Junge Leiden* [“Sofrimentos juvenis”], *Lyrisches Intermezzo* [“Intermezzo lírico”], *Die Heimkehr* [“A volta para casa”], *Aus der Harzreise* [“Da viagem ao Harz”] e *Die Nordsee* [“O mar do norte”], reunindo um total de 237 poemas, dos quais, 65 pertencem ao *Lyrisches Intermezzo*.

Com o *Buch der Lieder*, Heine, que já se tornara um autor valorizado em virtude da publicação do primeiro volume dos *Reisebilder* [“Quadros de viagem”, 1826], almejava reconhecimento como autor lírico. Como explica Gesse-Harm em *Zwischen Ironie und Sentiment. Heinrich Heine im Kunstlied des 19. Jahrhunderts* [“Entre ironia e sentimento.

¹¹⁴ Em setembro de 1824 Heine fez uma viagem a pé à cadeia montanhosa do Harz, e o texto sobre o passeio está publicado nos “Reisebilder” [“Quadros de viagem”, 1826]. No original: “Es ist heute der erste Mai. Wie ein Meer des Lebens ergießt sich der Frühling über die Erde, der weiße Blütenschaum bleibt an den Bäumen hängen, ein weiter, warmer Nebelglanz verbreitet sich überall.[...] Es ist der erste Mai, und ich denke deiner, [...]- Es ist ein schöner Tag! [...]. Überall, wie holde Wunder, blühen hervor die Blumen, und auch mein Herz will wieder blühen. Dieses Herz ist auch eine Blume, eine gar wunderliche. [...]. Dieses Herz gleicht mehr jener schweren, abenteuerlichen Blume aus den Wäldern Brasiliens, die, der Sage nach, alle hundert Jahre nur einmal blüht. [...] Ja, Agnes, oft und leicht kommt dieses Herz nicht zum Blühen;[...]. Es ist der erste Mai, und der lumpigste Ladenschwengel hat heute das Recht, sentimental zu werden, und dem Dichter wolltest du es verwehren?”. Cf. HEINE, Heinrich. *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, hg. von Manfred Windfuhr im Auftrag der Landeshauptstadt Düsseldorf, 16 Bde., Hamburg 1973-1997 (Düsseldorfer Heine-Ausgabe=DHA), vol. 6, p.136-138. Disponível em: <http://www.hhp.uni-trier.de/Projekte/HHP/Projekte/HHP/werke/baende/D06/index.html?widthgiven=30> Acessado em: 08/03/2021.

Heinrich Heine na canção artística do século XIX”, 2006]¹¹⁵, Heine pretendia ser reconhecido como poeta, mas não como um poeta escritor de versos sentimentais, como tantos outros à sua época. O poeta desejava que o público não distinguisse seus versos de seus escritos em prosa, ou seja, o autor de reflexões filosóficas e literárias, de sátiras políticas e crônicas de costumes, o crítico da cultura e da literatura, era o mesmo que escrevia versos. A este respeito, expressou-se Heine no prefácio para a primeira edição do “Livro das Canções”, de 1827¹¹⁶:

Não sei que sentimento esquisito é este, que me impede de versificar um prefácio assim em belos ritmos, como agora é usual nas coletâneas de poemas. Já faz um tempo que algo em mim se opõe a todo o tipo de discurso em versos, e como eu ouço, dentre os meus contemporâneos, manifesta-se uma semelhante aversão. Parece-me que se tem mentido muito em belos versos, e que a verdade receia apresentar-se em estruturas métricas.¹¹⁷

Alguns anos se passaram desde a primeira publicação do “Livro das Canções”, até que seus versos se tornassem populares, mas a estratégia de publicar poemas como canções deu resultados. As peças de compositores como Schubert, Schumann, Mendelssohn, Brahms, Grieg, Wolf e Silcher contribuíram para que Heine alcançasse largamente o seu objetivo. Até o ano 1900 contavam-se mais de 4.500 composições musicais a partir de seus poemas. Ao final do séc. XX, este número aumentou para cerca de 10.000 composições (GESSE-HARM, 2006, p. 24,77).

Nos versos de Heine, por trás de um aparente tom popular de inspiração no *Volklied*, observa-se um refinado jogo entre sentimento e sentimentalidade, expressão afirmativa do sentir e ironia distanciadora (GESSE-HARM, 2006, p.8), polos que não passaram despercebidos pela sensibilidade do leitor atento que foi Schumann.

O *lied* selecionado para esta análise é o primeiro do ciclo *Dichterliebe*, op. 48 de Schumann: “Im wunderschönen Monat Mai” [“No maravilhoso mês de maio”], uma peça para canto e piano, que leva no nome o primeiro verso da canção nr.1 do *Intermezzo* de Heine. A opção por um *lied* de Schumann para análise deve-se à relevância deste compositor para a história e desenvolvimento do *lied*. As inovações e complexidades que Schumann acrescentou

¹¹⁵ Cf. GESSE-HARM, Sonja. Zwischen Ironie und Sentiment. Heinrich Heine im Kunstlied des 19. Jahrhunderts. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, 2006, p.8-9.

¹¹⁶ O prefácio de Heine foi escrito para a primeira edição, contudo, só foi publicado dez anos mais tarde, na segunda edição, de 1837.

¹¹⁷ “Ich weiss nicht, welches wunderliche Gefühl mich davon abhält, dergleichen Vorworte, wie es bey Gedichtsammlungen üblich ist, in schönen Rhythmen zu versifizieren. Seit einiger Zeit sträubt sich etwas in mir gegen alle gebundene Rede, und wie ich höre, regt sich bey manchen Zeitgenossen eine ähnliche Abneigung. Es will mich bedünken, als sey in schönen Versen allzuviel gelogen worden, und die Wahrheit scheue sich in metrischen Gewanden zu erscheinen.” (HEINE, 1837 apud GESSE-HARM, 2006, p.9)

ao gênero abriram novos caminhos e fizeram dele uma referência revolucionária para a evolução do gênero.

Não menos representativo é o poema de Heine: “Im wunderschönen Monat Mai” foi musicado mais de 130 vezes (GESSE-HARM, 2006, p.77). Em nossa escolha orientámo-nos, por um lado, pela qualidade poética do texto, e por outro, por um tema que perseguimos como um fio condutor ao longo da história do *lied* alemão no séc. XIX: a impossibilidade de realização do amor, um tema que aproxima Schumann e Schubert. Também foi considerado o fato de o poema de Heine fazer parte de um ciclo de poemas, o *Lyrisches Intermezzo*, assim como “Gretchens Stube”, de Goethe é uma cena do drama *Fausto*. Diferente de Schubert, que fez de uma cena um *lied* isolado, Schumann reuniu uma série de canções relacionadas entre si na forma de um ciclo.

A repercussão do ciclo *Dichterliebe* na musicologia é imensa. Até o ano 2000 contavam-se mais escritos sobre este ciclo, do que sobre qualquer outra obra de Schumann e, desde então a quantidade de escritos teóricos ainda se multiplicou (SCHMALFELDT, 2020, p.180)¹¹⁸. Em nossa análise não caberá uma revisão de toda esta vasta literatura, o que tornaria o capítulo demasiado extenso e prolixo. Nossa proposta é antes, a partir da análise do poema, investigar até que ponto a poesia influi no processo de composição musical.

Considerando a relevância do *Volklied* para Heine e para os poetas e artistas de sua época, o que também inclui Schumann, daremos início à nossa análise com uma breve introdução sobre este gênero e seu significado no contexto da poesia de Heine e da música de Schumann.

4.1 As canções e o *Volklied*

A relação dos poetas românticos com o *Volklied* no contexto da cultura alemã está amplamente registrada pela ciência da literatura, e as produções poéticas da primeira fase de Heine se inserem especialmente neste contexto. Por esta razão, conhecer alguns dos aspectos do *Volklied* mais de perto nos ajudará a compreender de que forma o poeta fez uso desta tradição na canção de maio, e qual o possível papel deste aspecto para a música no *lied*.

¹¹⁸ Cf. SCHMALFELDT, Janet. “From Literary Fiction to Music: Schumann and the Unreliable Narrative”. In: *19th-Century Music*, vol. 43, nº 3, 2020, pp.170-193. Disponível em: <https://online.ucpress.edu/ncm/issue/43/3>. Acessado em: 02.01.2021.

Segundo o manual de Heine (HÖHN, 2004, p. 57)¹¹⁹, a recepção da tradição popular [“volkstümliche Tradition”] da época de Goethe, em suas variações formais – cantigas populares [*Volkslieder*], canções de vertente popular [“volkstümliche Lieder”], ou na forma da poesia em tom popular [“Volkstondichtung”] tardo-romântica, em moda por volta de 1820 – foi de importância fundamental para Heine.

O fato de circularem na língua portuguesa diferentes traduções para o termo *Volkslied*¹²⁰ provavelmente encontra suas razões na imprecisão do conceito no próprio idioma de origem. Em alemão, a definição de *Volkslied*, além de imprecisa, sofre variações de acordo com a época e o contexto. Ao referir-se às variações formais, Höhn chama a atenção ao problema terminológico, e se vale de algumas definições de Klusen¹²¹ para esclarecer o que se entendia por elas na época de Heine:

Para esclarecimento conceitual dos fenômenos imprecisos, estabeleceu-se com Ernst Klusen que, por ‘Volkslied’, à época, entendia-se ‘a canção [*Lied*], na herança romântica de Herder, de autoria desconhecida, tomada provavelmente da tradição antiga’, e considerada em oposição à canção artística [*Kunstlied*]. Por ‘volkstümliches Lied’, designavam-se ‘produções músico-literárias de autores conhecidos, de épocas mais recentes, que conscientemente se utilizavam dos meios de expressão e estilo do ‘Volkslied’. Por ‘Volkston’ Klusen entende a totalidade daquilo que circulava ‘em termos de canções [*Lieder*] em grupos de amadores’.¹²²

Segundo Fischer-Dieskau (1996, p. 12), até 1826 é possível comprovar que quem dizia “canção” [*Lied*], referia-se à canção estrófica. Já em relação à “canção artística” [*Kunstlied*], conforme Hinrichsen (2017, p.389), o termo surge na discussão estética ao início de 1840, ano posteriormente considerado como o “Liederjahr” [“ano das canções”] de Schumann. Segundo Hinrichsen, somente em 1865 o *Kunstlied* é incluído nos dicionários.

Na língua portuguesa, o prefixo “Volks-” remete, em ambos os casos – “Volkslied” e “volkstümliches Lied” - ao que é popular, no caso, a canção e por *Volkslieder* entendem-se as

¹¹⁹ Cf. HÖHN, Gerhard. *Heine. Handbuch. Zeit-Person-Werk*. Dritte, überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 2004.

¹²⁰ Em português, nas áreas da literatura, musicologia e etnomusicologia, encontramos variantes, como: “canto do povo”, “cantos populares”, “canções dos povos”, “cantigas populares”, “canções populares”, “canções e poesias populares” e até mesmo “folclore”. Este último, um termo de origem inglesa, criado em 1846 por William John Thom (73 anos depois do termo *Volkslied*), não para designar um tipo de música, mas o conjunto das sabedorias populares.

¹²¹ Ernst Klusen (1909-1988), musicólogo alemão, educador e compositor, autor de diversos estudos sobre o *Volkslied* nos anos 1970.

¹²² “Zur begrifflichen Klärung der unscharfen Phänomene sei mit Ernst Klusen festgehalten, daß man unter »Volkslied« damals das »in der romantischen Herder-Nachfolge aus möglichst alter Überlieferung übernommene Lied unbekannter Verfasser« verstand und als Gegensatz zum Kunstlied auffaßte. Als »volkstümliches Lied« bezeichnete man »literarisch-musikalische Hervorbringungen bekannter Autoren aus jüngerer Zeit, die sich bewußt der Ausdrucks- und Stilmittel des ‚Volksliedes‘« bedienten. Unter »Volkston« versteht Klusen die Gesamtheit dessen, »was an Liedern in Laiengruppen umlief“. (HÖHN, 2004, p.57-58)

canções populares provenientes da tradição oral. A partir da definição de Klusen, uma possibilidade de tradução para *volkstümliche Lieder* seria “canções de vertente popular”.

O termo “Volkston” [“tom popular”], usado por Höhn (2004, p.57) ao final da citação, surge associado à totalidade da poesia [-dichtung] tardo-romântica, ou seja, à “Volkstondichtung” tardo-romântica. A diferença entre “Volks-dichtung” e “Volks-ton-dichtung” nos parece ser a qualidade de “tom popular” da última, do que se subentende uma poesia que apresenta características da poesia popular, como métrica e/ou rimas, estrofes etc., abarcando tanto o *Volkslied* quanto o “volkstümliches Lied”, ou seja, tudo o que, na época, era considerado *Volkslied*, sem entrar no mérito da autoria.

Quanto à origem mesma do termo “Volkslied”, Herder¹²³ foi o primeiro a utilizá-lo, em 1773, para referir-se ao “Populärlied”, uma tradução para o alemão, a partir do inglês “popular song”¹²⁴. Herder colheu e publicou em 1778/1779 uma coletânea de canções populares, à qual chamou de “Volkslieder”¹²⁵, na qual incluiu letras de canções, não apenas de origem alemã, a partir de diferentes variações dialetais, mas também de diversas nacionalidades, europeias ou não. Para este fim, traduziu-as para o alemão padrão [“Hochdeutsch”] e, por vezes, permitiu-se simplificações. Neste sentido, as canções populares oriundas da tradição oral passada, coligidas por Herder, não eram assim tão genuinamente populares, e nem tampouco “um produto da natureza” [“Naturerzeugnisse”]¹²⁶, pois passavam por um processo de transformação linguística e consequente artificialização da linguagem. Além disto, assim como outros responsáveis pela coleta e registro da tradição oral, Herder atuava como um censor, selecionando as canções que ele julgava dignas de registro, com temáticas variadas, como sentimentos, eventos da natureza, comemorações e outros¹²⁷.

Quanto à “autoria desconhecida” apontada por Klusen, vale lembrar que a coletânea de Herder incluía tanto canções de autoria desconhecida, quanto de autores conhecidos, o que

¹²³ Johann Gottfried von Herder (1744-1803) foi poeta, filósofo, teórico das artes, da literatura e teólogo.

¹²⁴ Herder usou o termo “Populärlied” em 1771, em conexão com a coletânea *Reliques of Ancient English Poetry* de Thomas Percy (1765). Cf. WILPERT, Gero von. *Sachwörterbuch der Literatur*, 7ª ed. Stuttgart: Kröner, 1989, p.1012; METZLER LITERATUR LEXIKON. *Begriffe und Definitionen*. 2ª ed. (Org.) Günther e Irmgard Schweikle. Stuttgart: Metzler, 1990, p.492.

¹²⁵ A coletânea *Volkslieder* de Herder, a partir da segunda edição, já póstuma, em 1807, passou a chamar-se “Stimmen der Völker in Liedern” [“Vozes dos povos em canções”], título que não é da autoria de Herder.

¹²⁶ Termo usado pelo próprio Heine no ensaio sobre a escola romântica (1835). Heine criticava poetas que faziam poesia tentando imitar o *Volkslied*, entendido como um “produto da natureza” [“Naturerzeugnisse”], o que para ele não fazia sentido: “Os poetas artísticos querem imitar os produtos da natureza, do mesmo modo como se produz artificialmente água mineral” [“Die Kunstpoeten wollen diese Naturerzeugnisse nachahmen, in derselben Weise, wie man künstliche Mineralwässer verfertigt”]. No caso, Heine referia-se à poesia de Brentano, posterior à coletânea *Des Knaben Wunderhorn* [“O corne mágico do menino”]. (Cf. “Die romantische Schule”, Drittes Buch, DHA, Bd. 8/1, p.202.

¹²⁷ Por exemplo: dor, saudade, morte, lamentos, despedida, batalha, alegria, felicidade ou sofrimento por amor, desejo de passear na natureza, festejos, casamentos, chegada da primavera, comer, beber, dançar etc.

reforça o particular conceito de Herder sobre o *Volkslied*. Para Herder, o que decisivamente definia o *Volkslied*, não era a sua origem popular e difusão anônima pela tradição oral, mas tão somente a “verdadeira e direta expressão do sentimento e de toda a alma” [“der unmittelbare ‘wahre Ausdruck der Empfindung und der ganzen Seele’”] (WILPERT, 1989, p.1012).

Ao registrar os versos das canções, Herder acrescentou pontualmente comentários sobre a métrica, ou dificuldades de tradução, informações sobre o gênero (canção, romança, balada, canto litúrgico etc.) ou sobre a origem e autoria do texto das canções. Quanto à música, na maioria dos casos, não há qualquer indicação, mas para algumas Herder descreveu algo do seu caráter, como por exemplo, se a considerava alegre, festiva, ou própria para a dança.

A partir da coletânea de Herder, surge um grande entusiasmo por parte dos românticos pela coleta de canções populares, baladas, lendas, contos, romanças etc., dando origem a outras coletâneas¹²⁸. Dentre elas, destacamos *Des Knaben Wunderhorn* [“A trompa mágica do menino”], de Clemens Brentano e Achim von Arnim¹²⁹, publicada em três volumes, em 1806 e 1808. Ainda que acompanhadas do subtítulo “Alte deutsche Lieder” [“Antigas canções alemãs”], o que pressupõe um conjunto de canções alemãs e antigas, uma vez que a tradição oral é dinâmica, as canções circulam por diferentes regiões e nações, e assim, modelos de diferentes culturas (francesa, italiana, espanhola, persa e outras) se mesclam. Ademais, conforme Lamping¹³⁰, com Brentano e Arnim mesclam-se tradição oral e poemas escritos, ou retocados, ou retrabalhados por eles próprios: “Quase nenhum poema é impresso sem um tratamento anterior, e também é verdade que nenhum deles é totalmente novo”¹³¹.

Quanto à oralidade nas canções de “A trompa mágica do menino”, Lamping chama atenção a fatos que desconstroem esta generalização:

De fato, mais da metade dos textos provém de modelos escritos do período entre 1500 e aproximadamente 1750, e mesmo os textos restantes não representam nenhuma cultura puramente oral. Sua pretensa oralidade é um constructo artificial – assim como a própria ideia de uma poesia puramente oral representa uma concepção sentimental, para a qual afluíram as ideias rousseauianas de naturalidade e autenticidade¹³².

¹²⁸ Como *Die Volkslieder der Deutschen* de Erlach (5 vols. 1834-1837), *Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder* de Uhland (2 vols. 1844-1845), ou *Deutscher Liederhort* de Erk e Böhme (3 vols. 1893). Cf. METZLER LITERATUR LEXIKON (1990, p.493).

¹²⁹ Clemens W. Brentano de La Roche (1778-1842) e Friedrich Ludwig Achim von Arnim (1781-1831).

¹³⁰ LAMPING, Dieter. *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*. 2. Auflage. Stuttgart: J.B. Metzler, 2016, p. 413.

¹³¹ “Kaum ein Gedicht wird ohne vorherige Bearbeitung abgedruckt, allerdings ist auch keines eine völlige Neudichtung.” (LAMPING, 2016, p. 413)

¹³² “Tatsächlich sind aber über die Hälfte der Texte auf schriftliche Vorlagen aus der Zeit zwischen 1500 bis etwa 1750 zurückführbar, und auch die übrigen Texte repräsentieren keine rein mündliche Kultur. Ihre vermeintliche Oralität ist ein artifizielles Konstrukt – so wie die Idee rein oraler Dichtung selbst ein sentimentalisches Konzept darstellt, in das rousseauistische Vorstellungen von Ursprünglichkeit und Authentizität eingeflossen sind.” (LAMPING, 2016, p. 413)

No que se refere ainda à terminologia, os versos usados no *Volkslied* (a partir de Herder) são conhecidos por “Volksliedzeile”¹³³ ou “Volksliedverse”¹³⁴. Em *Einführung in die Gedichtanalyse* [“Introdução à análise da poesia”, 2015a], Burdorf explica que os “Liedverse” [“versos de canções”] eram simples na forma e “especialmente apropriados para a transmissão oral e o canto em melodias de fácil assimilação”¹³⁵. Suas estrofes são as “Volksliedstrophen”, que surgem nas coletâneas de formas muito variadas. Estrofes em quadras são recorrentes, mas a variedade de outras formas também é significativa. Todavia, alguns autores consideram que este tipo de estrofes normalmente se caracteriza pelos versos em quadras¹³⁶.

Quanto à forma simples dos versos, também não há uma regra, mas padrões recorrentes. Muito comuns no *Volkslied* são as rimas cruzadas ou emparelhadas, em muitos casos, substituídas por assonâncias e/ou aliterações. Paralelismos e repetições também são frequentes.

A estrutura métrica, segundo Burdorf (2015, p.84-85), é razoavelmente flexível. Há recorrência de alternância entre os ictus [“Hebungen”, —] e as posições para sílabas átonas [“Senkungen”, ∪], configurando um ritmo iâmbico (∪ — ∪ —) ou trocaico (— ∪ — ∪), podendo ocorrer também a combinação de duas sílabas átonas antes ou depois dos acentos, como o ritmo anapéstico (∪ ∪ —) ou dactílico (— ∪ ∪)¹³⁷. O número de ictus por verso, como explica Burdorf, é fixo: “O verso num poema possui três ou quatro ictus do início ao fim (em alguns casos intercalam-se versos de três e quatro ictus)”¹³⁸. As linhas podem começar por sílabas átonas [“auftaktige”] ou anacrústicas, pelas tônicas [“auftaktlose”], e suas terminações, de modo semelhante, podem apresentar sílabas tônicas [“männlich”] ou átonas [“weiblich”]. Estas unidades rítmicas surgem tanto de modo regular e constante, como intercaladas.

A fim de exemplificar as características apontadas, apresentamos a seguir, as duas primeiras estrofes (de um total de seis) de um *Volkslied* da coletânea *Des Knaben Wunderhorn* [“A trompa mágica do menino”], de Arnim e Brentano. Trata-se de “Die schweren Brombeeren” [“As amoras pesadas”], uma canção de autor desconhecido, coletada diversas vezes, por escrito e também oralmente¹³⁹.

¹³³ Cf. KAYSER, Wolfgang. *Kleine deutsche Versschule*. (27ªed.). Tübingen/Basel: A. Francke, 2002, p.23.

¹³⁴ Cf. BURDORF, Dieter. *Einführung in die Gedichtanalyse*. 3. Auflage. Stuttgart: J.B. Metzler, 2015a, p.84.

¹³⁵ “Für die mündliche Überlieferung und das Singen auf eingängige Melodien besonders geeignet.” (BURDORF, 2015a, p.84)

¹³⁶ Por exemplo, Kayser (2002, p.40), Burdorf (2015a, p.85).

¹³⁷ Diferente da escansão silábica dos versos em língua portuguesa, na língua alemã os versos são analisados a partir dos acentos: “3-hebige Verse” [“versos de 3 acentos”], “4-hebige Verse” [“versos de 4 acentos”] e assim por diante.

¹³⁸ “Der Vers hat in einem Gedicht durchgehend entweder drei oder vier Hebungen (in manchen Gedichten wechseln sich auch vier- und dreihebige Verse ab).” (BURDORF, 2015a, p. 84)

¹³⁹ Cf. informado por baixo do título, na própria coletânea: “Vielfach schriftlich und mündlich.”

<i>Es wollt ein Mägdelein früh aufstehn,</i>	A	⊂ — ⊂ — ⊂ — ⊂ —
<i>Drey Stündelein vor dem Tag,</i>	B	⊂ — ⊂ ⊂ — ⊂ —
<i>Wollt in den grünen Wald n'aus gehn,</i>	A'	⊂ — ⊂ — ⊂ — ⊂ —
<i>Brombeerlein brechen ab.</i>	B'	⊂ — ⊂ — ⊂ —
<i>Und als fie in den Wald nein kam,</i>	C	⊂ — ⊂ — ⊂ — ⊂ —
<i>Begegnet ihr Jägers Knecht.</i>	D	⊂ — ⊂ ⊂ — ⊂ —
<i>Ey Mädchen scher dich weg nach Haus,</i>	E	⊂ — ⊂ — ⊂ — ⊂ —
<i>Dem Herren ift das nicht recht.</i> ¹⁴⁰	D'	⊂ — ⊂ ⊂ — ⊂ —

Escritas em quadras, nelas observam-se versos intercalados de quatro ictus (v. 1 e 3) ou de três (v. 2 e 4), conforme demonstrado nas unidades rítmicas, com alternância entre ictus e sílabas átonas em metros iâmbicos e anapestos.

O jogo intercalado e regular de acentuações confere ao texto um ritmo fluído e animado, muito propício para a música. À esta musicalidade acrescenta-se a sonoridade produzida pelas rimas que, sem ser exatas, se cruzam (A e A', B e B', D e D'), enriquecendo-se através de assonâncias em “ä”, “ei”, “ee”, “ü”, “aus” – *schweren Brombeeren, Mägdelein, Drey, Stündlein, Brombeerlein, Ey, nein, früh, Stün-, grün, n'aus, Haus* - e aliterações em “w”, “lt”, “br” – *wollt e Wald, Brombeerlein-, brechen*. Quanto às terminações, são todas acentuadas ou fortes. Os verbos “aufstehen” e “gehen” (v. 1 e 3), apesar de apresentarem sílabas átonas ao final, inseridos na estrutura rítmica e com elisões da vogal “e” na última sílaba, soam como terminações fortes.

A simplicidade no *Volkslied* também é marcada pela linguagem simples e direta, mesmo que com simbolismos. Para os românticos, a linguagem do *Volkslied* também se caracterizava por aspectos como espontaneidade e ingenuidade, e palavras na forma diminutiva, como “Brombeerlein” [“amorinhas”] ou “Stündelein” [“horinhas”] são um exemplo disto.

Em “Die schweren Brombeeren”, o sujeito poético assume a função de um narrador, contando a história de uma moça, que cedo foi passear pelo bosque a colher amoras. Pequenos diálogos surgem nos versos: A moça fala com o servo do caçador, que a alerta a voltar para casa. Nas demais estrofes, o filho do caçador quer lhe dar muitas amoras e a moça as recusa. Apesar disto, como comenta o narrador, as amoras foram se aproximando cada vez mais, e passados seis meses, as amorinhas tornam-se grandes, passados nove a moça descobre que

¹⁴⁰ “Quería a menina cedo acordar, / Três horas antes do dia, / No bosque verde queria passear, / Prá mode colher amorinhas. // E quando no bosque entrou, / O servo do caçador encontrou. / Ó moça, vá-se prá casa já, / Q' isto certo ao senhor não está. // ” Cf. *Des Knaben Wunderhorn* (ARNIM, vol. 2, 1808, p. 206). Disponível em: https://www.deutschestextarchiv.de/arnim_wunderhorn02_1808/218 Acessado em: 31/03/2021.

carrega uma criança. Nos últimos dois versos da sexta estrofe¹⁴¹, novamente em discurso direto, ela chama o falso caçadorzinho e pede sua ajuda para carregá-la até a cova.

Em sua linguagem simples, o simbolismo das amorinhas pesadas é facilmente compreendido como a gravidez da moça. Por vezes, como na quinta estrofe¹⁴², os processos da natureza se confundem com os da natureza humana, caracterizando a fusão entre natureza e ser, aspecto também associado ao *Volkslied*, segundo o conceito de Herder. Com um triste fim, a cantiga popular das amorinhas assemelha-se ao relato de um “causo”¹⁴³.

4.2 Heine e a canção popular

Hamburgo, 7 de junho de 1826: Heine envia ao poeta Wilhelm Müller¹⁴⁴ um exemplar da primeira parte dos seus “Reisebilder” [“Quadros de viagem”], acompanhado de uma carta, na qual comenta com quem aprendeu a usar a forma do *Volkslied*:

Sou adulto suficiente para reconhecer perante o Sr., que o metro do meu pequeno *Intermezzo* não tem apenas por acaso semelhança com o Seu metro habitual, mas que provavelmente é às Suas canções que ele deve a sua mais secreta entonação [“Tonfall”], uma vez que foram as queridas canções de Müller, que justamente naquela época conheci, enquanto escrevia o meu *Intermezzo*. Já desde muito cedo absorvi a influência do *Volkslied* alemão, e mais tarde, quando estudei em Bonn, August Schlegel me revelou vários segredos da métrica, contudo, creio que só com as Suas canções é que encontrei o som puro e a verdadeira simplicidade que sempre busquei. Quão puras, quão claras são as Suas canções, e todas são canções populares [*Volkslieder*].¹⁴⁵

Referindo-se ao *Volkslied*, Heine fala de um som puro, de clareza e simplicidade, de segredos da métrica, e considera as canções de Müller como *Volkslieder*. Conforme Höhn

¹⁴¹ “Ach Gott sind das die Brombeerlein, / Die ich mir gebrochen hab, / Komm her du falsches Jägerlein, / Hilf tragen mich ins Grab.” [“Ai, meu Deus, mas que amorinhas / fui me arranjar, / Seu falso caçadorzinho anda cá, / Ajuda-me agora à cova levar.”] (ARNIM, vol. 2, 1808, p.206).

¹⁴² “Und als ein halbes Jahr um war, / Brombeerlein wurden groß, / Und als ein drey Vierteljahr um waren, Ein Kindlein auf dem Schooß” [“E meio ano passado, / incharam as amorinha, / E nove meses passados, / No colo uma criancinha.”]. (ARNIM, vol. 2, 1808, p.206).

¹⁴³ Termo popular no Brasil, proveniente do cruzamento entre os termos “caso” e “causa”. Cf. DICIONÁRIO CALDAS AULETE, disponível em: <https://aulete.com.br/causo> Acessado em: 01/04/2021.

¹⁴⁴ Johann Ludwig Wilhelm Müller (1794-1827), poeta de *lieder*, autor de diversos poemas musicados por Schubert, como os ciclos de canções “Die schöne Müllerin” (1823) e “Winterreise” (1827).

¹⁴⁵ “Ich bin groß genug, Ihnen offen zu bekennen, daß mein kleines Intermezzo-Metrum nicht blos zufällige Ähnlichkeit mit Ihrem gewöhnlichen Metrum hat, sondern daß es wahrscheinlich seinen geheimsten Tonfall Ihren Liedern verdankt, indem es die lieben Müller'schen Lieder waren, die ich zu eben der Zeit kennen lernte, als ich das Intermezzo schrieb. Ich habe sehr früh schon das deutsche Volkslied auf mich einwirken lassen, späterhin, als ich in Bonn studirte, hat mir August Schlegel viel metrische Geheimnisse aufgeschlossen, aber ich glaube erst in Ihren Liedern den reinen Klang und die wahre Einfachheit, wonach ich immer strebte, gefunden zu haben. Wie rein, wie klar sind Ihre Lieder und sämmtlich sind es Volkslieder.” (HEINE, 1826) Cf. Heine-Portal (HSA), vol. 20, p. 250 - Carta nr.177. Disponível em: [Das Heinrich-Heine-Portal \(uni-trier.de\)](https://www.uni-trier.de/~hsp/hh/Heine-Portal/) Acessado em: 07/04/2021.

(2004, p. 58), se Heine, por um lado, faz o elogio às canções de Müller, que comprovadamente não eram “nem produções espontâneas, nem ingênuas” [“weder spontane noch naive Produkte”], por outro, ele sabe que com o fim do “período artístico” [*Kunstperiode*]¹⁴⁶, e advento da modernidade, já não é possível recorrer irrefletidamente ao gênero, buscando por uma conservação ingênuo do *Volkslied*.

Ainda na mesma carta, em meio aos elogios, Heine distingue seus próprios versos dos versos de Müller:

Em meus poemas, ao contrário, só a forma é mais ou menos popular, o conteúdo pertence à sociedade convencional. Sim, sou adulto o suficiente, até para repetir com firmeza, e o Sr. há de encontrar isto pronunciado publicamente, que somente com a leitura dos Seus 77 poemas tornou-se claro para mim, como é que se pode construir, a partir das antigas formas disponíveis do *Volkslied*, novas formas, que ainda assim são populares, sem que seja preciso imitar as antigas bronquices linguísticas e inabilidades. Na segunda parte de seus poemas achei a forma ainda mais pura, mais claramente transparente – mas o que tanto eu falo de assuntos da forma, muito mais anseio por dizer-lhe, que não há poeta cancionista que eu ame mais, à exceção de Goethe, do que o Sr. [...] ¹⁴⁷

Heine exalta a forma transparente e clara e o som puro das canções de Müller, depois de já ter confessado que se inspirou também na métrica dos seus versos para o seu *Intermezzo*. Com suas palavras, alertou-nos para o estilo linguístico que pretendeu usar, afastando-se de imitar “bronquices e inabilidades”, no seu entender, típicas do *Volkslied*.

Sobre o conteúdo de seus versos, que “pertence à sociedade convencional”, vemos com desconfiança, pois, como vimos, Heine, o autor da prosa, que não abre mão do olhar crítico para o mundo, não se considera outro ao escrever em versos. Pelo contrário, longe de sentimentalismos e convenções, Heine tem o desejo de apresentar verdades em estruturas métricas, e uma delas é que o poeta não deve ignorar o mundo em que vive, ainda que seja primavera. O poema “Wahrhaftig” [“Verdadeiramente”], escrito provavelmente no mesmo ano de “Im wunderschönen Monat Mai”, 1821, exprime bem esta visão:

¹⁴⁶ Cf. METZLER LEXIKON LITERATUR (2007, p. 414), termo usado por Heine no artigo “Die romantische Schule (1836)” para referir-se à fase histórica da literatura e cultura alemãs entre a época do “Sturm und Drang” [“Tempestade e ímpeto”, 1760-1780] e o “Vormärz” [“Pré-Março”], período que antecede a revolução de março de 1848.

¹⁴⁷ “In meinen Gedichten hingegen ist nur die Form einigermaßen volksthümlich, der Inhalt gehört der conventionellen Gesellschaft. Ja, ich bin groß genug, es sogar bestimmt zu wiederholen, und Sie werden es mal öffentlich ausgesprochen finden, daß mir durch die Lecture Ihrer 77 Gedichte zuerst klar geworden, wie man aus den alten, vorhandenen Volksliedformen neue Formen bilden kann, die ebenfalls volksthümlich sind, ohne daß man nöthig hat, die alten Sprachholperigkeiten und Unbeholfenheiten nachzuahmen. Im zweiten Theile Ihrer Gedichte fand ich die Form noch reiner, noch durchsichtig klarer – doch, was spreche ich viel von Formwesen, es drängt mich mehr, Ihnen zu sagen, daß ich keinen Liederdichter außer Goethe so sehr liebe wie Sie.” Cf. Heine-Portal (HSA), vol. 20, p. 250, carta nr. 177. Disponível em: [Das Heinrich-Heine-Portal \(uni-trier.de\)](https://www.uni-trier.de/~h1/portal/) Acessado em: 07/04/2021.

*Wenn der Frühling kommt mit dem Sonnenschein,
Dann knospen und blühen die Blümlein auf;
Wenn der Mond beginnt seinen Strahlenlauf,
Dann schwimmen die Sternlein hintendrein;
Wenn der Sänger zwey süße Aeuglein sieht,
Dann quellen ihm Lieder aus tiefem Gemüth;-
Doch Lieder und Sterne und Blümelein,
Und Aeuglein und Mondglanz und Sonnenschein,
Wie sehr das Zeug auch gefällt,
So macht's doch noch lang keine Welt.¹⁴⁸*

Tão logo brilha o sol da primavera,
As flores desabrocham pela relva;
E quando a lua espalha o véu de prata,
Um séquito de estrelas nada atrás;
Quando dois olhos lindos se iluminam,
Canções de amor os vates descortinam; -
Contudo, estrelas, lua, sol e flor,
Dois olhos lindos e canções de amor,
Por mais que nos comovam lá no fundo,
Não mudam uma vírgula no mundo.¹⁴⁹

Os dois primeiros versos, pelo campo semântico, remetem ao início da canção de maio (“Im wunderschönen Monat Mai, / Als alle Knospen sprangen,”) mas a descrição da maravilhosa transformação que a primavera processa na natureza, como ao final lembra o sujeito poético, não é suficiente para compor o mundo. Com Heine não há lugar para o puro sentimentalismo poético e, quando este se apresenta, serve de encenação para criar uma atmosfera [“Stimmung”], e de degrau para a inevitável ruptura, a quebra da atmosfera [“Stimmungsbrechung”]. Também chamam a atenção os vários diminutivos (“Blümlein”, “Sternlein”, “Äuglein”), um exagero que, longe de ser ingênuo, lembrando o *Volkslied* produz nos versos um tom de sentimentalismo ridicularizado.

4.3 Heine e a canção da primavera

*Im wunderschönen Monat Mai,
Als alle Knospen sprangen,
Da ist in meinem Herzen
Die Liebe aufgegangen.* No maravilhoso mês de maio,
Enquanto cada botão floria,
Lá em meu coração
O amor surgia.

*Im wunderschönen Monat Mai,
Als alle Vögel sangen,
Da hab ich ihr gestanden
Mein Sehnen und Verlangen.¹⁵⁰* No maravilhoso mês de maio,
Enquanto as aves cantavam,
Contei-lhe em segredo
Do meu anseio e desejo.¹⁵¹

¹⁴⁸ O poema foi escrito em 1821 e publicado sob o título de “An Straube” [“Para Straube”] pela *Maurersche Buchhandlung* em 1822. Para o *Buch der Lieder* (1827) Heine muda o título e o chama de “Wahrhaftig” [“Verdadeiramente”]. Cf. Heine-Portal (DHA), vol. 1/1, p. 113. Disponível em: http://hnp.uni-trier.de/Projekte/HHP/Projekte/HHP/werke/gedliste/S/index_html?widthgiven=30&pageid=D01S0113 Acessado em: 10/04/2021.

¹⁴⁹ Tradução de André Vallias. Cf. HEINE, *Heinrich. Heine, hein? Poeta dos contrários*. Tradução e introdução: André Vallias. São Paulo: Perspectiva/Goethe-Institut, 2011, p. 57.

¹⁵⁰ Cf. DHA, vol. 1/1, p.134.

¹⁵¹ Em nossa tradução buscamos reproduzir o campo semântico, mantendo, dentro do possível, o esquema métrico do original. Com isto o esquema de rimas foi alterado. Nas análises sobre questões da língua serão priorizadas traduções mais literais. Dentre as diversas traduções (ou versões) para o português desta canção, destacamos a de Edmée Brandi (1918-2013), professora e pioneira nos estudos da voz no Brasil, fonoaudióloga e cantora lírica de carreira internacional. Sua intenção com a tradução dos versos era poder cantá-los em português no lied de Schumann: “Maravilhoso mês de maio! / A flor se abria no botão / E o amor desabrochava / Dentro em meu coração. // Maravilhoso mês de maio! / Das aves soavam os gorgeios / Quando eu lhe confessava / Meus sonhos,

O poema “Im wunderschönen Monat Mai” foi publicado pela primeira vez no *Buch der Lieder* [“Livro das canções”] em 1827, como primeira canção dentro do ciclo “Lyrisches Intermezzo”. O *Intermezzo*, porém, já havia sido publicado sem a canção de maio em 1823 no livro *Tragödien, nebst einem lyrischen Intermezzo* [“Tragédias, junto com um *Intermezzo* lírico”]. O título do ciclo deve-se à sua posição na primeira publicação, situado como um *Intermezzo* entre as duas tragédias: *William Ratcliff* e *Almansor*.

Segundo Windfuhr, “Im wunderschönen Monat Mai” foi provavelmente escrito por Heine no outono de 1821¹⁵². Esta suposição se baseia no fato de que em agosto do mesmo ano, Heine escreveu uma resenha crítica, na qual comenta “Einzwängung im Frühling” [“Confinamento na primavera”], um poema de Friedrich Raßmann¹⁵³, cujo primeiro verso é precisamente “Im wunderschönen Monat Mai”. Na resenha, Heine comenta o estilo de Raßmann:

Raßmann pertence à nova escola, no que diz respeito à forma, seu coração, porém, ainda pertence a tempos antigos, àqueles bons tempos antigos, nos quais todos os poetas alemães tinham, por assim dizer, um só coração. [...]. Nos poemas de Raßmann, que o ‘Almanaque das Musas’ [*Musen-Almanach*] contém, sobretudo em ‘confinamento da primavera’ [“Einzwängung des Frühlings”], [...], encontra-se bem acentuado aquele sentimento essencialmente sincero da animação amorosa [“liebreiche Betriebsamkeit”], e quase uma pintura ao estilo de Hans-Sachs¹⁵⁴.

Além do primeiro verso e do fato de ambos os poemas trazerem à cena a época da primavera, o poema de Raßmann¹⁵⁵ e o de Heine pouco ou nada mais tem em comum.

Para Heine, conforme a resenha, nos “bons tempos antigos” o coração dos “poetas alemães” era como um só. Já em Heine, na modernidade, este coração, que “não costuma

meus anseios.” Cf. MELLO, Edmée Brandi de S. “Intermezzo de Heine”. Tradução em verso. Rio de Janeiro: *Jornal do Commercio* - Rodrigues & Cia., 1953, p.8-9.

¹⁵² Assim como a maioria das canções do ciclo, entre 1821/1822, cf. Windfuhr (DHA, vol. 1/2, p.773; 748-768).

¹⁵³ Friedrich Raßmann (1772-1831), escritor, poeta, redator e editor de jornais, dentre eles o *Rheinisch-westfälischer Musenalmanach* [“Almanaque das Musas da Renânia-Vestfália”]. Heine publica sua resenha no anexo deste mesmo jornal, o “Beilage Zeitung der Ereignisse und Ansichten” [“Jornal anexo dos eventos e opiniões”], nr.129, de 13 de agosto de 1821.

¹⁵⁴ “Raßmann gehört, der Form nach, der neuern Schule zu; doch sein Herz gehört noch der alten Zeit an, jener guten alten Zeit, wo alle Dichter Deutschlands gleichsam nur ein Herz hatten. [...] In den Gedichten Raßmanns, die der *Musen-Almanach* enthält, besonders in »Einzwängung des Frühlings« [...] findet sich ganz ausgesprochen jene grundehrliche Gesinnung, liebreiche Betriebsamkeit, und fast Hans-Sachsische Ausmalerey.” In: *Rheinisch-Westfälischer Musenalmanach* »1821«. DHA, vol. 10, p.217.

¹⁵⁵ O poema possui cinco estrofes. Cf. a primeira: “Im wunderschönen Monat Mai / War ich in einer Bücherei / Gar tief vergraben Tag für Tag, / So fern dem Nachtigallenschlag, / So fern dem Blütenregen./” [“No maravilhoso mês de maio / Estava eu numa biblioteca / Dia após dia profundamente enterrado / Tão longe do canto do rouxinol / Tão longe da florescência.”] // In: *Rheinisch-Westfälischer Musenalmanach*: vol. 1821 (1821, p.20). Hrsg. von Friedrich Raßmann; Hamm Coeln a.R. Disponível em: <https://sammlungen.ulb.uni-muenster.de/hd/periodical/pageview/2357791> Acessado em: 08/04/2021.

florir”¹⁵⁶, apresenta-se fraturado, e o “sentimento essencialmente sincero”, que Heine associa à antiga forma de expressão amorosa, perde o seu lugar para a ironia dos tempos modernos.

Outro poema, igualmente apontado como modelo de inspiração para Heine¹⁵⁷ é *Der erste May*, de Friedrich von Hagedorn (1732):

<p><i>Der erste Tag im Monat May Ist mir der glücklichste von allen. Dich sah ich und gestand dir frei, Den ersten Tag im Monat May, Daß dir mein Herz ergeben sei. Wenn mein Geständnis dir gefallen, So ist der erste Tag im May Für mich der glücklichste von allen.</i>¹⁵⁸</p>	<p>O primeiro dia do mês de maio Prá mim é de todos o mais feliz. Te vi e aberto te confessei, O primeiro dia do mês de maio, Que meu coração a ti entreguei. Se minha confissão te agradou, Então é o primeiro dia de maio Para mim de todos o mais feliz.</p>
---	---

O poema de Hagedorn, por sua vez, é uma tradução do francês, “Le premier jour du mois de mai”, um *triolet* de Jacques de Ranchin (c. 1690)¹⁵⁹. Ao traduzi-lo, Hagedorn mantém a forma do *triolet*¹⁶⁰, mas modifica sutilmente o texto original. Enquanto o sujeito poético do poema francês se refere à amada pelo nome, *Sylvie*, no poema em alemão o nome da amada desaparece, dando lugar a um amor incógnito e sem gênero definido.

Ao compararmos os versos de Heine com os de Hagedorn, além da diferença na forma, já que Heine não escreveu um *triolet*, mas duas estrofes em quadras, chama a atenção a semelhança em relação ao evento narrado em versos. Em ambos, um sujeito poético narra uma experiência própria, ocorrida em maio, ou seja, na primavera, durante a qual ele se vê apaixonado e confessa seus sentimentos a alguém. Em ambos, não sabemos se este amor foi correspondido ou não. Em Hagedorn, o sujeito conclui com uma proposição: “Se minha confissão te agradou, / Então é o primeiro dia de maio / Para mim de todos o mais feliz” [“Wenn mein Geständnis dir gefallen, / So ist der erste Tag im Mai / Für mich der glücklichste von allen. //” v. 6-8].

¹⁵⁶ Cf. as palavras de Heine em epígrafe ao início do capítulo, sobre a viagem ao Harz, feita em 1824.

¹⁵⁷ Cf. Richard Maria Werner (1890 apud WINDFUHR, DHA vol. 1/2, p.774).

¹⁵⁸ Friedrich von Hagedorn (1708-1754), “Der erste May” (1732). BURDORF, Dieter. *Einführung in die Gedichtanalyse*. Stuttgart-Weimar: Metzler, 2015a, p.117.

¹⁵⁹ “Le premier jour du mois de mai / Fut le plus heureux de ma vie: / Le beau dessein que je formais, / Le premier jour du mois de mai ! / Je vous vis et je vous aimai. / Si ce dessein vous plut, Sylvie, / Le premier jour du mois de mai / Fut le plus heureux de ma vie. //” Jacques de Ranchin (1616 - 1692), sem título (c. 1690). Disponível em: <https://theodora.com/encyclopedia/t/triolet.html> Acessado em: 08/04/2021.

¹⁶⁰ Uma das formas românticas da poesia, incorporadas na poesia alemã, com frequência encontrada em cantos litúrgicos e *Volkslieder*. Convencionalmente o *triolet* possui uma estrutura de oito versos, com repetições fixas: os dois primeiros versos são repetidos nos versos 7 e 8, e o verso 4 é a repetição do primeiro. Quanto às rimas, os versos 1, 3, 4, 5 e 7 rimam entre si, assim como os versos 2, 6 e 8. Conforme Burdorf (2015, p.117), esta forma foi muito apreciada por poetas como Hagedorn e Gleim, da lírica anacreôntica do Rococó, e também por românticos, como A. W. Schlegel e Chamisso, caindo em desuso mais tarde.

Em Heine, o poema termina quando o sujeito relata que confessou à amada seu anseio e desejo [“Sehnen und Verlangen”]. Contudo, bastará seguir com a leitura do ciclo, para constatar que na canção seguinte, “Aus meinen Tränen sprießen”¹⁶¹ [“De minhas lágrimas jorram”], nos dois primeiros versos da segunda quadra, encontra-se também uma proposição, nada distante da do *triolet*: “Und wenn du mich lieb hast, Kindchen, / schenk’ ich dir die Blumen all.” [“E se me amas, pequena, / Todas as flores te dou.”]. Noutras palavras, é bastante provável que as duas canções, “Im wunderschönen Monat Mai” e “Aus meinen Tränen sprießen” tenham sido escritas por Heine, senão juntas, em 1821, na mesma época¹⁶², a segunda, dando continuidade à primeira. Para nossa análise interessa investigar de que forma Heine explorou o “sentimento essencialmente sincero” destes modelos.

4.4 A canção de maio no ciclo

O ciclo *Lyrisches Intermezzo*, como um todo, na rigorosa sequência organizada por Heine, parece desenvolver-se como uma narrativa, de tal forma, que alguns autores o qualificam como romance¹⁶³. Para Gesse-Harm (2006, p.47-48) o ciclo carece de um fio condutor para poder ser visto como uma narrativa, fato que, segundo a autora, teria conferido liberdade e flexibilidade aos compositores na escolha de canções para musicar¹⁶⁴. Ao mesmo tempo, Gesse-Harm (2006, p.49) salienta a ideia de uma moldura [“Rahmengestaltung”] que envolve os poemas, estabelecida pelo “Prólogo” [“Prolog”] antes das canções e a última canção, “Die alten bösen Lieder” [“As velhas, malignas canções”], na qual as 65 variações do tema do amor infeliz são sepultadas no mar. Para Müller (2020, p.166), o ciclo apresenta uma estrutura de relações temático-motívicas com uma complexidade que aponta para um “enredo arranjado conscientemente” [“bewußt arrangierte Handlung”], ao invés de simples vivências narradas.

De acordo com Peter Hühn em “Lírica e narrativa”¹⁶⁵, o que distingue os poemas líricos dos dramas e das narrativas em prosa são especificidades no uso da forma discursiva do narrar.

¹⁶¹ “Aus meinen Thränen sprießen / Viel blühende Blumen hervor, / Und meine Seufzer werden / Ein Nachtigallenchor. // Und wenn du mich lieb hast, Kindchen, / schenk ich dir die Blumen all, / Und vor deinem Fenster soll klingen, / Das Lied der Nachtigall. //” (DHA, Bd. 1/1, p.134)

¹⁶² “Aus meinen Thränen sprieße” foi publicada em Berlim, em 1822, no almanaque *Der Gesellschafter*, nr. 161, de 9.10.1822, p.761, no grupo de canções “Vierzehn Lieder von H. Heine” [“Catorze canções de H. Heine”]. Por baixo do título, Heine publicou: “Gedichtet im Herbste” [“Escritas no outono”]. (DHA, Bd. 1/1, p.134)

¹⁶³ Por exemplo, “Teichgräber” (1964, pp. 29;79) e “Wadepuhl” (1974, p. 66) apud Müller (2020, p.166).

¹⁶⁴ Para mais detalhes sobre este aspecto, bem como para a origem das canções do *Intermezzo*, remetemos a Gesse-Harm (2006, p.47-52), em *Zwischen Ironie und Sentiment. Heinrich Heine im Kunstlied des 19. Jahrhunderts* [“Entre ironia e sentimento. Heinrich Heine na canção artística do século XIX”].

¹⁶⁵ HÜHN, Peter. “Lyrik und Narration“. In: LAMPING, Dieter. *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*. 2. Auflage. Stuttgart: J.B. Metzler, 2016, p. 62-66, p. 62.

Segundo o autor, existem poemas que apresentam aspectos de narrativa, implicando uma história, contudo, devido à forma sintética ou brevidade, bem como ao caráter abstrato das situações, neles a história não é narrada com detalhes, mas apenas esboçada por escassas alusões. Como veremos, a partir de Schnitzler (1998)¹⁶⁶, no *Intermezzo* de Heine encontramos nas fronteiras entre o texto lírico e o de caráter narrativo.

4.5 Prólogo em abismo

Segundo Schnitzler (1998, p.168), dos 66 poemas iniciais do *Lyrisches Intermezzo*, 46 já haviam sido publicados em diferentes periódicos entre 1822 e 1823, até que Heine, em abril de 1823, pela primeira vez os organizou na forma de um ciclo. Chamando a atenção para o fato de a organização do *Intermezzo* não corresponder de forma alguma nem a ordem de sua origem, nem a uma cronologia das publicações, Schnitzler defende que Heine desenvolveu criteriosamente uma sequência dos poemas para a impressão do ciclo, tendo por objetivo criar uma determinada estrutura, através da qual estabeleceu, sobretudo, uma coerência na constelação dos poemas por ele selecionados. Para Schnitzler, a intenção de Heine não deixa dúvidas, uma vez que o poeta numerou todos os poemas para a publicação do *Buch der Lieder*, e posicionou um, sem numeração, sob o título de “Prolog” [“Prólogo”], antes desta sequência. Além disto, este mesmo prólogo, escrito em 1821, já havia sido publicado separadamente sob o título de “Das Lied vom blöden Ritter” [“A canção do cavaleiro tímido”], no almanaque *Rheinisch-westfälischer Musenalmanach* para o ano de 1822, e foi exclusivamente para a publicação do *Intermezzo* no *Buch der Lieder* em 1827 que Heine mudou o título, chamando-o apenas de “Prolog”, estabelecendo assim a sua relação com as demais canções.

Escrito na forma de uma balada, o prólogo, tal como numa abertura de ópera, funciona como uma narrativa em síntese que, além de apresentar o tema da impossibilidade do amor, presente em variações por todo o *Intermezzo*, apresenta uma síntese dos principais motivos do ciclo: a ilusão amorosa e as expectativas frustradas em relação a este amor, os sentimentos do sujeito poético, que oscilam entre encenação e vivência, ou ilusão e experiência, com descrições estereotipadas e/ou exageradas, e também a ruptura da ilusão, na qual este sujeito, como veremos, surge como um poeta que é estranho no mundo, incapaz de se relacionar com quem quer que seja.

¹⁶⁶ SCHNITZLER, Günter. “Heine und Schumann ‘Im wunderschönen Monat Mai’ ”. In: *International Journal of Musicology*, 1998 vol.7 (1998), pp.167-184.

Para as canções do ciclo, o prólogo é revelador, em especial para a canção de maio, que vem logo a seguir. Por esta razão acrescentamos aqui um breve resumo do que nos dizem os versos do prólogo.

Um narrador começa a contar a história: “Era uma vez um cavaleiro...” [“Es war mal ein Ritter...”]. A conhecida fórmula popular induz o público ao lugar comum da tradição, no qual se espera que o cavaleiro seja um herói. O narrador, porém, quebra logo esta ilusão e o descreve como uma triste figura: o cavaleiro é um ser tímido e ridículo, motivo de piada entre as jovens donzelas. Retraído, soturno e solitário, costumava isolar-se no canto mais escuro da casa. Ao chegar da meia-noite, despertava para um outro mundo, no qual, segundo o narrador, era poeta, ouvia cantos e sons e, em seus devaneios, recebia a visita de sua amada, uma espécie de Ondina¹⁶⁷, vestida em ondas de espuma, com quem dança ao som de cítaras num palácio de águas cristalinas. Despertado para o sonho, conta o narrador que “o tímido liberta-se mais e mais” [“Der Blöde wird freier und freier./”, estr. 4, v. 4]. No auge da fantasia, o cavaleiro-poeta, já quase a perder os sentidos, abraça sua musa com mais ímpeto. Este é o momento alto da pequena narrativa, o clímax, e é neste instante que se impõe a “Stimmungsbrechung” heineana: no sonho do poeta, o apagar das luzes desperta o protagonista, trazendo-o de volta para o mundo sombrio do cavaleiro taciturno e infeliz, que surge em sua casa, sentado sozinho, “No quatinho sombrio do poeta” [“In dem düstern Poetenstübchen./”, estr. 6, v. 7]¹⁶⁸.

O quatinho do poeta é o lugar simbólico da criação, o lugar onde o poeta dá asas à sua imaginação, e os poemas que se seguem, são frutos da fantasia deste cavaleiro-poeta que, segundo o narrador do prólogo, sonha ser um poeta e ter uma musa com a qual se relaciona.

Situado entre as fronteiras do sonho e da realidade, o prólogo estabelece um palco para a fantasia dentro da fantasia¹⁶⁹, configurando uma narrativa em abismo. Neste palco, além de se apresentarem os motivos que virão, como observou Schnitzler (1998, p.168), boa parte da “história” que será narrada ao longo do ciclo se apresenta condensada:

O despertar do Eu solitário pela relação que supostamente se estabelece com um oposto, a possibilidade aludida de um relacionamento do Eu com o mundo, que se assegura através da relação recíproca com uma mulher da comunicação

¹⁶⁷ Referência à obra de Fr. de la Motte Fouqué, *Undine. Eine Erzählung* (1816). Heine conhecia e admirava a obra, conforme suas palavras no ensaio “Die Romantische Schule (1836)”: “Aber welch ein wunderliebliches Gedicht ist die Undine!” [“Mas que encanto de poema é a Ondina!”]. DHA, vol. 8/1, p.225.

¹⁶⁸ Trata-se de uma citação à E.T.A. Hoffmann. O termo “Poetenstübchen” aparece no diário de Hoffmann, no 1º dia do mês de maio de 1809, em referência ao quatinho no sótão da nova casa em Bamberg. Disponível em: https://etahoffmann.staatsbibliothek-berlin.de/leben-und-werk/orte/bamberg/#_ftnref3 Acessado em: 14/04/2021. Em seus contos, diversas vezes Hoffmann usa o termo “Stübchen” para designar um pequeno cômodo. Em “Der Dichter und der Komponist” (1814), usa-o para referir-se ao quatinho, no qual o compositor e poeta Ludwig trabalhava absorto em suas obras. Em “Der goldene Topf” (1814), o narrador refere-se ao “Dachstübchen”, um cômodo no sótão, no qual escreve suas fantasias.

¹⁶⁹ Estas são palavras que remetem à Ludwig Tieck, como veremos no próximo capítulo.

como uma autoconsciência, e que ao mesmo tempo já sempre se apresenta em risco através da salvaguardada abertura para o lúdico e leviano, a esperança pela realização do amor e por fim o fracasso deste relacionamento, que devolve o cavaleiro versejante a si e ao seu sombrio retraimento do mundo.¹⁷⁰

O autor observa que através do jogo representado entre o sonho e a realidade, além dos fatos antecipados pelo prólogo, inscreve-se já desde o início para o desenvolvimento de toda a narrativa uma frustração, antecipando o desfecho do ciclo. Como explica Schnitzler (1998, p.169), Heine nos apresenta um cavaleiro versejante, triste e solitário, para quem quaisquer tentativas de interação amorosa e plena de vida com uma figura feminina, com a vida e com o mundo, ou sequer de “um envolvimento terreno do Eu que o sustente na realidade”¹⁷¹, estão fadadas ao fracasso, precisamente pelo evento que acontece de modo irônico no prólogo, já na forma de uma fratura [“Gebrochenheit”], apresentada desde o princípio como uma possibilidade que não é real e não deve ser levada a sério.

Diante destas circunstâncias, o cavaleiro-poeta em seu quartinho, da distância de quem já conhece o fim da história, estabelece com a primeira canção um início para situar a narrativa: maio, na primavera, num sentido mais amplo, na juventude da vida de um sujeito que se quer sentir apaixonado, ter anseios e desejos.

Schnitzler chama ainda a atenção para o círculo temporal [“Zeitkreis”] traçado por Heine em “Im wunderschönen Monat Mai”, bem como um momento épico, que surge a partir do último verso da canção, quando o sujeito poético

[...] se coloca num passado já concluído e, ao mesmo tempo, despertando tensão e esperança, abre-se para o acontecimento futuro a ser narrado nos poemas, - um procedimento dinâmico, favorecido pelas palavras “anseio e desejo”, que emprestam ao ciclo lírico decididamente um momento épico.¹⁷²

O primeiro verso da primeira canção, como uma cortina que se abre para a encenação, situa o sujeito lírico em um cenário primaveril. Heine o faz à moda do *Volklied*, localizando seu “herói” junto à natureza (GESSE-HARM, 2006, p.26), e remetendo assim ao conhecido

¹⁷⁰ “Die Weckung des einsamen Ich durch den sich vermeintlich einstellenden Bezug zu einem Gegenüber, die angedeutete Möglichkeit eines Welt- und Ichverhältnisses, das sich durch den liebevollen wechselwirkenden Bezug zu einer Frau der Kommunikation wie eines Selbstbewußtseins versichert, das aber zugleich immer schon durch die gewährte Offenheit zum Spielerischen und Unernten gefährdet erscheint, die Hoffnung auf eine Erfüllung der Liebe und schließlich das Scheitern dieser Beziehung, das den dichtenden Ritter auf sich und seine düstere Weltentzogenheit zurückwirft.” (SCHNITZLER, 1998, p.168)

¹⁷¹ “[...] eine welthafte, subjektstützende Einbindung des Ich in die Wirklichkeit.” (SCHNITZLER, 1998, p.169)

¹⁷² “[...] versetzt sich [mit dem Gedicht “Im wunderschönen Monat Mai”] in eine bereits abgeschlossene Vergangenheit und öffnet zugleich, Spannung und Hoffnung weckend, sich dem künftigen, in Gedichten zu erzählenden Geschehen, - ein dynamischer, durch die Worte “Sehnen und Verlangen” begünstigender Zug, der dem Lyrikzyklus geradezu ein episches Moment verleiht.” (SCHNITZLER, 1998, p.171)

simbolismo da chegada da primavera, no qual o florescer e o desabrochar da natureza estão para o despertar do amor.

4.6 O amor e o canto do rouxinol

<i>Im wunderschönen Monat Mai,</i>	◡ — ◡ — ◡ — ◡ —	A
<i>Als alle Knospen sprangen,</i>	◡ — ◡ — ◡ — ◡	B
<i>Da ist in meinem Herzen</i>	◡ — ◡ — ◡ — ◡	C
<i>Die Liebe aufgegangen.</i>	◡ — ◡ — ◡ — ◡	B
<i>Im wunderschönen Monat Mai,</i>	◡ — ◡ — ◡ — ◡ —	A
<i>Als alle Vögel sangen,</i>	◡ — ◡ — ◡ — ◡	B
<i>Da hab ich ihr gestanden</i>	◡ — ◡ — ◡ — ◡	D
<i>Mein Sehnen und Verlangen.</i>	◡ — ◡ — ◡ — ◡	B

Tal como a balada do prólogo, no que se refere à acentuação e rimas, também a canção de maio tem base no *Volkslied*: duas quadras em versos iâmbicos, o primeiro verso repetido na primeira linha da segunda estrofe, lembrando um refrão, os paralelismos entre os versos 2 e 3 de cada estrofe, o número de acentos, quatro no primeiro verso e três nos demais.

Quanto às rimas, o primeiro verso, distinto pelos quatro ictus, rima apenas consigo mesmo na repetição da segunda estrofe. Além disto, também é o único que possui terminação forte, na palavra “Mai”, o que, no conjunto, o torna um verso bastante saliente. Os versos de três ictus terminam em sílabas fracas e possuem um esquema de rimas intercaladas por um verso, o terceiro, que não rima com nenhum outro, conforme demonstrado acima. Vale observar que, na primeira quadra, a palavra “Herzen” [“coração”, v. 3) destaca-se pela dissonância com as demais terminações. Na segunda quadra, o mesmo terceiro verso termina em “gestanden” [“confessei”], cuja terminação “-anden” se aproxima muito das demais em “-angen (estr. 1 e 2, v. 2 e 4). O efeito desta assonância é o reforço da projeção da palavra “Verlangen” [“desejo”] no último verso.

Apesar das diferenças entre o primeiro verso e os demais, a regularidade do metro iâmbico confere ao todo um ritmo fluído, favorecendo à transposição em música.

Quanto a figuras de estilo, observam-se hipérbolos no uso do prefixo “wunder-” , que potencializa a carga emocional do adjetivo “schön” [“belo”] no primeiro verso. Além disto, nos paralelismos do segundo verso, em ambas as estrofes, o pronome absoluto “todos” funciona como hipérbole: “Als alle Knospen sprangen” [“Enquanto todos os botões brotaram”, estr. 1, v. 2] e “Als alle Vögel sangen” [“Enquanto todas as aves cantaram”, estr. 2, v. 2]. Os dois

primeiros versos de cada estrofe, combinados, situam o poema num cenário de caráter primaveril e idealizado.

As imagens figuradas dos processos da natureza – botões que desabrocham e aves que cantam (verso 2 de cada estrofe) – associam-se, por paralelismo, ao processo do despertar do amor e à confissão dos sentimentos de um eu poético à sua amada (versos 3 e 4 de cada estrofe). O conjunto das duas quadras, com suas hipérboles e paralelismos, dão ao todo um tom romântico sentimentalizado.

Já vimos que o primeiro verso de Heine é uma cópia do primeiro verso de Raßmann, de um poema anterior ao de Heine, e por ele comentado em resenha. Devido a isto, podemos considerar que o primeiro verso, pela publicação de Raßmann e sua repercussão, já era familiar ao público. Além disto, Heine, ao comentar estilisticamente o poema, salientou o “sentimento essencialmente sincero da animação amorosa”, o que acrescenta à familiaridade do verso uma carga sentimental.

Schnitzler (1998, p.173) chama a atenção para a forma em como Heine aproveitou o verso de Raßmann. Primeiro, usou-o tal e qual, um verso que não era de sua autoria, na abertura do seu poema. Segundo, repetiu-o como primeiro verso na segunda estrofe, o que o tornou deveras saliente e, para realçá-lo ainda mais, compôs os demais versos com um ictus a menos, produzindo na sua enunciação um efeito rítmico bastante animado.

Em suma, a combinação de recursos técnicos, formais e estilísticos em Heine é fruto de um cálculo preciso, através do qual a representação da primavera na canção de maio, quando observada mais de perto, surge carregada de ironia, num tom exagerado e sentimental.

Quanto ao caráter de *Volklied*, construído habilmente por Heine através da forma e do ritmo, Schnitzler lembra que, em Heine, “mais uma vez verifica-se que aquilo que se mostra ingênuo e imediato, quando visto em detalhe, é algo extremamente planejado e distinto”¹⁷³. Considerando ainda que, segundo o conceito de *Volklied* de Herder, “natureza e ser” [“Natur und Mensch”] formam uma síntese harmoniosa, na canção de maio de Heine, através da imagem dos procedimentos naturais que estão para o amor, esta síntese não ocorre. Independente do fato de, ao final da canção, sabermos apenas da saudade e do desejo que o sujeito poético confessou à sua amada, ficando uma eventual correspondência deste amor em dúvida, Schnitzler (1998, p.175) chama a atenção para o fato de Heine ter se valido do paralelismo, ou da simultaneidade dos procedimentos naturais – brotar dos botões e florescer

¹⁷³ “[...] erneut erweist sich dasjenige, was naiv und unmittelbar zu sein scheint, bei einer genaueren Betrachtung als etwas ungemein differenziert Geplantes.” (SCHNITZLER, 1998, p. 175)

do amor – fazendo uso dos conectores “Als” e “Da” [“Quando” e “Então”], e não da comparação, através da conjunção “wie” [“como”]. Deste modo, o que parece um entrelaçamento, ou uma identificação entre o sujeito e a natureza, de fato, não ocorre. Conforme Schnitzler “a natureza e o amor nascente do narrador, situam-se cada um por si, definitivamente estão isolados”¹⁷⁴, e mais ainda:

Não apenas mundo e Eu parecem estar cada um isolado, mas também a interação entre os indivíduos parece antes notadamente perturbada neste texto, apontando com isto para o desenvolvimento do ciclo. Chama a atenção, que o amante fale apenas de si, apenas do seu amor que desperta, apenas da sua confissão de amor, e do outro, da amada, nada se descobre, [...], nem mesmo a sua reação é considerada. Isto de forma alguma suscita a impressão de que se trata de uma interação real, de dar e receber, antes parece tratar-se de um amante sem comunicação, isolado, incapaz de um verdadeiro relacionamento com um Tu.¹⁷⁵

Visto desta perspectiva, a partir da qual “mundo” e “Eu” estão em dissonância, como se cada um ocupasse um espaço distinto, o sujeito poético, tal como no prólogo, fantasia histórias, nas quais encena, inventando uma personagem feminina, para ter a quem se dirigir. Ao longo do *Intermezzo*, este sujeito nos conta, ora sobre seu anseio e desejo, ora sobre suas decepções e frustrações, oscilando entre delírios, lágrimas e ironia, inventando histórias de amor que, como sabemos desde o prólogo, estão fadadas ao fracasso.

No que se refere ao drama por vir, após situar os ouvintes no cenário do maravilhoso mês da primavera, o sujeito poético inicia a narrativa usando os verbos nas formas do passado: “sprangen”, “sangen”, “ist aufgegangen”, “hab gestanden” [“brotaram”, “cantaram”, “apareceu”, “confessei”]. Na canção seguinte, usa os verbos no presente para descrever seu estado de alma, o que insere o personagem narrador na própria narrativa. Na segunda canção, os processos da natureza ocorrem nele próprio, de modo fantástico, como num sonho ou delírio: “Aus meinen Tränen sprießen / Viel blühende Blumen hervor, / Und meine Seufzer werden / Ein Nachtigallenchor.” [“De minhas lágrimas jorram / Florindo fartas flores, / E meus suspiros

¹⁷⁴ “Die Natur und die beginnende Liebe des Erzählers stehen jeweils für sich, sind letztlich isoliert”. Para ilustrar esta ideia da síntese entre a natureza e o ser em outros poemas, o autor cita o poema “Mailied” de Goethe, no qual, segundo Schnitzler (1998, p.175), “ser humano, natureza, mundo e Eu” [“Mensch, Natur, Welt und Ich”] estão de tal forma entrelaçados, que se torna difícil para o leitor identificar no texto, se se trata do “amor na natureza ou do [amor] do ser humano” [“Liebe in der Natur oder der des Menschen”].

¹⁷⁵ “Nicht nur Welt und Ich scheinen jeweils isoliert zu sein, sondern auch die Bezüglichkeit zwischen den Menschen mutet in diesem Text eher vielsagend gestört an und deutet damit auf den Fortgang des Zyklus. Es fällt auf, daß der Liebende nur von sich, nur von seiner erwachenden Liebe, nur von seinem Liebesgeständnis spricht, vom Gegenüber, von der Geliebten erfährt man nichts, [...], nicht einmal deren mögliche Reaktion [wird] bedacht. Dies erweckt keineswegs den Eindruck, daß es sich um eine wirkliche Wechselwirkung, um Gebende und Nehmende handelt, sondern der Liebende erscheint kommunikationslos, isoliert, keiner wirklichen Bezugnahme zu einem Du fähig.” (SCHNITZLER, 1998, p.175-176)

viram / Um coro de rouxinóis.”]. Na segunda estrofe desta canção, o sujeito se dirige a uma outra persona (“Du”), como vimos, com uma proposição: “Und wenn du mich lieb hast, Kindchen, / Schenk ich dir die Blumen all,” [“E se me amas, pequena, / Todas as flores te dou”]. Nos dois últimos versos repete-se o motivo do canto do rouxinol: “Und vor deinem Fenster soll klingen / Das Lied der Nachtigall.”] [“E à tua janela que soe / O canto do rouxinol. //”].

O rouxinol, na tradição popular de origem europeia, é conhecido como símbolo do amor, pois é a ave canora que, surgindo em maio, anuncia com seu admirável canto a chegada da primavera. Entre os poetas, o motivo do rouxinol é conhecido desde a Antiguidade, com Ovídio, passando pela modernidade, com Shakespeare, e seu peculiar canto noturno simboliza o próprio poeta, com o seu peculiar canto poético. Assim, esta canção evoca o amor, mas não o da tradição popular. Ela evoca o amor do poeta, pelo seu próprio canto.

A canção nr. 3, “Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne” [“A rosa, o lírio, a pomba, o sol”], confirma-nos de que se trata apenas do poeta, sozinho: “Ich lieb sie nicht mehr, ich liebe alleine” [“Eu não as amo mais, eu amo sozinho”, v. 3], e o amor ao qual ele se refere, é novamente o amor do poeta, que ama as próprias fontes do amor, a rosa, o lírio, a pomba, o sol (“... ich liebe alleine ...// Sie selber, aller Liebe Bronne, // Ist Rose und Lilie und Taube und Sonne.”] / “... eu amo sozinho... Elas mesmas, todas as fontes do amor, // São rosas e lírios e pombas e sol.”, v. 3, 5, 6).

Creemos que as observações apresentadas sobre o prólogo, acrescidas destes breves comentários sobre duas das canções que sucedem “Im wunderschönen Monat Mai”, deixam claro que as canções de Heine, além de apresentarem um sujeito poético poeta, dialogam entre si, oscilando entre texto lírico e épico, invenção e ironia, ilusão e ruptura.

Ingo Müller (2020, p.178) referindo-se à ironia no *Intermezzo*, fala de um jogo de máscaras, no qual ocorre uma “duplicação de papéis em ator e personagem” [“Doppelung von Rollenträger und Rollenfigur”], distinguindo entre aquele que tem o papel de cavaleiro-poeta, e como tal atua desde o prólogo, e aquele que se transforma num personagem da própria encenação, o sujeito poético que fala de seu amor e sua dor. Para Müller (2020, p.176), o poema “Im wunderschönen Monat Mai” apresenta a temática do amor como central para o ciclo, tal como uma exposição do tema, mas já em retrospectiva, uma “história antecipadora” [“Vorgeschichte”] do restante, e o fato de estar escrito com os verbos no passado¹⁷⁶, além de sugerir que a história de amor a ser narrada já passou, desperta a curiosidade sobre o que

¹⁷⁶ O poema seguinte, assim como a maior parte dos demais, estão escritos no tempo presente.

acontecerá. Visto desta perspectiva, que parte da argumentação de Schnitzler (1998, p. 168-169) sobre o prólogo, Müller (2020, p.177) chama a atenção para o aspecto linear de tudo o que vem depois do prólogo no ciclo, que ao mesmo tempo é circular, pois o final do amor deságua no início da narrativa da história, da qual já se sabe o final desde o prólogo.

A seguir, veremos com Schumann que dentre os vários procedimentos criativos diretamente relacionados com o poema, a primeira canção foi composta de modo circular, como se iniciasse em meio a algo que já estava em andamento, e como, ao mesmo tempo, se relaciona com a última canção do ciclo.

4.7 O compositor-poeta e a língua

Robert Schumann, a partir do *Lyrisches Intermezzo* de Heine, deu ao seu ciclo de canções o título de *Dichterliebe* [“Amor de poeta”], o que por si só, desperta uma curiosidade: teria o compositor se referido ao amor de qualquer poeta, ou a um amor específico, que se encontra na ficção do poeta? Ou estaria ele se referindo a ambos, ou ainda a um outro amor? O próprio compositor nos dá uma orientação:

Uma placa bem escolhida sempre dá realce a um hotel ou a uma loja e a multidão pode também ser alimentada com palavras, e não somente com pão. Títulos, portanto, são necessários para nossas obras. Eu simplesmente escolho um título significativo, que tenha tanto validade como significação para a história como um todo.¹⁷⁷

As palavras de Schumann tanto apontam para uma antecipação da música a partir do título, como revelam o seu especial apreço pelas palavras. Barthes (1995 apud Waizbort, 2006, p.210) ainda vai além, quando fala do amor de Schumann pela língua. Segundo o autor, talvez Schumann tenha sido o primeiro compositor que insistiu no uso do alemão (nas indicações da partitura), abandonando o padrão da nomenclatura italiana para os movimentos, quebrando a univocidade tradicional, pois suas nomenclaturas referem-se tanto ao andamento, como ao estado de espírito, como veremos.

Na musicologia encontram-se estudos de grande relevância sobre os procedimentos musicais adotados por Schumann neste ciclo, em especial sobre “Im wunderschönen Monat Mai”. Neles são ressaltadas as articulações melódicas e harmônicas desenvolvidas na parte instrumental da peça e sua relação com a parte vocal. A complexidade destas relações fez com

¹⁷⁷ A citação de Schumann é de Thomas A. Brown (1975, p.162), conforme a tradução de Waizbort (2006, p.186) em “Chaves para ouvir Schumann”.

que o termo “acompanhamento” para designar a parte instrumental do piano fosse considerado insuficiente¹⁷⁸.

Um autor muito citado nos estudos do *lied* é Edward T. Cone, devido ao ensaio “Poet’s love or composer’s love?” [“Amor de poeta, ou amor de compositor?”], 1992], que, já pelo título, aponta para o *Dichterliebe* de Schumann. Cone (1992, p. 178) se propõe a ver o mundo do *lied* habitado por um poeta-compositor [“composer-poet”] que, ciente do seu meio de expressão, se comunica pelo canto. A partir desta perspectiva Cone analisa e interpreta o *Dichterliebe* de Schumann.

Cone explica que Schumann era o tipo de compositor que gostava de se sentir como poeta, como um escritor imaginativo, e para quem o termo “Dichtungen” [“Poesias”] também se aplicava à música. Segundo Cone (1992, p.184), uma prova disto seria a peça “Der Dichter spricht”, op. 15 [“O Poeta fala”] que, apesar do nome, foi composta por Schumann somente para piano.

Esta postura de Schumann remete à visão de um músico, poeta e crítico musical que teve grande significado para o seu pensamento musical. Referimo-nos a E.T.A. Hoffmann, que em 1814, numa resenha sobre as canções do organista Riem, defende uma relação radical entre o poeta e o compositor:

[...] para compor uma canção, que corresponda plenamente à intenção do poeta, é necessário que o compositor não apenas compreenda o sentido profundo da canção, mas que se torne ele mesmo poeta da canção. [...] O poeta interior [...] realmente exprime, a seu modo, próprio e maravilhoso, aquilo que de outra forma pareceria inexprimível, e assim, muitas vezes, é nos mais simples sons que se encontra o significado mais profundo do poema.¹⁷⁹

Schumann não foi apenas um grande leitor da obra de Hoffmann, que o inspirou tanto na música quanto nos escritos musicais. Mais do que isto, Schumann foi um leitor, provavelmente, no exato sentido das palavras de Hoffmann: um poeta da música, que mergulhou nas profundezas da poesia, de onde deu voz ao seu poeta interior para, através da música, expressar aquilo que viu em seu mundo interior através do poema.

¹⁷⁸ Há quem o considere até como “um insulto”, como Janet Schmalfeldt (2020, p.181), dedicada ao estudo da obra em duas frentes: como musicóloga, na teoria, e como intérprete-pianista, na prática.

¹⁷⁹ “Um [daher] ein Lied zu komponieren, das die Intention des Dichters ganz zusagt, ist es wohl nötig, daß der Komponist nicht sowohl den Sinn des Liedes tief auffasse, als vielmehr selbst Dichter des Liedes werde. [...] Der innere Poet [...] spricht auf seine eigene, wunderbare Weise das wirklich aus, was sonst unaussprechlich geschienen, und so liegt oft in wenigen, einfachen Tönen eben die tiefste Bedeutung des Gedichts.” Cf. E.T.A. Hoffmann (1814, p. 682), na resenha: “Zwölf Lieder alter und neuerer Dichter, mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt von W.F. Riem.” 27stes Werk. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.). *Allgemeine musikalische Zeitung*, vol. 16, 1814, p.680-692.

A *Kreisleriana*, opus 16, uma a peça pianística de Schumann, homônima da *Kreisleriana* de Hoffmann¹⁸⁰ é outro exemplo de como uma obra literária se transforma em expressão puramente musical. Schumann a compôs em 1838, dois anos antes do “Liederjahr” 1840, considerado pela crítica como o ano das canções de Schumann.

Charles Rosen (2003, p.58), ao analisar o *Dichterliebe*, afirma que “não foi Heine quem ensinou Schumann o uso da ironia: ele já havia desenvolvido isto em sua música pianística vários anos antes, e foi nas grandes composições para piano que ele aprendeu a técnica de criar um ciclo a partir de fragmentos”¹⁸¹. Concordando com Rosen, cremos que no *Intermezzo* Schumann encontrou o material que lhe permitiu dar continuidade à exploração dos fragmentos, que, tal como na *Kreisleriana*, op.16, se conectam através da ideia de ciclo, de relações oscilantes e circulares, e de uma narrativa que se apresenta com um duplo caráter, linear e circular. Em relação à ironia, enquanto para a *Kreisleriana* Schumann explorou o binômio paixão e sátira, presentes em alternância na Hoffmanniana¹⁸² (ROSEN, 2003, p. 673), no *Dichterliebe*, lidou com a paixão disfarçada e carregada de ironia, uma marca da lírica heineana, que não passou despercebida pelo compositor.

Antes de ter publicado qualquer canção, Schumann planejava uma série de canções a partir de poemas de Heine, mas apenas para o piano, um projeto que, segundo Rosen (2003, p.58), se orientava pela ideia de uma “metamorfose do discurso em música – e de fato, música em discurso” [“metamorphosis of speech into music – and indeed, music into speech”]. Para Rosen, a técnica de composição de Schumann, “na qual a voz e o instrumento – por vezes um dobrando o outro, noutras com defasagens, ou com a melodia passando de um para o outro – executam uma só frase unificada”¹⁸³, e esta era uma questão, da qual Schumann já se ocupava naquela época (ROSEN, 2003, p.58). Percorrendo os traços destas ideias, Rosen cita Johann Wilhelm Ritter (1810), para quem “cada palavra falada por nós é um canto misterioso”¹⁸⁴ e

¹⁸⁰ Coleção de treze escritos sobre música de E.T.A. Hoffmann (“Kreisleriana I” com seis escritos e “Kreisleriana II” com sete), de gêneros variados (resenhas, cartas, contos, reflexões), reunidos e publicados pelo autor no livro *Fantasiestücke in Callots Manier*, entre 1814 e 1815.

¹⁸¹ “It was not Heine who taught Schumann the use of irony: he had already developed it in his piano music several years before, and it was in the great keyboard sets that he learned the technique of creating a cycle of fragments.” Cf. ROSEN, Charles. *The Romantic Generation*. Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press, 2003, p.58.

¹⁸² Conforme Rosen (2003, p.673), sobre a *Kreisleriana*: “A alternância entre paixão e sátira deve ter tomado a imaginação de Schumann, oferecendo-lhe, tal como era, uma desculpa para juntar ideias musicais que à primeira vista parecem ser incompatíveis, mudar o humor ou expressão sem avisar, para ir diretamente de uma meditação lírica a um estranho scherzo sinistro ou uma explosão de fúria” [“The alternation of passion and satire must have seized Schumann’s imagination, giving him, as it were, an excuse to yoke together musical ideas that seem incompatible at first sight, to change mood and expression without warning, to go directly from a lyric meditation to a strangely sinister scherzo or an outburst of rage”].

¹⁸³ “[...] where voice and instrument – sometimes doubling each other, sometimes out of phase or with the melody passing from one to the other – realize a single unified line.” (ROSEN, 2003, p.58)

¹⁸⁴ “[...] jedes von uns gesprochene Wort (ist) ein geheimer Gesang”. (RITTER, 1810 apud ROSEN, 2003, p.58)

Giambattista Vico (1725), que defendia a música e a dança como as formas mais primitivas da linguagem [“speech”]. Para Rosen (2003, p.60) as ideias de Vico, em parte, foram impulsionadas pelo reconhecimento de que “o mais antigo testemunho da língua está em versos, e não em prosa”¹⁸⁵, e também por uma questão de arranjo estético, como explicado por Johann Georg Hamann (1781): “a poesia é mais antiga do que a prosa, assim como a jardinagem é mais antiga do que a agricultura”¹⁸⁶.

O que Ritter trouxe de novo para esta especulação, segundo Rosen, seria “a concepção da música como uma língua geral, e do francês, alemão, e assim por diante como individualizações da música”¹⁸⁷. Rosen defende que esta concepção foi desenvolvida por Hoffmann na *Kreisleriana*, e através dela, levada a Schumann, cuja técnica de composição para as canções pode ser descrita como uma técnica, “na qual a frase melódica geral é individualizada em palavras apenas de modo intermitente: a frase completa não está nem no piano e nem é passada do piano para a voz”¹⁸⁸. Esta técnica em relação ao fraseado na música será observada com detalhes na análise de “Im wunderschönen Monat Mai”.

No ensaio sobre o compositor-poeta, Cone (1992, p.187) salienta que a canção de maio de Schumann é a mais sutil em relação à interpenetração entre as vozes do piano e do canto, e que por esta razão, “define (ou antecipa) o tom a tudo o que se segue”¹⁸⁹. Este é um aspecto a ser considerado a partir das relações articuladas por Heine no *Intermezzo*, seja com as canções que sucedem a primeira, ou com o prólogo que a antecede. Tal como fragmentos, as canções em ambos os ciclos, apesar de existirem como unidades isoladas, se enriquecem quando compreendidas a partir do todo.

4.8 Do *Lyrishes Intermezzo* ao *Dichterliebe*

No original do manuscrito do ciclo de canções de Schumann para o *Dichterliebe*, conforme Müller (2020, p. 168), consta o título: “Gedichte von Heinrich Heine. 20 Lieder und Gesänge aus dem lyrischem *Intermezzo* im Buche der Lieder“ [“Poemas de Heinrich Heine. 20

¹⁸⁵ “[...] the oldest witnesses to language are in verse, not in prose”. (ROSEN, 2003, p.60)

¹⁸⁶ “[...] poetry is older than prose just as gardening is older than agriculture”. (HAMMANN, 1781 apud ROSEN, 2003, p.60)

¹⁸⁷ “The conception of music as general speech, and of French, German, and so forth as individualizations of music.” (ROSEN, 2003, p.60)

¹⁸⁸ “[...] in which the general musical line is individualized only intermittently into words: the full line is either in the piano or passed from piano to voice.” (ROSEN, 2003, p. 61)

¹⁸⁹ “[...] sets the tone for all that follows.” (CONE, 1992, p.187)

canções e cantos do *Intermezzo* lírico no livro das canções”]¹⁹⁰. Para esta seleção, Schumann utilizou a primeira edição do “Buch der Lieder de Heine”, de 1827, recebida por ele em 1836, e que continha um total de 66 canções.

As canções inicialmente escolhidas por Schumann, de acordo com a numeração do livro de 1827, e conforme a sequência por ele organizada, foram: 1, 2, 3, 4, (5, 6), 7, 11, 18, 22, 20, 41, 40, 46, (47, 55,), 56, 57, 44, 66¹⁹¹. Como se observa, a sequência das canções nr. 20, 40 e 44, divergem da sequência organizada por Heine. Os quatro números entre parênteses são os que Schumann excluiu para a primeira edição de suas peças, em 1844¹⁹², publicada então como *Dichterliebe*, opus 48. A lista definitiva é composta por:

1. *Im wunderschönen Monat Mai* [“No maravilhoso mês de maio”]
2. *Aus meinen Tränen sprießen* [“De minhas lágrimas jorram”]
3. *Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne* [“A rosa, o lírio, a pomba, o sol”]
4. *Wenn ich in deine Augen seh'* [“Quando vejo nos teus olhos”]
5. *Ich will meine Seele tauchen* [“Quero afundar minha alma”]
6. *Im Rhein, im heiligen Strome* [“No Reno, no santo caudal”]
7. *Ich grolle nicht* [“Não me ressinto”]
8. *Und wüßten's die Blumen, die kleinen* [“E se as flores, pequenas, soubessem”]
9. *Das ist ein Flöten und Geigen* [“Ouvem-se flautas e violinos”]
10. *Hör ich das Liedchen klingen* [“Ouço soar a cantiga”]
11. *Ein Jüngling liebt ein Mädchen* [“Um jovem ama a menina”]
12. *Am leuchtenden Sommermorgen* [“Na luz da manhã de verão”]
13. *Ich hab' im Traum geweinet* [“E eu em sonho chorei”]
14. *Allnächtlich im Traume* [“Às noites em sonho”]
15. *Aus alten Märchen* [“De antigos contos”]
16. *Die alten, bösen Lieder* [“As velhas, malignas canções”]

As 66 canções do *Lyrisches Intermezzo* reduziram-se a 16 para o *Dichterliebe*, e a ordem cronológica foi alterada pelo compositor em três casos. Ainda assim, Schumann parece ter tido o cuidado de manter uma certa ideia de narrativa¹⁹³. No *Intermezzo*, Heine apresenta o prólogo pelo próprio nome – “Prolog” – e todas as demais canções sem títulos, apenas numeradas. No

¹⁹⁰ O fato de Schumann ter originalmente usado os termos “Lieder und Gesänge” [“canções e cantos”] são um registro da época em que o termo *Kunstlied* ainda era discutido. Pelas diferenças verificadas entre as canções, seja pelo tipo de poemas (mais descritivos ou mais subjetivos), ou pelas partes instrumentais (acompanhamento mais simples ou musicalmente mais complexo), encontramos afinidades com a distinção feita por E.T.A. Hoffmann entre “Lieder” e “Arien” na resenha para as doze canções de Riem. Nela, o resenhista critica o fato de o compositor apresentar suas peças como “Lieder”. Para Hoffmann, condizente com a sua época, as peças de Riem não correspondiam ao gênero das canções [Lieder], mas também não podiam ser consideradas como árias. Na falta de um termo mais adequado para referir-se às peças, Hoffmann, usa o termo “Gesänge” (HOFFMANN, AMZ, nr.41, 1814, p. 683).

¹⁹¹ Conforme Müller (2020, p. 168, nota 15), o total da 1ª edição do *Buch der Lieder* era de 66 canções. Para a 2ª edição, de 1837, Heine excluiu a canção nr.37, “Ich kann es nicht vergessen”, alterando assim a numeração das canções a partir do nr. 37, e por consequência, também o número das canções utilizadas por Schumann, acima citadas.

¹⁹² Schumann publicou estas quatro canções em separado mais tarde (MÜLLER, 2020, vol.2, p.168).

¹⁹³ Para uma revisão das discussões sobre a seleção de poemas feita por Schumann, bem como se esta constitui ou não uma narrativa, ou se configura mais como um drama interior narrado, remetemos a Ingo Müller (2020, vol. 2, p. 169-174).

Dichterliebe, o primeiro verso de cada canção surge como título. Heine emoldurou as canções com o prólogo e a última canção, “Die alten, bösen Lieder”. Schumann deixou de fora o prólogo, mas manteve a última canção ao final, bem como a sequência entre as quatro primeiras canções. A ausência do prólogo para o ciclo de Heine, retira da canção de maio importantes antecedentes. Contudo, como defende Schnitzler (1998, p. 180), tais antecedentes não foram desconsiderados por Schumann:

[...] ele [Schumann] organiza sua composição deste poema de um modo, como se, mesmo sem o prólogo, quisesse evocar suas implicações contextuais para o poema de maio. Com recursos musicais, a composição presentifica aquelas contradições, oposições, fraturas e abismos, que só se conseguiria inferir adequadamente do poema com a ajuda do prólogo no contexto do ciclo poético.¹⁹⁴

Os meios musicais utilizados por Schumann apresentam-se em diferentes planos. Considerando que o texto, ou seja, a poesia está na base da nossa análise, nossa investigação musical tem início a partir da melodia, na qual se situa o texto, e em primeira instância, a partir daquilo que o *lied* de Schumann tem em comum com o *Volklied*.

4.9 *Volklieder e Volksmusik*

A simplicidade do *Volklied* na poesia encontra sua equivalência na forma da música de tradição popular, a *Volksmusik*, que pode ser vocal, com acompanhamento, ou puramente instrumental.

Dentre as características mais recorrentes da *Volksmusik*, que se encontram também nas cantigas, estão os períodos de oito compassos na construção da melodia, divididos de forma binária: duas frases musicais de quatro compassos, divididas também binariamente em gestos do tipo “pergunta e resposta”, cada uma com dois compassos. Tradicionalmente, na pergunta encontram-se figuras (ou gestos musicais) menores, como um motivo “a” e um motivo “b”, que surgem com variações na resposta. Este esquema não é rígido para as cantigas, pois estas se orientam também pelo texto. Sendo o canto estrófico, este esquema se repete, apresentando na repetição, em vez da resposta, uma conclusão (BENZ, 2005)¹⁹⁵.

¹⁹⁴ “[...] er [Schumann] legt seine Vertonung dieses Gedichts in einer Weise an, als ob er auch ohne die Gegenwart des Prologs dessen Kontextwirkungen auf das Mai-Gedicht vergegenwärtigen wollte. Mit kompositorischen Mitteln vergegenwärtigt die Vertonung jene Zwiespältigkeit, Gegensätze, Brüche und Abgründe, die man aus dem Gedicht selbst wohl nur mit der Hilfe des Prologs im Zusammenhang des dichterischen Zyklus angemessen herzuleiten vermag.” (SCHNITZLER, 1998, p.180)

¹⁹⁵ BENZ, Wolfram. *Volksmusik und Harmonik*. Eglofs, November, 2005 (s/n). Disponível em: https://www-old.eglofs.de/harmonik/volksmusik_und_harmonik.htm Acessado em: 17/05/2021.

Além disto, nas canções populares predomina o canto silábico (para cada sílaba do texto corresponde em geral uma nota) e as melodias são cantadas num registro vocal de pequena extensão, normalmente de até uma oitava. A transposição de um motivo musical ou uma frase para o intervalo de uma terça acima é recorrente. As melodias são simples, não apresentando saltos intervalares maiores do que terças, quartas ou quintas justas, desenvolvendo-se dentro de um mesmo campo tonal.

No que se refere à harmonia, explica Benz: “Harmonicamente a canção popular está muito próxima das melodias de dança, com a grande maioria em [tonalidades] maiores, com as assim chamadas cadências de Tônica, Dominante e Subdominante”¹⁹⁶. A simplicidade harmônica se observa no reduzido número de acordes: Tônica [T], Dominante [D] e por vezes também de Subdominante [S]. A fórmula cadencial mais difundida, é T – T – D – T na primeira parte, com repetições nas demais. Conforme o autor, quando o canto é acompanhado de instrumentos, o acorde de Dominante da repetição na segunda parte costuma ser tocado com a nota sensível (acorde de Dominante com sétima, D⁷), o que aumenta a tensão na cadência final, antes da tradicional resolução à tônica.

As características acima não são uma regra, mas as mais comuns. Segundo Benz, para a *Volksmusik*, seja para dança, ou canções, tanto vale a exceção, que confirma a regra, quanto as regras em si, pois:

Justamente numa estruturação harmônica tão rigidamente definida, a música para dança e a canção só vivem mesmo pela interpretação livre e individual daqueles que a praticam. Quanto mais efetivamente elas se afastarem das estruturas harmônicas básicas, mais elas também perdem a conexão com as outras pessoas, as quais esta música gostaria de alcançar.¹⁹⁷

Para os românticos o *Volkslied* exerceu um papel de grande relevância, seja na poesia, seja na música. Conforme explica Rosen (2003, p. 61), nas últimas décadas do século XVIII, os compositores imitavam as formas ingênuas do *Volkslied*, em busca de “um estilo melódico puramente natural, sem sofisticação” [“a purely natural, unsophisticated melodic Style”]. Por esta razão, muitas vezes imprimiam-se apenas as partes instrumentais da canção, já que para o cantor bastava seguir a voz do piano na linha melódica superior. Nesta tradição, o piano podia ecoar a melodia vocal, repetir a cadência da melodia, no máximo, introduzir por conta própria

¹⁹⁶ “Harmonisch liegt das deutsche Volkslied sehr ähnlich wie die Tanzmelodie mit sehr hohem Prozentsatz in Dur mit den genannten Kadenzen der Tonika, Dominante und Subdominante.” (BENZ, 2005, s/nr.)

¹⁹⁷ “Gerade bei einer so stark harmonikal bestimmten Strukturierung leben Tanzmusik und Lied erst richtig aus der freien, individuellen Interpretation durch die Ausübenden. Je weiter sie sich allerdings von den harmonikalen Grundstrukturen entfernen, desto mehr verlieren sie auch den Kontakt zu den anderen Menschen, die diese Musik erreichen möchte.” (BENZ, 2005, s/nr)

o canto através da tonalidade necessária. A voz do piano, neste contexto, não invadia a voz do canto e nem assumia sua função. Para Rosen, a maior inovação de Schumann se encontra na destruição parcial da independência da forma vocal: “A melodia vocal não se sustenta mais por si só como uma estrutura inteligível – ao mesmo tempo, a melodia não está mais totalmente representada pela parte instrumental”¹⁹⁸.

Heine partiu do *Volkslied* para modelar e desenvolver seus versos, e Schumann, na continuação do que Schubert já havia iniciado, através do aprofundamento na poesia, o que implica também na aproximação da língua, avança no sentido de conferir à parte instrumental um papel mais significativo do que o de acompanhamento.

4.10 O tom popular na melodia

Os versos de “Im wunderschönen Monat Mai” foram usados por Schumann exatamente como no original de Heine. Uma melodia foi desenvolvida para a primeira estrofe e que se repete na segunda. Neste sentido, poderíamos dizer que neste *lied*, tal como numa cantiga popular, trata-se de uma canção estrófica, uma forma básica e recorrente na *Volksmusik*, que parte de estrofes do texto para se estruturar.

Sendo a parte cantada a que reproduz os versos, investigaremos isoladamente a linha melódica do canto, na busca por outras características da *Volksmusik*. Para maior clareza destes procedimentos, recortamos da partitura os compassos de 4 à 12, com a melodia referente ao texto da primeira estrofe, isolada da parte instrumental:

Fig. 13

The image shows a musical score for the first stanza of "Im wunderschönen Monat Mai". It consists of two staves of music. The first staff contains measures 4 through 7, and the second staff contains measures 8 through 12. The lyrics are written below the notes. Brackets labeled 'X' are placed above measures 5-6 and 7-8, indicating a melodic phrase. Brackets labeled 'Y' are placed below measures 9-10 and 11-12, indicating another melodic phrase. The lyrics are: "Im wunderschönen Monat Mai, als alle Knospen sprangen, da ist in meinem Herzen die Liebe aufgegangen."

Parte cantada de “Im wunderschönen Monat Mai”, Op. 48, Robert Schumann (comp. 4-12)

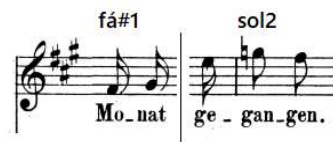
¹⁹⁸ “The vocal melody can no longer stand on its own as an intelligible structure – at the same time, the melody is not fully represented by the instrumental part.” (ROSEN, 2003, p. 61)

A partir da melodia verifica-se que Schumann desenvolveu cada quadra num período de oito compassos, sendo quatro para os versos 1 e 2 (comp. 5-8) e mais quatro para os versos 3 e 4 (comp. 9-12). A segunda quadra se desenvolve da mesma forma (comp. 16-19 e comp. 20-23).

Os versos de Heine, se observados em relação ao que descrevem, podem facilmente ser divididos em duas partes: versos 1 e 2 descrevem a natureza e seus processos, versos 3 e 4 descrevem os sentimentos do sujeito poético. Como se observa na figura 13, Schumann dividiu a melodia em duas partes: versos 1 e 2 (frase X e repetição), versos 3 e 4 (frase Y e repetição, transposta uma terça acima). Visto desta perspectiva, revela-se a simplicidade da estrutura melódica: cada estrofe possui duas partes, cada qual com uma única frase e sua repetição, que podem ser designadas musicalmente como pergunta (X) e resposta (Y). Até o momento, a canção se parece com o padrão das melodias populares [“Volksmelodien”].

O mesmo ocorre com o registro, no qual a voz do canto se movimenta. Ultrapassando uma oitava em apenas um semitom, o registro vocal é confortável para o canto. Na primeira quadra, desloca-se de fá#₁ em “Monat” (comp. 5) até sol₂ em “gegangen” (comp. 12), conforme demonstrado na figura 14:

Fig. 14



Registro vocal da canção de maio

Ainda como na *Volksmusik*, o canto é predominantemente silábico. Os intervalos entre as sílabas são simples, com recorrência de intervalos de segunda e repetições de notas. Intervalos de terças menores surgem uma vez em cada frase: ré – si em schö-nen (comp. 5) e na repetição, “Knos-pen” (comp. 7), e dó# – mi em “meinem Herzen” (passagem do comp. 9-10) e na repetição uma terça acima, mi – sol em “gegangen” (passagem do comp. 12-13), conforme indicado pelos círculos no exemplo 3. A única exceção é o intervalo descendente de sexta, que ocorre duas vezes, conforme indicam as setas na figura 15: ré₂ – fá#₁, entre as sílabas “-nen” e “Mo-” (schönen Monat, comp. 5), e no alongamento da sílaba “Knospen” (comp.7).

Fig. 15

Intervalos na voz do canto

Se observarmos a harmonia da melodia assim isolada, identifica-se a tonalidade de Lá Maior. Considerando a combinação da construção melódica em duas estrofes, divididas cada uma em dois períodos de quatro compassos cada um, o canto silábico, os intervalos simples, o registro vocal estreito e a tonalidade em modo maior, o que se observa musicalmente até aqui, a partir da poesia de Heine, remete à forma das cantigas populares. Ou seja, tal como características do *Volkslied* foram usadas por Heine como base e inspiração para a canção de maio, também Schumann partiu de características da *Volksmusik* para suas invenções.

4.11 Verso e língua na estrutura musical

“Im wunderschönen Monat Mai”, o primeiro verso do poema, por repetir-se na segunda estrofe, e pelo número de quatro ictus, um a mais do que os outros versos, apresenta-se com grande destaque.

A opção de Schumann por um compasso binário simples (2/4), aponta igualmente para a relevância do primeiro verso: o numerador (2) equivale a dois pulsos por compasso, e o denominador (4) indica a figura de uma semínima, que equivale a cada tempo do compasso. Com isto, chega-se ao número de 8 semicolcheias por compasso:

$$2 / 4 = \text{♪♪} (2 \text{ semínimas}) = \text{♪♪♪♪} (4 \text{ colcheias}) = \text{♪♪♪♪♪♪♪♪} (8 \text{ semicolcheias})$$

Na busca de uma relação com o texto, como o canto é silábico, veremos que é no primeiro verso que se encontram oito sílabas. Schumann não as colocou todas dentro de um compasso, mas pode ter se baseado em sua quantidade para a definição do compasso.

O fato de ser um compasso de dois tempos nos leva a investigar se existe alguma relação da forma binária com as proeminências do verso, que, como veremos, relacionam-se com a língua falada.

No estudo sobre a voz humana na música, Merrill¹⁹⁹ cita um princípio básico sobre acentuação na língua alemã: “No verso alemão a acentuação da frase precisa ser mantida. Acentos de versos (ictus) e acentos da língua coincidem consideravelmente”²⁰⁰. Partindo deste princípio, através da audição de declamações dos versos²⁰¹, é possível identificar que dentre os quatro ictus, apesar das variações da performance, de um modo geral, dois se destacam por uma acentuação mais marcada: o primeiro (“wun-“) e o quarto (“Mai”): “Im **w**underschönen **M**onat **M**ai”. A proeminência da fala em “wunder-”, associa-se à sua função hiperbólica, o que no contexto musical romântico do séc. XIX seria identificado como um acento patético²⁰². Já a forte proeminência na palavra “Mai” [“maio”] pode associar-se a dois fatores: primeiro, pela carga emotiva no imaginário coletivo europeu: o mês de maio é entendido como o mês da primavera, período em que tudo floresce e se reproduz, o que simbolicamente é associado ao amor. Além disto, conforme os estudos de Schwitalla sobre a prosódia da língua alemã falada, os acentos na entoação da fala seguem uma hierarquia remática em função da sua relevância na frase: “O acento frásico marca aquelas partes da fala que devem ser assinaladas como informações importantes (o rema)”²⁰³. Esta hierarquia, por sua vez, equipara-se à hierarquia das proeminências, identificadas através da grade de batimentos [“Gitterkonstruktion”]²⁰⁴ da fala. O esquema na figura 16 demonstra a intensidade dos batimentos na primeira estrofe do poema:

¹⁹⁹ MERRILL, Julia. Die Sprechstimme in der Musik. Komposition, Notation, Transkription. Kassel: Springer Verlag, 2016.

²⁰⁰ “Im deutschen Vers muss der Tonfall des Satzes erhalten bleiben. Vershebungen (Ikten) und sprachliche Hebungen fallen weitgehend zusammen.” A citação é de Erwin Arndt (1984, p. 88): *Deutsche Verslehre*. A regra defendida por Arndt (apud MERRILL, 2016, p.7) para o alemão é considerada para outras línguas, como defende Abercrombie “o ritmo da fala corrente é o fundamento do verso; portanto, fala e poesia não se distinguem tipologicamente quanto ao ritmo” (ABERCROMBIE, 1967, p. 98 apud MASSINI-CAGLIARI, 2014, p.292).

²⁰¹ Foram ouvidas as gravações de Gerd Udo Feller (2000), Mario Pitz (2011) e Lotte Lehmann (1958). Disponíveis em: [Heinrich Heine „Lyrisches Intermezzo – 1 - Im wunderschönen Monat Mai“ - YouTube](#); [Heinrich Heine – „Im wunderschönen Monat Mai ...“ | Gedichte | Lyrik123](#) e [Lotte Lehmann rezitiert Heinrich Heine: Dichterliebe - YouTube](#). Acessos em: 1 set. 2021.

²⁰² Referimo-nos à classificação de Koch sobre os acentos na música (gramáticos, oratórios e patéticos) estudados no capítulo anterior. Disponível em: <https://www.koelnklavier.de/quellen/koch/accent.html>, acessado em 03/08/2021. Para mais detalhes sobre o pensamento musical de Koch, remetemos a BARROS, Cassiano de Almeida. “A teoria fraseológico-musical de H. C. Koch (1749-1816)”. Tese (doutorado). Universidade Estadual de Campinas (2011).

²⁰³ “Der Satzaccent markiert diejenigen Redeteile, die als informativ wichtig gekennzeichnet werden sollen (das Rhema)”. (SCHWITALLA, 2012, p.57)

²⁰⁴ Conforme apresentado no capítulo sobre Gretchen, marcam-se as proeminências com “x” para todas as sílabas; “xx” para todas as sílabas com vogais não reduzidas e ditongos; “xxx” para as sílabas tônicas das palavras; “xxxx” para acentos secundários nas orações e “xxxxx” para acentos primários nas orações. (UHMANN, 1991, p.76; RABANUS, 2001, p. 24 apud SCHWITALLA, 2012, p. 56.

Fig. 16

x x x x x
 x x x x x
 x x x x x
 x x x x x
 Im wunderschönen Monat Mai,

x x x x x
 x x x x x
 x x x x x
 Als alle Knospen sprangen,

x x x x x
 x x x x x
 x x x x x
 Da ist in meinem Herzen

x x x x x
 x x x x x
 x x x x x
 Die Liebe aufgegangen.

Grade de batimentos da primeira estrofe

No caso do primeiro verso, “Mai” é o rema e também o único acento tônico ao final do verso (todos os demais terminam em sílabas átonas), o que justifica a maior carga de ênfase. A seguir, a hipérbole no adjetivo “wunderschön”, situada no primeiro ictus do iâmbico, o segundo acento em intensidade. A imagem na figura 17 ilustra a comparação da métrica do verso iâmbico de quatro ictus, com a grade de batimentos:

Fig. 17

x x x x x
 x x x x x
 x x x x x
 x x x x x
 Im wunderschönen Monat Mai,
 ◡ — ◡ — ◡ — ◡ —
 1 2 3 4

Metro iâmbico e batimentos do primeiro verso

Na música, as proeminências da declamação, que coincidem com os ictus 1 e 4, foram devidamente acentuadas, pois ambas se encontram no tempo mais forte do compasso, o primeiro tempo, conforme se observa na unidade sintática do exemplo a seguir (fig. 18). Para poder encaixar os ictus 1 e 4 no primeiro tempo de um compasso, foi necessário distribuí-los em dois compassos.

A sílaba tônica da hipérbole em “wun[derschönen]”, além de acentuada pelo primeiro tempo do compasso, é potencializada por uma carga extra, musical: um prolongamento através de uma nota com o dobro do valor das demais sílabas em semicolcheias, acrescida de mais metade do seu valor por um ponto (♩. – fig. 18). Através do ponto foi possível encaixar silabicamente as palavras em semicolcheias, bem como os demais acentos prosódicos de menor peso (*schön-* e *Mo-*) nas notas que coincidem com os tempos forte (F) e meio forte (mF)²⁰⁵ do segundo tempo dentro do compasso. As sílabas átonas coincidem com os tempos fracos (f):

Fig. 18

Im wun - derschö - nen Mo - nat Mai,

F = forte
f = fraco
mF = meio forte

F f mF f
1 2 3 4

Distribuição dos acentos na música

Como se observa, a palavra “Mai” – seja pela sua carga emotiva, ou por ser o rema do verso – recebe uma duração ainda mais alongada, como semínima (♩), ocupando um tempo inteiro do compasso seguinte. Resultado: com os dois compassos e o ritmo binário, Schumann garantiu os dois acentos para as duas proeminências do verso.

As vírgulas do poema correspondem às respirações na declamação do versos. Na linha melódica da voz do canto, Schumann posicionou pausas com a duração de três semicolcheias ao final de cada verso (comp. 6, 8, 10, 17, 19, 21), e para o final de cada estrofe uma pausa para uma respiração um pouco maior, de um tempo inteiro (comp. 12, 23).

²⁰⁵ Na métrica musical consideram-se acentuações fortes (F), meio fortes (mF) e fracas (f) dentro dos tempos de um compasso (MED, 1996, p. 141). No caso da canção de maio, Schumann dividiu o compasso 2/4 em dois grupos de 4 semicolcheias, e por esta razão, cada tempo do compasso subdivide-se em acentos: forte, fraco, meio-forte, fraco.

A partir destes procedimentos, e levando em consideração o início em anacruse dos versos iâmbicos, surge um padrão rítmico, que se repete ao longo da melodia: a primeira sílaba (átone) de cada verso recebe uma nota em anacruse, e o primeiro acento de cada verso recebe o primeiro tempo de cada compasso, numa duração alongada pela nota pontuada (♩.). O padrão se repete a cada dois compassos: estrofe 1 (comp. 5, 7, 9, 11) e estrofe 2 (comp. 16, 18, 20, 22).

Dada a diferença de acentos entre os versos, a fim de que o padrão do primeiro verso pudesse ser usado para os demais, fez-se necessário um nivelamento. A estratégia escolhida por Schumann para o segundo verso de cada estrofe, nos quais também se encontram hipérbolos (estrofe 1: “alle Knospen” e estrofe 2: “alle Vögel”), foi alongar em três semicolcheias a sílaba tônica dos remas, ou seja: “Knos[pen]” e “Vö[gel]”, situados no segundo acento iâmbico do verso. Se observados ritmicamente, os versos 3 e 4 imitam este prolongamento, como se vê no esquema da figura 19:

Fig. 19

	1	2	3	4	1	2	3	4
	♩.	♩.	♩.	♩.	♩.	♩.	♩.	♩.
Im	wun-	der	schö-nen	Mo-nat	Mai			
Als	a-	lle	Kooooooooospen		spran-gen			
Da	ist	in	meeeeeeeeeeinem		Her-zen			
Die	Lie-	be	aaaaaaaaaaauf-ge-		gan-gen			

Organização métrica da primeira estrofe

Como foi possível observar, o primeiro verso foi de extrema relevância para a estrutura rítmica da composição: não apenas definiu o compasso da música, como também o padrão rítmico para os demais versos. O fato de a correspondência da música neste verso, devido às proeminências, orientar-se mais pela prosódia da língua falada, do que pelos ictus métricos aponta para uma tendência de aproximação da música à língua falada.

Na observação do esquema rítmico da parte instrumental desde o começo (figura 20), nota-se que o início anacrústico dos versos iâmbicos (assinalado pelos círculos) é imitado regularmente a cada dois compassos pela mão direita ao piano (comp. 1, 3, 5, 7), até o final da melodia referente ao primeiro dístico. Com o início do verso 3 (comp. 9), há no padrão rítmico das vozes do canto e do piano uma defasagem de um compasso (indicado pelas setas). As

anacruses do canto e do piano seguem em defasagem até o final do verso 4 (comp. 12). No interlúdio (comp.13-15) o piano retoma o padrão da anacruse como ao início, acompanhando novamente as anacruses da melodia no primeiro dístico da segunda estrofe (comp. 16, 18) e repetindo a defasagem durante os versos 3 e 4 (comp. 20-23), até o poslúdio.

Fig. 20

The image displays a musical score for the song "Im wunderschönen Monat Mai" by Robert Schumann. It consists of four systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked "Langsam, zart." and the time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The score includes the following lyrics: "Im wun - der - schö - nen Mo - nat Mai, als al - le Kus - sen sprangen, da ist in mei - nem Her - zen die Lie - be auf - ge - gangen." and "Im wun - der - schö - nen Mo - nat". Red circles highlight specific rhythmic patterns in the piano accompaniment, and blue arrows point to corresponding notes in the vocal line. The score is published by C.F. Peters in Leipzig, R. 5, 1841, and was reissued in 1888.

Esquema rítmico da parte instrumental
 “Im wunderschönen Monat Mai”, *Dichterliebe* Op. 48, Robert Schumann (comp. 1 - 16)

O que se observa a partir deste procedimento, é que com a entrada do canto ao início da estrofe, o ritmo do piano coincide com a voz do sujeito poético, mas somente enquanto este descreve hiperbolicamente a natureza na primavera. No momento em que o sujeito dá vasão ao mundo interior, exprimindo seu sentimento amoroso, surge a defasagem rítmica, assinalando o

desencontro entre as vozes. Note-se que as anacruses das vozes do piano e do canto só voltam a coincidir quando a voz do canto se volta novamente ao cenário do maravilhoso mês de maio.

A melodia da fala, ou a entoação, está entre os principais aspectos que se consideram na retórica musical. No que se refere à relação entre a música e a oratória no séc. XVIII, o *Versuch über die Vereinigung der musikalischen und oratorischen Declamation* [“Ensaio sobre a unificação da declamação musical e oratória”] de Rellstab (1786)²⁰⁶, é um exemplo de como o conceito de declamação era usado tanto para a língua falada (oratória), como para a música. As ideias de Rellstab, que como músico e crítico musical teve grande influência na época, são representativas de uma época em que se compreendia que a arte da oratória, as formas de entoação na declamação, se conciliava com a arte musical, também conhecida por retórica musical. No livro encontram-se orientações aos compositores, num contexto em que se discutia qual seria a declamação correta na música. De acordo com Rellstab, esta seria uma declamação baseada tanto no canto, quanto no teatro, como atestam suas palavras: “aqueles compositores que possuíam ciência, arte e gosto, e ao mesmo tempo foram grandes cantores e atores, foram os melhores declamadores”²⁰⁷. Esta é uma visão que aponta para uma declamação preocupada com a eficiência das articulações vocais no palco, seja quanto à pronúncia, à métrica da versificação, ao volume, à intensidade, à duração ou à marcação das sílabas, e às variações no contorno melódico para a expressão do *pathos* através da entoação²⁰⁸.

Na entoação da voz falada, o final de uma enunciação pode indicar ao ouvinte que se trata de diferentes possibilidades: uma afirmação, uma pergunta, um pedido, ou se a frase ainda não foi concluída, como no caso das vírgulas. Merrill (2016, p.16), no estudo da voz falada [“Sprechstimme”] na música, baseada no cientista da fala Eberhard Stock (1996), aponta três diferenciações ao final de uma enunciação: “O final descendente (terminal), o ascendente (interrogativo) e o suspenso (que progride)”²⁰⁹. O final descendente pode indicar o final de uma manifestação, o ascendente pode ser algum tipo de questionamento, e o final suspenso aponta para uma declaração ainda não concluída, a ser sucedida por mais um grupo de acentos.

²⁰⁶ Johann Carl Friedrich Rellstab (1759-1813): *Versuch über die Vereinigung der musikalischen und oratorischen Declamation hauptsächlich für Musiker und Componisten mit erläuternden Beyspielen*. Berlin 1786.

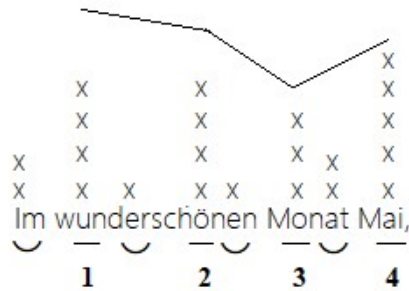
²⁰⁷ “[...] die jenigen Componisten, welche Wissenschaft, Kunst und geschmack besaßen, und dabey große Sänger und Schauspieler waren, [sind] die besten und ersten Deklamatoren gewesen.” (RELLSTAB, 1786, p. 2)

²⁰⁸ No que se refere ao estilo de declamação adotado pelos compositores para o *Kunstlied*, através da análise dos exemplos até aqui investigados, podemos considerar que Rellstab ainda era um modelo de referência até meados do séc. XIX. No próximo capítulo veremos com mais detalhes o que isto significou, e de que forma este estilo passa por um período de transição.

²⁰⁹ “Der fallende Endlauf (terminal), der steigende (interrogativ) und der schwebende (progreident)”. (MERRILL, 2016, p.16)

Observando o contorno da entoação nas declamações gravadas, que se desenvolve em coerência com os acentos marcados pelos batimentos, identifica-se no primeiro verso um gesto descendente da fala, que parte de um registro mais agudo no primeiro acento (“wun-”), desce até o terceiro acento (“Mo-”) e volta a subir no último (“Mai”), conforme ilustra a figura 21:

Fig. 21



Batimentos e contorno da fala na declamação do primeiro verso

Conforme os estudos de Schwitalla (2012, p.65) sobre a prosódia, a maioria das línguas usa a entoação ascendente basicamente para duas funções: “como sinal de alta relevância” [“als Signal für erhöhte Relevanz”] e para “inconclusividade” [“Unabschlussheit”]. O autor explica que, no alemão, muitas vezes a ascendência do contorno tem a função de sinalizar que a interação deve seguir.

Se observarmos o texto na partitura, veremos que as três notas que antecedem as vírgulas ao final dos versos do primeiro dístico, conforme os recortes na figura 22, reproduzem o gesto ascendente, sinalizando a inconclusividade da declaração.

Fig. 22



Contorno da declamação musical anterior às vírgulas (comp. 5 – 8)

No segundo dístico, quando o sujeito poético fala do despertar do amor em seu coração (“Da ist in meinem Herzen / Die Liebe aufgegangen”), a melodia ascende gradativamente, concordando, por um lado, com o que Schwitalla (2012, p.65) observou: a entoação ascendente na fala pode ser sinal de grande relevância, ou de inconclusão, e por outro, concorda com a

figura de retórica da *Gradatio*, também conhecida por clímax. Segundo Forkel²¹⁰ (apud UNGER, 2009, p.77-78), a *Gradatio* é “uma das mais belas e efetivas figuras” [“Eine der schönsten und wirksamsten Figuren”], exprimindo o aumento gradual e contínuo da paixão. Na música, esta graduação pode aparecer através da indicação de *crescendo* na dinâmica, ou através da repetição imediata de uma sequência melódica, transposta para um nível de altura acima do anterior. Na música, este procedimento também é conhecido como sequência ou marcha harmônica, uma vez que a harmonia caminha progressivamente junto com a melodia. Schumann se vale das duas técnicas (comp. 9-12), como demonstrado na figura 23. Além disto, observa-se também o uso do conhecido “motivo do suspiro” [“Seufzermotiv”]²¹¹ ao final dos dois versos, logo após os sinais de *crescendo*: sobre a palavra “coração” (“Herzen”, mi-ré), e sobre “desabrochou” (“aufgegangen”, sol \flat -fá#), aumentando o caráter emotivo e sentimental dos versos.

Fig. 23

Motivos do suspiro [“Seufzermotive”]
 “Im wunderschönen Monat Mai”, *Dichterliebe* Op. 48, Robert Schumann (compassos 8-12)

Na retórica musical, a construção do período é de grande relevância, dividindo-se em frases (ou orações) que podem ser completas, ou incompletas, caracterizadas pelas cadências completas ou incompletas, respectivamente. Segundo Koch (2001, p.525), a parte incompleta

²¹⁰ Johann Nikolaus Forkel (1749-1818), músico alemão, tornou-se como musicólogo, professor, historiador e teórico da música uma importante referência em seu tempo.

²¹¹ Muito usado ainda hoje, conhecido também por *Suspiratio*, possui definições que variam um pouco de acordo com os autores e épocas. Via de regra, o “motivo do suspiro” consiste em um intervalo de segunda descendente seguido de pausa, no qual o primeiro tom é claramente acentuado, e o seguinte, relacionado a ele, é executado sem acento e mais suavemente. Mais informações disponíveis em: <https://de.wikipedia.org/wiki/Seufzermotiv> Acessado em: 22/05/2021.

de uma frase, ou seja, de um pensamento, é o inciso [“Einschnitt”], identificado pela cadência incompleta [“Halbcadenz” ou “Halbschluss”].

Ao analisarmos a melodia, porém, encontramos uma incoerência: por um lado, observa-se que o contorno final da entoação no primeiro verso desenha a curva ascendente, concordando com a vírgula e indicando a continuação do pensamento, mas por outro, pela perspectiva harmônica, a melodia do final do verso desenvolve-se numa cadência conclusiva, completa (em Lá Maior), incoerente com o discurso.

Em termos de retórica, as hipérboles, conforme explica Unger (2009, p.80) nos estudos sobre as relações da retórica com a música, somente se revelam com força na música com o surgimento da ópera *buffa*²¹², “[...] onde através da apresentação do texto e do personagem atuante se tornou possível reconhecer a música, pela divergência entre ela e os acontecimentos no palco, como algo ‘não verdadeiro’ ”²¹³.

A divergência entre a música e os acontecimentos, além de se relacionar com as hipérboles na música, associa-se também ao que se entende por ironia no discurso: “modo de exprimir-se que consiste em dizer o contrário daquilo que se está pensando ou sentindo”²¹⁴. Neste sentido, observamos que Schumann, além de ter enfatizado as hipérboles através da métrica e do ritmo, usou este recurso da retórica para incorporar a expressão da ironia de Heine na música.

Com base nos exemplos até aqui apresentados, consideramos que o verso, não apenas através da declamação, envolvendo a retórica e a entoação da fala, desempenha um papel fundamental para a organização da estrutura musical. Nos tópicos seguintes, nossa análise se volta para o papel da narrativa e do discurso na composição.

4.12 Narrativa e discurso na composição

O musicólogo Agawu, em “Structural ‘Highpoints’ in Schumann’s *Dichterliebe*” [“ ‘Pontos altos’ estruturais no *Dichterliebe* de Schumann”, 1984], observa que o gesto musical ascendente nos versos 3 e 4 da canção de maio é construído por Schumann estruturalmente, até

²¹² Segundo Unger (2009, p.80), a ideia recorrente até então era a de que a música dificilmente teria condições de reproduzir a hipérbole, já que esta significa algo irreal, um aumento sobre algo, que diz muito mais do que realmente essa coisa é. A ópera *buffa* surge a partir de 1700 (p.ex. com Pergolesi em Nápoles, “La Serva Padrona”).

²¹³ “[...] wo durch das Hinzutreten des Textes und der handelnden Person möglich wurde, die Musik etwa durch die Divergenz zwischen ihr und den Vorgängen auf der Bühne, als ‘unwahr’ zu erkennen.” (UNGER, 2009, p.80)

²¹⁴ Cf. DICIONÁRIO NOVO AURÉLIO SÉCULO XXI (3ª.ed., 1999)

alcançar o clímax, ou mais exatamente, o que o autor chamou de ponto alto [“highpoint”], para designar um clímax com um ponto de virada [“turning point”] decisivo na peça.

Antes, porém, Agawu (1984, p.160) chama a atenção para o princípio da reversão [*reversal*] em Heine, e a forma em como isto ocorre em sua poesia. Citando Praver (1960, p.42), Agawu explica que o conceito de reversão, um fenômeno também conhecido como “*Stimmungsbrechung*”, é um traço recorrente na poesia da primeira fase de Heine²¹⁵, e que nada igual se encontra na lírica alemã antes de Heine. A “*Stimmungsbrechung*”, palavra de origem alemã, pode ser compreendida como quebra de disposição, de humor, ou de atmosfera. Em Heine ela se apresenta como um momento de reversão, o que, como explica Agawu (1984, p. 161), implica em “uma progressão lógica na narrativa, que é interrompida, e na qual esta interrupção é um evento de grande significado dramático”²¹⁶.

Agawu analisa a progressão da construção musical que leva ao ponto de reversão de diferentes canções do *Dichterliebe*, e refere-se a elas como “curvas narrativas” [“narrative curves”], uma espécie de arquétipo da progressão. As análises deste arquétipo, conforme o autor, devem considerar a complexidade das relações entre as dimensões que os geram: melodia, harmonia, ritmo, sucessão de intervalos, dinâmica, textura e registro²¹⁷, uma relação que no *Dichterliebe* varia entre as canções.

Analisando a estrutura de “Im wunderschönen Monat Mai”, Agawu (1984, p. 167), chama a atenção para o contorno ascendente da linha melódica ao final de cada quadra do poema, um gesto que culmina nas palavras “aufgegangen” e “Verlangen” (comp. 12 e 23). Como se vê na figura 24, as notas fisicamente mais agudas deste ponto (comp. 23) são sol[♯] na voz do canto, e sol[♯] no piano.

²¹⁵ Agawu (1984, p.160) cita alguns dos autores que estudaram a “*Stimmungsbrechung*” na poesia de Heine: Praver (1960, p.40-46), Preisendanz (1973, p.15-16), Lehmann (1976, p.90-96) e Hallmark (1979, p. 3-7).

²¹⁶ “[...] a logical progression in the narrative, which is then disrupted, and that this disruption is an event of great dramatic significance.” (AGAWU, 1984, p. 161)

²¹⁷ De acordo com Agawu (1984, p. 166), até o início do séc. XIX, havia uma clara hierarquia nas análises musicais, dividida entre primária (melodia, harmonia, ritmo) e secundária (textura, dinâmica e registro). Para o autor, os parâmetros desta hierarquia, ainda orientados pelo séc. XVIII, já não se sustentam para o séc. XIX, e um exemplo disto são as curvas narrativas que, como arquétipos, podem surgir a partir de diferentes realizações, requerendo análises que considerem igualmente todas as dimensões.

Fig. 24

The image shows a musical score for the song "Im wunderschönen Monat Mai" by Robert Schumann. It consists of two systems of staves. The top system is the vocal line, and the bottom system is the piano accompaniment. The key signature is G major (one sharp). The lyrics "Seh - nen und Ver - lan - gen." are written under the vocal line. The score is numbered 22 and 23. Blue arrows point to specific notes: "sol#" at the end of the vocal line, "fã#" in the vocal line, and "sol#" in the piano accompaniment.

Contorno ascendente ao final da linha melódica
 “Im wunderschönen Monat Mai”, *Dichterliebe* Op. 48, Robert Schumann (comp. 22-23)

Agawu, porém, alerta que o ponto alto não está nas notas mais agudas, mas na nota subsequente do canto, a nota fá# (fig. 24), e a razão disto estaria na sutileza dos métodos de Schumann para a organização da estrutura deste ponto alto, que por sua vez está relacionado à “Stimmungsbrechung” da canção de Heine. O poeta constrói a progressão a partir do cenário primaveril, no maravilhoso mês de maio do primeiro dístico, que inspira ao amor no segundo, e o primeiro ponto alto se apresenta no verso 4, quando o amor é despertado no sujeito. Na segunda estrofe, o clima primaveril se repete, e então o sujeito poético conta que deu voz ao amor despertado em seu coração, confessando à sua amada seus sentimentos. Assim, de acordo com Agawu (1984, p.168), precisamente no verso 4 da segunda estrofe encontra-se o momento de reversão, nas palavras “Sehnen und Verlangen” [“anseio e desejo”]. Ou seja, apesar dos botões a desabrochar, e dos pássaros a cantar, há algo dissonante neste maravilhoso mês de maio: uma confissão de anseio e um desejo ficam em aberto, com um caráter de incompletude. Segundo Agawu, esta foi claramente a razão da escolha de Schumann pela textura arpejada²¹⁸ da tonalidade e do desenho melódico-harmônico, dimensões que criam a estrutura dinâmica da canção.

Através da textura dos acordes foi possível prolongar por quatro compassos as inclinações tonais oscilantes entre subdominante (Sim⁷) e dominante (Dó#⁷), e seu efeito tonalmente ambíguo e dinamicamente estático (AGAWU, 1984, p. 168). A peça abre-se instrumentalmente com este efeito no prelúdio, e ele é repetido no interlúdio e no poslúdio. Com isto, as partes do canto são envolvidas por uma ambiguidade estática, que só cessa com

²¹⁸ O musicólogo cita a expressão “arpejos questionantes” [“questioning arpeggios”], de Desmond (1972, p.23 apud AGAWU, 1984, p.168).

sua intervenção: “uma vez que entra a voz, a peça começa a avançar. Ela ganha clareza tonal, maior agilidade harmônica e um perfil melódico mais claro”²¹⁹.

Para melhor compreensão destas articulações estruturais, apresentamos abaixo uma tradução do esquema de Agawu, com uma síntese, na qual se observa a função de cada verso e o tipo de desenho melódico, que corresponde ao gesto tonal articulado. Quando “fechado”, trata-se de um gesto tonal com cadência conclusiva, quando “aberto”, o gesto é inconclusivo.

Fig. 25

Versos:	1	2	3	4
Função:	Afirmação	Reafirmação	Movimento de evolução	Movimento de evolução maior
Desenho melódico:	Fechado	Fechado	Aberto	Aberto
Compassos:				
1ª estrofe	4 – 6	6 – 8	8 – 10	10 – 12
2ª estrofe	15 – 17	17 – 19	19 – 21	21 – 23

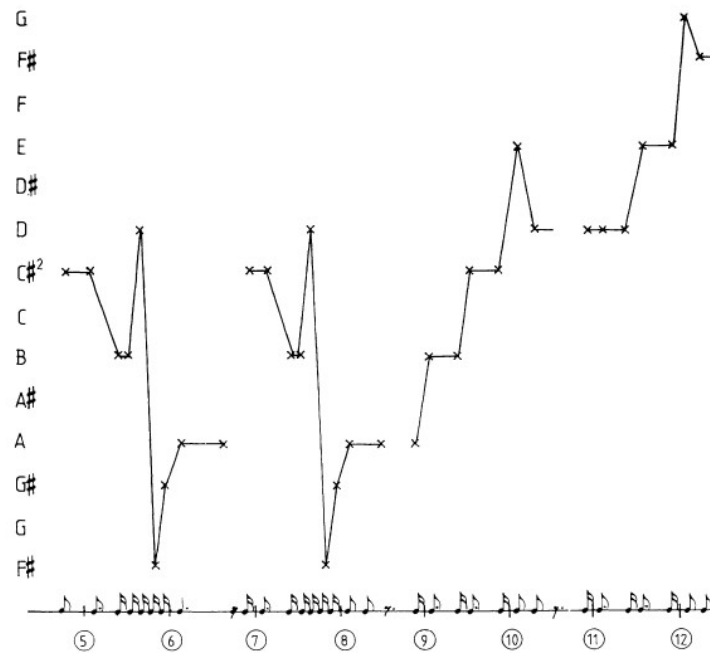
Pontos altos estruturais [“Structural ,Highpoints”, cf. AGAWU, 1984, p.168]

Agawu defende que o processo dinâmico da peça não pertence às partes instrumentais, mas sim às partes da intervenção vocal. Estas, por sua vez, sobressaem com sua clareza tonal, projetada pela ambiguidade fundamental das partes instrumentais que às envolvem.

No gráfico que se segue (fig. 26) é possível observar o contorno melódico da parte cantada. O desenho melódico fechado dos dois primeiros versos, que na tabela corresponde à uma assertiva (verso 1) e sua reiteração (verso 2), segundo Agawu, delineia, de modo geral, um gesto descendente. Valendo-se de metáforas musicais, o autor esclarece que no verso 3 a assertiva é questionada e no verso 4 o questionamento é intensificado, conforme demonstrado na tabela, pelos movimentos de “evolução” e “evolução maior”. Esta evolução foi articulada pelo procedimento de graduação cumulativa ascendentes em intervalos de terças (si para ré, comp.9-10; ré para fá#, comp.11-12) até o ponto alto [“highpoint”], a nota fá#.

²¹⁹ “[...] once the voice enters, the piece begins to ‘move’. It gains tonal clarity, greater harmonic motion and a clearer melodic profile.” (AGAWU, 1984, p.168).

Fig. 26



“Contour of vocal line”, *Dichterliebe*, Nr. 1 (comp. 4-12)
 In: “Structural ‘Highpoints’ in Schumann’s *Dichterliebe*” (AGAWU, 1984, p.169)

Agawu (1984, p.170) usa o termo “terça poética” [“poetic third”] para referir-se à gradação ascendente em terças, conhecida pelo efeito retórico dramático de condução a um clímax. No poema, a culminância está no verso 4 de cada estrofe e, segundo o autor, dentro dele, nas duas últimas sílabas de “aufgegangen” e “Verlangen” se encontram os pontos altos [“highpoints”] do poema.

Os pontos altos estruturais, nos compassos 12 e 23, segundo Agawu (1984, p.168), são o produto de três tipos de reversão: a primeira é a reversão poética (com Heine), a segunda, a reversão na sequência de gestos tonais (fechado-aberto, em vez de aberto-fechado), e a terceira, o contorno melódico ascendente (em “terças poéticas”, em vez de descendentes para conclusão). A elas acrescenta-se um detalhe: o gesto ascendente em direção ao ponto alto é ilusório, assim como é ilusória a satisfação dos desejos do protagonista. Na música, o ilusório, o momento de quebra do ponto alto, segundo Agawu, é produzido pela nota fá# na voz mais aguda, a do canto, ao final do contorno. Schumann a coloca num ambiente instável, com notas que pela proximidade soam conflitantes no seu entorno, dentro do mesmo compasso: na voz do canto, a nota anterior (sol^b), e no piano, logo a seguir, a nota aguda da mão direita (sol#), conforme demonstrado na figura 24.

O resultado desta combinação é um choque [*clash*], como definiu Rosen (2003, p.44), ao observar que o piano e a linha vocal resolvem a frase um do outro. Diferente de Agawu,

Rosen vê o clímax na nota acentuada do primeiro tempo, anterior ao fá#, ou seja, a nota sol♭, que foi colocada para as sílabas tônicas de “aufgegangen” e “Verlangen”:

É significativo que no momento em que o piano resolve a linha vocal, piano e voz se chocam da forma mais marcante. O sol♭ no compasso 12, que é o clímax da melodia do cantor, é seguido um segundo após pelo sol# acima dele ao piano. [...] O conflito mais importante na partitura é aqui, e ele cria uma dissonância de grande carga emocional na linha [fraseológica] principal, quando ela passa da voz ao piano; ela sucede imediata e apropriadamente as palavras ‘die Liebe aufgegangen’ [...], e adiante, na segunda estrofe, ‘mein Sehnen und Verlangen’ [...]. A harmonia subentendida pela melodia vocal é frustrada momentaneamente, anulada pelo som instrumental [...].²²⁰

Ao analisar “Im wunderschönen Monat Mai”, Rosen (2003, p.44) foca-se nas articulações harmônicas da peça, chamando a atenção para os diferentes espaços harmônicos entre as vozes e a incompletude das resoluções cadenciais de cada voz em seu espaço:

A extraordinária força da canção está na relação entre voz e piano, a sensação de espaços musicais diferentes ocupados por cada um, e a forma em que a resolução enfim só chega fora do espaço em que cada tensão foi essencialmente estabelecida. A harmonia do último compasso permanece, naturalmente, não resolvida [...].²²¹

O efeito apontado por Rosen, a sensação de que as vozes falam cada uma em um espaço diferente, assemelha-se ao plano da defasagem métrica, como vimos. Ambos evocam a falta de interação entre as vozes do poema, bem como a ironia através da encenação. Com Gesse-Harm (2006, p.26), vimos que o “herói junto à natureza”, com Heine, não passa de encenação, tal como é mera aparência a harmonia entre o sujeito poético e a natureza, à moda do *Volklied* de Herder. Lembrando a análise de Schnitzler (1998, p.175-176), no *Intermezzo*, não apenas “o mundo e o Eu parecem estar cada um isolado”, como também a interação entre os indivíduos parece perturbada. As vozes não se comunicam, pois o “amante fala apenas de si” e do seu amor, anseio e desejo. De sua amada, afinal, nada se descobre, nem mesmo se considera alguma reação às confissões do sujeito poético. O que se apresenta, é um poeta-narrador, que finge amar e falar com uma personagem feminina, mas de fato, o amor do poeta é a poesia, a fonte de todos os amores, como vimos na canção 3: “eu amo sozinho / [...] / Ela mesma, a fonte de

²²⁰ “It is significant that at the moment when the piano resolves the vocal line, piano and voice clash most strikingly. The G♭ in bar 12, which is the climax of the singer’s melody, is followed a second later by the G# above it in the piano. [...] The most important opposition in the score is here, and it creates a dissonance of great emotional power in the principal line as it passes from voice to piano; it immediately and appropriately follows the words “die Liebe aufgegangen” [...], and then, in the second stanza, “mein Sehnen und Verlangen”[...]. The harmony implied by the vocal melody is momentarily frustrated, annulled by the instrumental sound [...]” (ROSEN, 2003, p.44-45)

²²¹ “The extraordinary craft of the song lies in the relation between voice and piano, the sense of the different musical spaces occupied by each, and the way resolution finally arrives only outside the space in which the tension was principally defined. The harmony of the final bar remains, naturally, unresolved [...]” (ROSEN, 2003, p.44)

todos os amores” [“ich liebe alleine / (...) / Sie selber, aller Liebe Bronne”]. Com Heine, vimos que a canção de maio, tal como o fragmento, tanto se articula dentro do próprio poema, como se relaciona com as demais partes do todo que é o ciclo. A seguir, veremos o quanto Schumann foi sensível a esta complexidade.

4.13 Os antecedentes do prólogo em modulações

Como já consideramos com Schnitzler (1998, p.180), o fato de Schumann não ter musicado os versos do prólogo, não significa que tenha desconsiderado os antecedentes da canção de maio nele apresentados. Um dos recursos musicais que apontam para o prólogo, depreende-se do primeiro comentário da análise de Rosen sobre o ciclo: “A primeira canção do *Dichterliebe* de Schumann começa ao meio [...]”²²².

Como explica Rosen, a peça começa “com uma introdução que não fixa a tonalidade, e parece presumir uma harmonia e movimento rítmico estabelecidos previamente, com um final que prolonga a dissonância da frase inicial”²²³. Em termos musicais, o que ocorre é que a peça termina num acorde de sétima da dominante (Dó#⁷), com a sustentação da nota fundamental (dó#), o que, segundo a tradição clássica, remete a uma cadência que pede por uma resolução no acorde da tônica, neste caso, o acorde de Fá#m. Porém, insolitamente, por toda a peça da canção de maio este acorde não surge em momento algum (CONE, 1992, p. 189; ROSEN, 2003, p. 41). Por outro lado, o acorde relativo Maior (Lá M) resolveria a cadência da parte instrumental, contudo, a resolução em Lá Maior surge apenas mais adiante, com a entrada do canto, já em outro espaço harmônico, o que cria a dúvida em relação à tonalidade. Este procedimento na modulação produz um efeito amplamente reconhecido nesta canção: a ambiguidade tonal²²⁴ (CONE, 1992, p. 189) entre Fá#menor e Lá Maior.

Além disto, como se observa na figura 27, a nota dó#, sustentada ao final da peça por três procedimentos (acorde Dó#⁷, comp. 26): pelo uso do pedal (*Ped.*), pela duplicação em oitava e pela duração da nota por todo o compasso, é a mesma que a primeira nota da partitura,

²²² “The first song of Schumann’s *Dichterliebe* begins in the middle [...]” (ROSEN, 2003, p. 41).

²²³ “With an introduction that does not fix the tonality but seems to take a previously settled harmony and rhythmic motion for granted, and with an ending that prolongs the dissonance of the opening frase.” (ROSEN, 2003, p. 41)

²²⁴ O procedimento adotado por Schumann já era conhecido no séc. XVIII através da figura da retórica musical *Dubitatio*. Conforme Unger (2009, p.74), teóricos como Scheibe e Forkel a explicavam como uma “figura da dúvida, como uma incerteza no sentimento” [“Figur des Zweifels, als ‘eine Ungewißheit in der Empfindung’ ”], e uma das maneiras para conquistar este efeito era através da indefinição da modulação. A outra seria através de uma fermata num determinado lugar da frase.

tocada sozinha, em anacruse, igualmente prolongada pelo pedal²²⁵. A nota dó#, ao abrir a canção *in media res*, soa desarmônica, pois imediatamente surge como estranha em seu espaço tonal. A razão deste efeito se encontra na dissonância provocada pela nota ré (comp. 1) do acorde de subdominante (Si m⁷), tocado em arpejo pela mão esquerda na primeira inversão:

Fig. 27

Dissonâncias na canção de maio

“Im wunderschönen Monat Mai”, *Dichterliebe* Op. 48, Robert Schumann (comp. 1 e 25-26)

O resultado da combinação das estratégias harmônicas e rítmicas produz, não apenas, a sensação de “começar ao meio”, mas também de começar de modo estranho, desarmônico.

Ouvida desde o início, a nota dó#, tocada ao piano pela mão direita, é a mesma nota que se repete em anacruse a cada dois compassos (fig. 20). Tocada em praticamente todas as anacrusas ao longo da peça, salientada pela marcação da ligadura e pelos pedais ao início e ao final, esta nota impregna a canção e, por conseguinte, a memória de quem a ouve.

Os efeitos que ela produz, no entanto, oscilam entre o estranho no contexto da ambiguidade estática das partes instrumentais, e o familiar, quando se harmoniza (como terça da tonalidade de Lá Maior) com a entrada do canto primaveril. Com estas oscilações o *lied* da canção de maio, tal como o prólogo, antecipa o jogo entre o sonho e a realidade da ficção, os delírios fantásticos e os tropeços e impossibilidades de uma relação amorosa, sempre fadada ao fracasso para o cavaleiro poeta. Além disto, se o *lied* começa *in media res*, apontando para um antecedente, como se compensasse a falta do prólogo, ao final, articula-se como “*Stimmungsbrechung*” heineana, encenando um clímax que se revela ilusório.

²²⁵ Schumann só indica o uso do pedal em dois momentos na peça, sempre para o dó#, ao início e ao final, onde surge ainda mais alongado pela fermata.

Para completar o todo, ainda um recurso da língua é usado por Schumann: ao invés da nomenclatura italiana, vale-se dos adjetivos “Langsam und zart” [“lento e doce”], referindo-se não apenas ao andamento, mas também a um estado de espírito²²⁶. Este caráter, se combinado ao estranhamento das partes instrumentais, se transforma em tom de melancolia. Contudo, também oscila, pois quando junto com a parte inicial da melodia, acentua o tom romântico-sentimental da primavera.

4.14 Narrativa em moldura nas relações tonais

Rosen (2003, p. 44), ao comentar a forma circular da canção de maio, chama a atenção para a dissonância, como única possibilidade de fechamento, e alerta para o caráter ilusório do próprio fechamento:

A forma é circular: a abertura de cada seção, a cada vez resolve a anterior e termina, ela mesma não resolvida – somente um fechamento dissonante é possível. A forma retorna só duas vezes, mas logicamente, não há razão para não continuar infinitamente, e faz parte do maravilhoso efeito sentirmos a possibilidade infinita de retorno. Neste sentido, o acorde de sétima da dominante é só o fechamento aparente de uma forma que não tem fim, de uma *da capo senza fine*; a forma está fechada em si mesmo, ainda que aberta para todas as imagináveis realizações.²²⁷

Na canção de Heine, depois de o amor ter desabrochado no coração do sujeito poético, e ele dizer que confessou seu anseio e desejo à amada, chegamos ao final da canção. Um desfecho, porém, se o procurarmos, também não encontraremos, já que a possibilidade de realização da própria relação deste sujeito com sua amada é dissonante: desde o início, trata-se de uma ilusão.

Para Cone (1992, p.189), “Im wunderschönen Monat Mai” é a canção que dá o tom a tudo o que vem a seguir, e em defesa do seu argumento, observa a ambiguidade da estrutura periódica.

Cone lembra que a última frase do piano na canção (o poslúdio), além de ser incompleta tonalmente, também o é em relação ao período, que se completa na canção seguinte, quando o último acorde de sétima da dominante de Fá# menor, o acorde de Dó#⁷, com a sensível²²⁸

²²⁶ Cf. Barthes (apud WAIZBORT, 1986, p.210).

²²⁷ “The form is circular: the opening of each section in turn resolves the previous one and ends, itself unresolved – only a dissonant close is possible. The form goes around only twice, but logically there is no reason for it not to continue indefinitely, and it is part of the wonderful effect that we feel the infinite possibility of return. In this sense, the dominant seventh chord is only the apparent close of a form that has no end, of a ‘da capo senza fine’; the form is closed on itself, although open in all imaginable realizations.” (ROSEN, 2003, p.44)

²²⁸ Nas escalas maiores e menores, a sensível [“leading tone”] é a nota que atrai para a tônica.

(nota si) em suspensão pela fermata (\frown , comp. 26, fig. 27), se resolve no acorde relativo, o de Lá Maior. Porém, para Cone, não se trata ali de uma resolução efetiva:

A resolução tonal – um acorde de Fá# menor que efetivamente resolve a sétima da dominante [V⁷] e sua sensível altamente suspensa, precisa aguardar a peça de conclusão do ciclo. [A canção] nr. 16 é em Dó# menor, mas os compassos 20-27 apresentam uma forte modulação à subdominante [IV], na qual a voz e o piano colaboram tornando clara a origem deste tom no gesto de abertura da [canção] nr.1 [...]. A resolução ocorre no compasso 27, que marca reiteradamente a cadência dominante-tônica [V-I] em Fá# menor.²²⁹

Com Heine, observamos que a narrativa do sujeito poético do primeiro poema segue no segundo, quando este, havendo confessado sua saudade e desejo à amada, apresenta-lhe uma proposição: “Und wenn du mich lieb hast, Kindchen, / Schenk ich dir die Blumen all,” [“E se me amas, pequena, / Todas as flores te dou,”]. Vista de perto, esta conexão com a primeira canção não se dá no mesmo plano, porque, temporalmente, a segunda canção está no presente, enquanto a primeira está no passado. Nem tampouco se trata de uma resposta por parte da voz da comunicação.

O *lied* nr. 16, “Die alten bösen Lieder” [“As velhas, malignas canções”], é a última canção do ciclo, tanto para Heine como para Schumann, funcionando em ambos como um epílogo. No poema de Heine, surge algo de novo em relação aos pronomes até então utilizados pelo sujeito poético: pela primeira vez o sujeito dirige-se aos ouvintes, usando os pronomes de primeira e segunda pessoas no plural: “wir” [laßt uns] e “ihr” [Holt]:

<i>Die alten bösen Lieder,</i>	As velhas, malignas canções,
<i>Die Träume schlimm und arg,</i>	Os sonhos graves e ruins,
<i>Die laßt uns jetzt begraben,</i>	Vamos agora enterrar,
<i>Holt einen großen Sarg.</i>	Tragam um grande sarcófago.

Com este procedimento, o cavaleiro poeta quebra a ilusão, remetendo *avant la lettre*, ao efeito de distanciamento [“Verfremdungseffekt”], pois se dá na ficção do ciclo poético. Como vimos, trata-se com Heine de um poema dentro de um poema e, com isto, estabelece-se a relação de moldura entre o prólogo e a última canção.

Conforme observou Cone (1992, p.189), a resolução tonal no acorde de tônica (Fá# m), que resolve a cadência final da canção nr.1, só ocorre na última canção (comp. 27, fig. 28),

²²⁹ “The tonal completion – an F# minor chord that effectively resolves the V⁷ and its acutely hanging leading tone – must wait for the concluding member of the cycle. Nr. 16 is in C# minor, but mm. 20-27 exhibit a powerful modulation to IV, in which voice and piano collaborate in making clear the origin of this key in the opening gesture of No. 1 [...]. The resolution occurs in m. 27, which hammers out a reiterated V-I cadence in F# minor.” (CONE, 1992, p.189)

coincidindo com o último verso da terceira estrofe da canção 16 (“Als wie zu Mainz die Brück’ ”):

Fig. 28

<p><i>Und holt eine Totenbahre, Von Brettern fest und dick; Auch muß sie sein noch länger, Als wie zu Mainz die Brück’.</i></p>	<p>E busquem um ataúde, De tábuas duras e densas; Que seja ainda mais comprido, Do que de Mainz a ponte.</p>
--	---

Resolução tonal no acorde de tônica (Fá# m)
“Die alten bösen Lieder”, *Dichterliebe* Op. 48, Robert Schumann (comp. 24-27)

O fato de o poeta no verso 4 citar a ponte da cidade de Mainz, uma cidade fora da ficção, possui um efeito de ponte com o mundo real²³⁰, contribuindo com a quebra da ilusão e o efeito de moldura estabelecido pelo prólogo com o epílogo. O acorde da resolução na tônica (Fá#m) surge e se repete a partir do verso 3 (“Auch muß sie sein noch länger”, comp. 24), até ser fortemente marcado como conclusão na palavra “Brück’ ” [“ponte”].

Na quadra final da canção, a última estrofe para o fechamento de todo o ciclo, o poeta formula uma pergunta diretamente ao seu público: “Wißt ihr, warum der Sarg wohl / So groß und schwer mag sein?” [“Sabeis, por que o sarcófago / Talvez tão grande e pesado seja?”], ao que ele mesmo responde, no passado: “Ich legt auch meine Liebe / Und meinen Schmerz hinein.” [“Coloquei também meu amor / dentro dele e minha dor.”]. Com este final, o cavaleiro poeta nos conta o que já fez com os seus sentimentos, lembrando-nos mais uma vez que se tratava do canto do poeta, aquele que sente e sofre de amor e dor, e ama, sobretudo, poder transformá-los em canções. Esta é uma passagem que, como uma ponte, une o poeta e o compositor: para ambos, o *Dichterliebe* é como um *intermezzo* lírico, um momento de expressão do amor do poeta.

²³⁰ Na mesma canção, na segunda estrofe (v. 4), o poeta cita o “barril de Heidelberg” [“Heidelberger Faß”], e na quarta estrofe (v. 4) cita a “catedral de Colônia junto ao Reno” [“Dom zu Köln am Rhein”]. O rio Reno e a catedral de Colônia já haviam sido citados pelo cavaleiro poeta na canção nr.11: “Im Rhein, im schönen Strome / Da spiegelt sich in den Well’n, / Mit seinem großen Dome, / Das große, heilige Köln. //”.

4.15 Conclusão da análise II

Chegamos ao final deste capítulo, mas, absolutamente, não se esgotam as possibilidades de comparação entre a música, a poesia e a língua, nem do *lied* “Im wunderschönen Monat Mai”, tampouco do ciclo *Dichterliebe*. Com esta análise nos propusemos a demonstrar até que ponto, ou pelo menos, em que medida e como a composição musical de um *lied* organiza, articula, desenvolve sua melodia e sua estrutura a partir da poesia.

Da poesia, observamos que o texto se transforma em música de diversas maneiras. Heine partiu do tom popular do *Volkslied*, para nele incorporar o tom da ironia, da encenação, com ambiguidades e “Stimmungsbrechungen”. Schumann para o seu *lied* partiu da *Volksmusik*, incorporando vários elementos do poema como métrica, estrofes, versificação, que definiram estruturalmente a peça musical. Atentando para detalhes da retórica da oratória e da prosódia, no que se inclui o tom da ironia, o jogo de encenação, “Stimmungsbrechungen” e ambiguidades, Schumann incorporou na música procedimentos equivalentes, que por vezes salientaram a expressividade do texto, e por outras, conferiram à parte instrumental um papel expressivo, concordando ou contradizendo a melodia, como no caso das vozes que se articulam cada uma em seu campo tonal, desestabilizando tonalmente a expressão, provocando ambiguidades. Estes procedimentos contribuíram para o que Rosen (2003, p. 61) identificou como a maior inovação de Schumann, nas suas palavras, “a destruição incompleta da independência da forma vocal” [“the incomplete destruction of the independence of the vocal form”], um passo muito importante no processo de emancipação da música instrumental.

Inserida por Heine no *Lyrisches Intermezzo*, vimos que a canção de maio é um texto lírico que se relaciona tanto com o que o antecede, o prólogo, quanto com os demais poemas, evocando assim um caráter de narrativa. Schumann explorou esta característica especialmente através das relações tonais, e o que se ouve no *lied* é uma canção que parece começar já em meio a algo que está em andamento, e ao mesmo tempo, não se resolve ou conclui ao final, apontando tanto para o que está por vir, como para um movimento que se repete circularmente.

Nos versos de Heine, Schumann parece ter encontrado o que buscava para realizar o seu desejo de metamorfosear o discurso em música, e a música em discurso.

ANÁLISE III

**“Muß es eine Trennung geben” (Tieck/Brahms)
e o tom da conversação no *lied***

5 “MUSS ES EINE TRENNUNG GEBEN” (TIECK/BRAHMS) E O TOM DA CONVERSAÇÃO NO *LIED*

“Muß es eine Trennung geben” [“Tem que haver uma separação”]²³¹ é o *lied* selecionado para este capítulo, composto por Johannes Brahms (1833-1897) para o ciclo de 15 canções op.33²³², a partir de “Liebesgeschichte der schönen Magelone und des Grafen Peter von Provence” [“História de amor da bela Magelone e do conde Peter de Provence”] de Ludwig Tieck (1773-1853).

Estudar as obras de Tieck e Brahms em perspectiva comparada surpreende particularmente por duas razões: Por um lado, pela intensificação do nível de aproximação entre a música, a poesia e a língua falada, e por outro, pela afinidade nas caracterizações apresentadas nas análises. Enquanto a crítica literária elogia e qualifica a obra de Tieck a partir daquilo que é próprio da música, como a sonoridade e a musicalidade, a musicologia vê nas composições de Brahms características que habitualmente se situam no campo da língua e da literatura. Assim, no contexto desta intermedialidade, as narrativas de Tieck, por exemplo, são definidas como “poética do romance musical” [“musikalische Romanpoetik”]²³³, e sua lírica dá origem a conceitos como “música verbal” [“Wortmusik”]²³⁴ ou “dessemantização” [“Entsemantisierung”]²³⁵, ambos baseados na melodiosa sonoridade dos versos. Por outro lado, com base, por exemplo, nas anotações de Jenner (1905, p. 192), que foi discípulo de Brahms, sabe-se que Brahms tinha enorme apreço pelo que o aluno sintetizou como “expressão verbal” [“Wortausdruck”]²³⁶. Poucos anos depois, a partir da análise de Schönberg (1950, p. 73), a música de Brahms passa a ser compreendida como “semelhante à prosa” [“prosa-like”]²³⁷,

²³¹ No texto em alemão o primeiro verso é iniciado por um verbo, deixando claro que se trata de uma pergunta, ainda que a sentença interrogativa seja concluída somente ao final do segundo verso.

²³² *Romanzen aus L. Tieck's Magelone für eine Singstimme mit Pianoforte componirt von Johannes Brahms. op.33.* Leipzig & Winterthur: J. Rieter-Biedermann, n.d. [1865, 1869]. 5 Hefte. Pl.-Nr.401a.-e. Disponível em: https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/5e/IMSLP22983-PMLP22024-BraWV_S_119.pdf Acessado em: 25/06/2022.

²³³ Cf. LUBKOLL, Christine. “Musik”. In: STOCKINGER, Claudia; SCHERER, Stefan (Hrsg.). *Ludwig Tieck: Leben – Werk – Wirkung.* Berlin/Boston: De Gruyter, 2011, p. 272-283 (p. 279).

²³⁴ Termo cunhado por Bormann (1987 apud LUBKOLL, 2019, p. 66). Cf. LUBKOLL, Christine. „Sprache – Klang - Gesang. Das Musikalische als Thema und Instrument der Lyrik: Musikgeschichte der Romantik”. In: ODENDAHL, Johannes (Hg.). *Musik und literarisches Lernen. Innsbrucker Beiträge zur Fachdidaktik 5.* Innsbruck: innsbruck university, 2019, p. 59-75. Disponível em: [10.15203-3187-49-8-05.pdf \(uibk.ac.at\)](https://www.uibk.ac.at/10.15203-3187-49-8-05.pdf) Acessado em: 25/06/2022.

²³⁵ Efeito que resulta do encantamento provocado pela musicalidade dos versos. Cf. SCHERER, Stefan. “Ursprung romantischer Lyrik.” In: STOCKINGER, Claudia; SCHERER, Stefan (Hrsg.). *Ludwig Tieck: Leben – Werk – Wirkung.* Berlin/Boston: De Gruyter, 2011, p. 476-495 (p. 477).

²³⁶ JENNER, Gustav. *Johannes Brahms als Mensch, Lehrer und Künstler: Studien und Erlebnisse.* Marburg in Hessen: N. G. Elwert, 1905 (p. 192)

²³⁷ Cf. SCHÖNBERG, Arnold. “Brahms the Progressive”. In: *Style and Idea.* New York: Philosophical Lybrary, 1950, p. 52-101 (p.73). A versão em inglês, escrita em 1947 por ocasião dos 50 anos de falecimento de Brahms, é

levando musicólogos a elogiar sua “inconfundível dicção” [“unverwechselbare Diktion”]²³⁸, ou a referir-se, por exemplo à sua gramática, à sintaxe musical, ou à formas de composição da declamação²³⁹.

Matthias Schmidt (2015), ao analisar as relações entre a música e o texto no ciclo de Magelone, desabafa: “[o modo] como Brahms trabalha com o texto é assombroso”²⁴⁰. Yonatan Malin (2010, p. 152), que estudou o ritmo e a métrica no *lied* alemão, ao comparar a relação da música com os poemas de origem em Schubert, Schumann e Brahms constata: “se as canções de Schubert e Schumann são leituras musicais do poema em questão, as canções de Brahms são performances musicais de leituras poéticas”²⁴¹.

A performance musical de leituras poéticas explica-se pela notação musical de Brahms. Segundo Malin (2010, p. 153), Brahms era fascinado pelos efeitos de síncopes²⁴², deslocamentos, hemiólias²⁴³ e ambiguidades métricas, elementos que criam ricas sobreposições e interferem na “fluência temporal” [“temporal flow”]. Este fascínio, aliado à sensibilidade de Brahms ao texto poético, levou-o a usar estes recursos para desenvolver aspectos rítmicos ou de andamento, através da sua incorporação na notação musical. Conforme a autora, ainda que por vezes elementos musicais como perturbações métricas ou motivos rítmicos pareçam “deslocados” [“awkward”] e se afastem de um “realismo”²⁴⁴ na declamação, são elementos que se relacionam intimamente à expressividade do poema (MALIN, 2010, p. 154).

uma reformulação do texto escrito originalmente como leitura de rádio, em alemão, “Brahms, der Fortgeschrittene” (1933), para o centenário do seu nascimento.

²³⁸ BUDDE, Elmar. “Fünfzehn Romanzen aus Ludwig Tiecks ‘Magelone’ für eine Singstimme mit Klavier, op. 33.” In: BOCKMAIER, Claus; MAUSER, Siegfried (Hrsg.). *Johannes Brahms: Interpretationen seiner Werke*. Bd. I. Laaber-Verlag, 2013, p. 219-226, p. 219.

²³⁹ Snarrenberg (2014; 2017), Lau (2015), Budde (2013), Malin (2010), Rohr (1997), Platt (1995) são alguns deles.

²⁴⁰ “[...] wie Brahms mit dem Text arbeitet ist verblüffend.” Cf. SCHMIDT, Matthias. *Brahms. Lieder. Ein musikalischer Werkführer*. München: C.H. Beck, 2015, p. 43.

²⁴¹ “[...] if Schubert and Schumann’s songs are musical readings of the poems at hand, Brahms’s songs are musical performances of poetic readings.” Cf. MALIN, Yonatan. *Songs in Motion. Rhythm and Meter in the German Lied*. New York: Oxford University, 2010, p. 152.

²⁴² A síncope é um som articulado sobre tempo fraco ou parte fraca do tempo de um compasso e prolongado até o tempo forte ou parte forte do tempo. O deslocamento das acentuações normais e esperadas do compasso produz um efeito de tensão (MED, 1996, p. 143).

²⁴³ O recurso rítmico da hemiólia (hemíola ou hemiola), no sistema métrico moderno consiste na articulação de dois compassos em tempo ternário, como se fossem três compassos em tempo binário (GROVE, 1994, p. 423), daí a proporção (3:2). A hemiólia na forma inversa (2:3) tem o mesmo efeito de deslocamento métrico [metrical displacement] (MALIN, 2010, p. 54).

²⁴⁴ O realismo ao qual Malin (2010, p. 153) se refere é a compreensão, segundo a qual, na época de Brahms, em busca de uma verdade poética, os acentos na música (tempos fortes, alongamentos) deveriam corresponder aos acentos da versificação. Como veremos adiante, este é um assunto polêmico relacionado ao estilo de declamação, uma questão que na segunda metade do séc. XIX foi motivo de muitas discussões entre compositores e intérpretes, prolongando-se até a geração seguinte. O caso dos estilos contrapostos de Jenner, aluno de Brahms, e Wolf, alinhado ao estilo de Wagner, é representativo destas discussões. Cf. PLATT, Heather. “Jenner Versus Wolf: The Critical Reception of Brahms’s Songs”. *Journal of Musicology* 13, no. 3 (1995), p. 377–403.

Brahms, ao final do séc. XIX e início do séc. XX, foi muito criticado em relação à falta de realismo na declamação, especialmente em comparação à declamação de Hugo Wolf (1860-1903), da geração mais jovem. Conforme explica Platt (1995, p. 383), no centro das discussões em torno do realismo estava a “diferenciação de sílabas acentuadas ou não acentuadas pelo ritmo”²⁴⁵.

Brahms, em discussão com Heuberger sobre as canções de Wolf, teria dito: “Sim, quando a pessoa não se preocupa com a música, a declamação de um poema é muito fácil”²⁴⁶. Segundo Malin (2010, p. 153), “para Brahms, a performance musical (p. ex. composições) deveria ser musical, e isto significava que elementos motivicos poderiam ter prioridade sobre o realismo declamatório”²⁴⁷. Um exemplo disto é a forma em que determinadas palavras são enfatizadas na música, distinta daquela que sugere a métrica do poema. Contudo, com Brahms, tais discrepâncias encontram correspondências no texto de origem, como demonstram diversos pesquisadores²⁴⁸. Manfred Frank (2003, p.170-179)²⁴⁹, em artigo sobre a ironia romântica como procedimento musical, ao analisar poemas da Magelone de Tieck, demonstra como a expressão da agitação emocional do protagonista, que se ouve na música de Brahms, já está antecipada ironicamente no texto, através da irregularidade métrica.

Os estudos de Wing Lau (2015) vão nesta mesma direção, mas de forma mais radical. Lau defende que as alterações rítmicas e métricas incluídas na notação musical das canções de Brahms, como por exemplo a hipermétrica²⁵⁰, uma quebra do padrão rítmico, equivalem à “composição da declamação”²⁵¹.

²⁴⁵ [...] differentiation of accented and unaccented syllables by rhythm. (PLATT, 1995, p. 383)

²⁴⁶ “Ja, wenn man sich um die Musik nicht kümmert, ist das Deklamieren eines Gedichtes sehr leicht.” As palavras de Brahms foram registradas por Heuberger em seu diário no dia 28/03/1889. Cf. HEUBERGER, Richard Heuberger. *Erinnerungen an Johannes Brahms: Tagebuchnotizen aus den Jahren 1875 bis 1897*. (ed. Kurt Hofmann, 2ª ed.). Tutzing: Hans Schneider, 1976, p. 41. Disponível em: [Erinnerungen An Johannes Brahms : Richard Heuberger : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive](#) Acessado em: 26/10/2022.

²⁴⁷ “The musical performance (i.e., composition) for Brahms should be musical, and this means that motivic elements may take priority over declamatory realism.” (MALIN, 2010, p. 153).

²⁴⁸ Robert Snarrenberg (2017), Matthias Schmidt (2015), Wing Lau (2015), Yonatan Malin (2010), Manfred Frank (2003; 1985), Debora Rohr (1997), Charles Rosen (1990) são alguns deles.

²⁴⁹ FRANK, Manfred. “ ‘Romantische Ironie’ als musikalisches Verfahren am Beispiel von Tieck, Brahms, Wagner und Weber”. *Athenäum* 13 (2003), p.163-189. Frank é o autor e organizador da edição crítica de 1985 da coletânea Phantasia de Ludwig Tieck, na qual se encontra a novela da história de amor de Magelone. O referido artigo de 2003 é uma versão reduzida de um trabalho maior, de 1989 (FRANK, 2003, p. 163).

²⁵⁰ A hipermétrica é um termo cunhado por Edward T. Cone em 1968 em *Musical Form and Musical Performance*. Cf. SANTOS, Antonio S. “Em busca de uma hipermétrica formal: aplicação analítica e interpretativa ao quarto movimento da Sinfonia n. 4, Op. 98 de J. Brahms”. Dissertação de Mestrado (Música) Universidade Federal de Minas Gerais: Belo Horizonte, 2014, p. 48.

²⁵¹ LAU, Wing. “Composing Declamation: Notated Meter Changes in Brahms’s Lieder”. *Society for Music Theory*. Vol. 21, Nr. 2, June 2015. Disponível em: [MTO 21.2: Lau, Composing Declamation \(mtosmt.org\)](#) Acessado em: 26/06/2022.

A ideia de uma performance musical da leitura poética realizada através da composição da declamação (MALIN, 2010, p. 152), leva-nos a refletir sobre um dos talentos de Tieck que, pelo menos no contexto da língua alemã, tem sido mais estudado pela teatrologia [“Theaterwissenschaft”] ou pela ciência da fala [“Sprechwissenschaft”], do que pela ciência literária: trata-se da arte da leitura [“Vorlesen”], atualmente conhecida por leitura dramática. O termo alemão “Vorleser” nos dicionários é traduzido para o português como “leitor”²⁵², mas na língua alemã é mais específico: significa um leitor que lê em voz alta para alguém²⁵³. Tieck tornou-se conhecido como leitor [“Vorleser”] de obras literárias e revolucionou a arte da declamação, e a razão deste importante papel se encontra na performance das leituras poéticas de Tieck.

Com seu peculiar estilo na performance das leituras, Tieck ganhou fama em sua época, causando impacto não só em Dresden, onde se transformou em uma atração turística²⁵⁴, mas para além das fronteiras da Saxônia e até da Alemanha²⁵⁵. Este fato está documentado pela cientista e educadora da fala Irmgard Weithase (1940; 1961) em suas monografias sobre a história da “arte alemã da proferição” [“deutsche Vortragskunst”] no séc. XIX, bem como sobre a história da própria língua alemã falada²⁵⁶.

Concordando com Weithase, Meyer-Kalkus (2020, p. 247)²⁵⁷, em seu estudo sobre a história da arte da proferição literária, afirma que, embora a leitura dramática já fosse praticada anteriormente com um formato próprio, Tieck pode ser considerado o seu fundador.

²⁵² Cf. DICIONÁRIO DE ALEMÃO-PORTUGUÊS da Porto Editora, versão impressa (1985), ou INFOPEDIA digital. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/alemao-portugues/Vorleser>; DICIONÁRIO DIGITAL PAUKER.AT. Disponível em: [Portugiesisch_alemao_vorleser_\(pauker.at\)](http://Portugiesisch_alemao_vorleser_(pauker.at)) Acessados em: 26/06/2022.

²⁵³ Cf. DICIONÁRIO DUDEN (monolíngue): “ler algo (escrito, impresso) [para alguém] em voz alta” [etwas (Geschriebenes, Gedrucktes) [für jemanden] laut lesen.]. Bibliographisches Institut GmbH, 2020. Disponível em: Duden|vorlesen|Rechtschreibung,Bedeutung,Definition,Herkunft Acessado em 26/06/2022.

²⁵⁴ Em “As noites de leitura de Tieck”, A. von Sternberg relata que estrangeiros, por vezes ingleses de passagem, inclusive atores famosos ou apreciadores de Shakespeare, já adquiriam no hotel ingressos para as disputadas leituras de Tieck. Cf. STERNBERG, A. von. “Tieck’s Vorlese-Abende in Dresden”. In: STOLLE, Ferdinand (Hrsg.). *Die Gartenlaube*, Heft 8. Leipzig: Verlag von Ernst Keil, 1861, p. 116-117. Disponível em: [Tieck’s Vorlese-Abende in Dresden – Wikisource](http://Tieck's_Vorlese-Abende_in_Dresden_-_Wikisource) Acessado em: 27/10/2022.

²⁵⁵ Para Karl Leberecht Immermann (1796-1840), escritor alemão, poeta e dramaturgo, que na mesma época de Tieck fazia leituras em Düsseldorf, “esta nova forma de recitar um poema dramático foi inventada por Tieck [...] e transformada em uma arte” [“Diese neue Art, ein dramatisches Gedicht zu rezitieren, ist von Tieck erfunden [...] und zu einer Kunst gemacht.”] (IMMERMANN apud WEITHASE, 1940, p. 141)

²⁵⁶ WEITHASE, Irmgard. *Die Geschichte der deutschen Vortragskunst im 19. Jahrhundert. Anschauung über das Wesen der Sprechkunst vom Ausgang der deutschen Klassik bis zur Jahrhundertwende*. Weimar: Böhlau, 1940; WEITHASE, Irmgard. *Zur Geschichte der gesprochenen deutschen Sprache*. Tübingen: Max Niemeyer, 1961.

²⁵⁷ MEYER-KALKUS, Reinhart. *Geschichte der literarischen Vortragskunst*. Berlin/Stuttgart: J.B. Metzler, 2020, p. 252.

A fim de esclarecer o uso do termo “Vortragskunst” [“arte da proferição”]²⁵⁸, usado por ambos os autores, valemo-nos da explicação de Meyer-Kalkus (2020, p.9). Para o autor, a “Vortragskunst” é uma arte que possui subgêneros, ou seja, inclui as artes de ler em voz alta, recitar, declamar e cantar. Embora o autor não se refira à música instrumental, o termo também é usado neste contexto²⁵⁹.

Referindo-se às leituras de Tieck, Meyer-Kalkus (2020, p. 252) explica que: “Na história da arte da proferição literária [“literarische Vortragskunst”] as suas leituras constituem – no seguimento da devoção à arte fundada por Klopstock – um passo a mais no caminho para a autonomia da leitura como gênero artístico próprio”²⁶⁰. Segundo Meyer-Kalkus (2020, p. 9), Klopstock²⁶¹ e seus admiradores, a partir de 1750, deram o impulso para a formação da arte da proferição literária na Alemanha, que se opunha à leitura solitária e silenciosa, dando sonoramente vazão ao poder da palavra poética. Através da arte da proferição se desenvolve a expressão audível da energia emocional, bem como a “eufonia e ritmicidade” [“Wohlklang und Rhythmizität”] da língua alemã falada.

No seguimento deste impulso, Tieck, com seu particular estilo de leitura, sobre o qual nos dedicaremos a seguir, bem como suas reflexões sobre esta arte, contribuiu decisivamente para o estabelecimento da autonomia da arte da leitura literária como gênero artístico, antecipando a arte da leitura dramática.

Importante será lembrar que este processo se desenvolve ao mesmo tempo em que o *lied* se estabelece como um gênero autônomo e, neste processo, com o desenvolvimento das partes instrumentais da canção, a música instrumental caminha em direção à sua própria emancipação. Como vimos nas análises das canções de Schubert e Schumann, à medida em que a voz do

²⁵⁸ No alemão, o verbo “vortragen” é composto pela preposição “vor-” [“diante de”] e o verbo “tragen”, que significa trazer, levar, portar, carregar, sustentar. Cf. DICIONÁRIO DE ALEMÃO-PORTUGUÊS da Porto Editora (1985). Por esta razão, em busca da melhor tradução, optamos pelos termos “proferir” [“vortragen”] e “proferição” [“Vortrag”] em português. Ambos derivam do latim e combinam a preposição pro [“diante de”] com o verbo “ferre” [“trazer, portar, carregar, levar”]. No contexto musical, embora não com muita frequência, os termos também são utilizados, como por exemplo: “[...] o deus que profere o mundo através do som [...]”, ou “A força da proferição do verbo musical”. Cf. WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: Uma outra história das músicas*. (2ªed.). São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 38-39. Assumpção, no contexto da retórica musical, explica que a *Pronunciatio* se relaciona à interpretação musical, pois refere-se “originalmente, ao momento em que o discurso é efetivamente proferido”. Cf. ASSUMPTÃO, Sérgio Eduardo Martineli. “Ascendência retórica das formas musicais”. Dissertação de mestrado (Música). Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007, p. 34.

²⁵⁹ Por exemplo: “[...] die Pianistin hat einen guten, klaren, ausdrucksvollen Vortrag [“... a pianista tem uma proferição boa, clara e expressiva”]. Cf. DICIONÁRIO DWDS - DIGITALES WÖRTERBUCH DER DEUTSCHEN SPRACHE, 2ª entrada para o termo “Vortrag”. Disponível em: <https://www.dwds.de/wb/Vortrag>. Acessado em: 02/11/2022.

²⁶⁰ “In der Geschichte der literarischen Vortragskunst stellen seine Lesungen – im Gefolge der von Klopstock begründeten Kunstandacht – einen weiteren Schritt auf dem Weg zur Autonomie des Vorlesens als eigener Kunstgattung dar.” (MEYER-KALKUS, 2020, p. 252)

²⁶¹ O poeta alemão Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803) é a figura central da poesia da *Empfindsamkeit* [“sentimentalismo”]. (BURDORF, 2015b, p. 45)

piano, até então considerada como acompanhamento da melodia, passa a dialogar com a voz do canto, ultrapassa a categoria subalterna de acompanhamento e conquista um papel de maior relevância. Neste sentido, o processo de emancipação da música instrumental se dá de forma paradoxal, pois a parte instrumental no *lied*, em sua complexidade, relaciona-se intimamente com o texto da poesia, e é através desta complexa relação que se desenvolve o processo de sua emancipação²⁶². O ápice deste processo é a conquista do status de “música absoluta”, e Ludwig Tieck, no contexto desta estética, como veremos neste capítulo, também desempenhou um papel fundamental.

Ao estudarmos o estilo de declamação das leituras de Tieck, um fato chamou nossa atenção: as descrições de sua performance tem algo em comum com as descrições de sua poesia. Vejamos as palavras de A. W. Schlegel, publicadas no *Athenäum* em 1798, sobre a primeira publicação da história de amor de Magelone²⁶³ de Tieck. Schlegel, referindo-se aos poemas da narrativa, afirma:

Há uma magia própria neles, cuja impressão só se pode tentar reproduzir em imagens. A língua, por assim dizer, voltou-se a tudo que é corpóreo e se dissolve num sopro espiritual. As palavras mal parecem ser enunciadas, soando assim quase mais doces que o canto: no mínimo é o amalgamento mais direto e indissolúvel de som e alma, e todavia as maravilhosas melodias não as revestem sem ser compreendidas. Esta lírica é antes, em sua misteriosa redução, altamente dramática; o poeta só precisa mesmo insinuar a situação e então invocar o doce som da flauta para desenvolver o tema.²⁶⁴

Schlegel se refere às palavras escritas por Tieck. Sua análise, porém, só é possível a partir de uma leitura sonora do texto, pois é através da melodia da língua, o que inclui som e ritmo, a fluência e demais aspectos da prosódia, que as palavras escritas por Tieck soam para Schlegel “ainda mais doces que o canto”. A partir desta compreensão, a declamação não se separa das palavras escritas, e o estilo no qual ela se apresenta desempenha um papel que não pode ser desconsiderado. Uma vez que na época em que Brahms compôs o ciclo de Magelone,

²⁶² Sobre a história da emancipação da música a partir da poesia remetemos a NEUBAUER, John. *The Emancipation of Music from Language. Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics*. New Haven: Yale University, 1986.

²⁶³ Tieck publicou a primeira versão em Berlim, na segunda parte de um livro de contos populares [*Volksmärchen*, Zweiter Teil. Berlin: C. A. Nicolai, 1797, p. 145-264], sob o pseudônimo de Peter Leberecht e com o título: “Wundersame Liebesgeschichte der schönen Magelone und des Grafen Peter aus der Provence” [“Miraculosa história de amor da bela Magelone e do conde Peter da Provence”]. (FRANK, 1985, p. 1306)

²⁶⁴ “Es liegt ein eigener Zauber in ihnen, dessen Eindruck man nur in Bildern wiederzugeben versuchen kann. Die Sprache hat sich gleichsam alles Körperlichen begeben und löst sich in einen geistigen Hauch auf. Die Worte scheinen kaum ausgesprochen zu werden, so daß es fast noch zarter wie Gesang lautet: Wenigstens ist es die unmittelbarste und unauflöslichste Verschmelzung von Laut und Seele, und doch ziehn die wunderbaren Melodien nicht unverstanden vorüber. Vielmehr ist diese Lyrik in ihrer heimlichen Beschränkung höchst dramatisch; der Dichter darf nur eben die Situation andeuten und dann den süßen Flönton hervorlocken, um das Thema auszuführen.” (A.W. SCHLEGEL, *Athenaeum*, 1798, 5. Abschnitt apud FRANK, 1985, p. 1315)

entre 1861 e 1869, a leitura dramática já era reconhecida por suas especificidades e inovações nos palcos da cultura alemã, cremos que conhecer melhor o estilo de Tieck como leitor, junto com sua poética musical, nos ajuda a decifrar a performance musical da leitura poética realizada por Brahms em suas canções.

5.1 Declamar ou recitar? Uma questão de estilo.

Conforme Weithase (1949, p. 14), o inovador estilo de leitura de Tieck surge na época de Goethe, dentro de um contexto marcado por uma declamação em estilo teatral, nos moldes da tradição clássica²⁶⁵ e dominado pela estética dos afetos. O estilo desta tradição, por ser vocalmente bastante expansivo, era conhecido como “estilo extensivo de falar” [“*extensiver Sprechstil*”] e caracterizava-se por:

[...] intensificação dramática pela formulação sonora de um poema, forte intensificação do volume da voz e do andamento, uma expressão muito viva dos diferentes sentimentos, muitas vezes até ultrapassando os limites que existem entre a arte da proferição e a arte do teatro; [...].²⁶⁶

Um representante exemplar na prática deste estilo foi Goethe, seja como declamador, recitador ou educador da fala²⁶⁷, e é a partir de sua época²⁶⁸, que coincide tanto com o desenvolvimento do teatro alemão, quanto com o surgimento da ópera alemã na forma do *Singspiel*, que a discussão sobre a arte da proferição ganha consistência, florescendo ricamente no Romantismo alemão (WEITHASE, 1949, p.16).

Ainda que por vezes os verbos recitar e declamar sejam apresentados como sinônimos em dicionários²⁶⁹, ao início do século XIX costumava-se distingui-los, embora na prática muitas vezes fossem usados sem a devida clareza. Esta falta de clareza, que já aponta para um momento

²⁶⁵ Conforme Meyer-Kalkus (2020, p. 9), Klopstock foi o fundador deste tipo de leitura na Alemanha.

²⁶⁶ “[...] dramatische Steigerungen bei der lautlichen Gestaltung einer Dichtung, große Stimmstärke- und Temposteigerungen, einen sehr lebendigen Ausdruck der verschiedenen Gefühle oft bis über jene Grenzen hinaus, die zwischen Vortragskunst und Schauspielkunst besteht; [...]” (WEITHASE, 1949, p.10)

²⁶⁷ Para mais detalhes remetemos a WEITHASE, Irmgard. *Goethe als Sprecher und Sprecherzieher*. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger, 1949.

²⁶⁸ O período do final do século XVIII e início do XIX foi uma época de intensas discussões sobre a língua alemã falada. Discutia-se, por exemplo, a pronúncia do alemão pelos estrangeiros, depois passou-se a criticar também atores por causa dos dialetos. Tais críticas se explicam num contexto em que as variações dialetais eram vistas como regionais e restritas, em relação a uma cultura que se pretendia universal (WEITHASE, 1961, p. 517-519).

²⁶⁹ Por exemplo, em dicionários bilíngues, como INFOPEDIA ou PAUKER.AT, disponíveis em: [deklamieren | Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa \(infopedia.pt\)](https://www.infopedia.pt) e em: [Portugiesisch alemão deklamieren \(pauker.at\)](https://www.pauker.at); ou também nos monolíngues, como DUDEN, disponível em: <https://www.duden.de/rechtschreibung/deklamieren>.

de transição da arte da leitura, levou Goethe em 1803 a escrever definições, que se encontram em suas “Regras para atores” [“Regeln für Schauspieler”]²⁷⁰:

Por recitação compreende-se um tipo de proferição que, sem elevação apaixonada do tom, porém não sem qualquer tipo de mudança de tom, situa-se ao meio, entre a fala impassível e tranquila e a mais nervosa. O ouvinte percebe sempre que no caso se trata de um terceiro objeto²⁷¹.

Segundo Weithase (1949, p.83), a recitação para Goethe é claramente definida para o leitor, e não para o ator, pois na leitura, quem fala deve se colocar acima do conteúdo do texto, e além disto, através de sua interpretação “ele [o recitador] não modifica o seu próprio caráter, não renuncia à sua índole e à sua individualidade”²⁷², ou seja, “o recitador apenas insinua sentimentos e pensamentos com sua voz, e jamais os desempenha completamente, transformando-se no personagem que nutre estes sentimentos e pensamentos”²⁷³.

Para Goethe, a recitação era adequada tanto para a poesia, quanto para as narrativas ou diálogos em prosa, porém, sempre com o distanciamento da moderação, visando com isto deixar claro para o ouvinte, que se trata de um “terceiro objeto”:

Exige-se por isso, que nas passagens a ser recitadas, sem dúvida se coloque a expressão apropriada, e que se profira as mesmas com a sensibilidade e o sentimento que o poema sugere ao leitor através do seu conteúdo, todavia, isto se deve realizar com moderação e sem aquela entrega apaixonada de si, que na declamação é requerida.²⁷⁴

Para caracterizar as passagens épicas, como explica Weithase (1949, p. 83), Goethe exigia uma certa variedade de “timbres sonoros” [“Klangfarben”], e para a figuração do discurso direto, uma leve alteração do tom, com o propósito de distinguir as falas do personagem e do narrador.

²⁷⁰ Para maiores detalhes sobre o estilo de Goethe e suas orientações, remetemos ao cap. II de WEITHASE, Irmgard. “Goethes Anschauungen über das gesprochene Wort”. In: *Goethe als Sprecher und Sprecherzieher*. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger, 1949, p.68-105. O original de Goethe, ao qual Weithase se refere, pode ser consultado em: GOETHE, Johann Wolfgang von. “Regeln für Schauspieler” (1803). In: *Goethe. Berliner Ausgabe. Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen*. (Bd. 17-22) Band 17. Berlin: Aufbau, 1960. Disponível em: <http://www.zeno.org/nid/20004855973> Acessado em: 14/06/2022.

²⁷¹ “Unter Rezitation wird ein solcher Vortrag verstanden, wie er ohne leidenschaftliche Tonerhebung, doch auch nicht ganz ohne Tonveränderung zwischen der kalten ruhigen und der höchst aufgeregten Sprache in der Mitte liegt. Der Zuhörer fühle immer, daß hier von einem dritten Objekte die Rede sei, [...]” (GOETHE, 1803, §18 apud WEITHASE, 1949, p. 82).

²⁷² “[...] er ändert dadurch seinen eigentümlichen Charakter nicht, er verleugnet sein Naturell, seine Individualität dadurch nicht.” (Goethe, 1803, §19 apud WEITHASE, 1949, p. 82-83)

²⁷³ “Der Rezitator deutet Gefühle und Gedanken mit seiner Stimme nur an, aber er spielt sie niemals voll aus, indem er sich in die Person verwandelt, die diese Gefühle und Gedanken hegt.” (WEITHASE, 1949, p.83)

²⁷⁴ “Es wird daher gefordert, daß man auf die zu rezitierenden Stellen zwar den angemessenen Ausdruck lege und sie mit der Empfindung und dem Gefühl vortrage, welcher das Gedicht durch seinen Inhalt dem Leser einflößt, jedoch soll dieses mit Mäßigung und ohne jene leidenschaftliche Selbstentäußerung geschehen, die bei der Deklamation erfordert wird.” (GOETHE, 1803, §19)

A declamação, por sua vez, era para Goethe uma “recitação intensificada” [“gesteigerte Rezitation”], própria para o teatro, pois se tratava da declamação de um papel incorporado, implicando manifestações realmente apaixonadas por parte do declamador:

Aqui preciso abandonar o meu caráter natural, renunciar à minha índole, e me imaginar totalmente na situação e disposição daquele, cujo papel eu declamo. As palavras que eu pronuncio, precisam ser articuladas com energia e com a expressão mais viva, de modo a realmente parecer que estou naquele momento sentindo junto cada estímulo apaixonado.²⁷⁵

Em seu estudo, Weithase demonstra que Goethe, apesar da clareza nas definições, na prática, ao recitar poemas, fazia uso da tradição clássica, carregando no tom e na dicção, como se declamasse. A carta de Johanna Schopenhauer ao filho Arthur, em 23 de março de 1807, com comentários sobre uma leitura de Goethe²⁷⁶, nos oferece um retrato da exuberância deste estilo:

Entretanto é um enorme prazer ouvir isto [...] de Goethe; com sua indescritível potência, seu fogo, sua representação plástica nos arrebatava junto a todos. Apesar de, a bem dizer, artisticamente, não ler bem, é por demais vívido, declama, e quando há alguma disputa, ou até uma batalha, faz um alarido como um [teatro] *Drurylane*, quando havia lá uma batalha, e também representa cada papel que lê [...].²⁷⁷

Como educador de dicção [“Sprecherzieher”] e diretor de teatro, Goethe empenhava-se em combater “o naturalismo no teatro e sobretudo a ‘ritmofobia’ ” [“den Naturalismus auf dem Theater und vor allem die ‘Rhythmophobie’ ”]. Nesta linha, referindo-se à dicção, educava os membros do Teatro da Corte [“Hoftheater”] de Weimar para uma escansão precisa, que distinguisse claramente a métrica rítmica de cada um dos versos, como explica Meyer-Kalkus (2020, p. 131): “Em ‘A Noiva de Messina’ de Schiller, por exemplo, iambos, troqueus, dáctilos e espondeus deviam ser pronunciados em alternância”²⁷⁸. Goethe, ao ensaiar suas próprias

²⁷⁵ “Hier muß ich meinen angeborenen Charakter verlassen, mein Naturell verleugnen und mich ganz in die Lage und Stimmung des jenigen versetzen, dessen Rolle ich deklamiere. Die Worte, welche ich ausspreche, müssen mit Energie und dem lebendigsten Ausdruck hervorgebracht werden, so daß ich jede leidenschaftliche Regung als wirklich gegenwärtig mitzuempfinden scheine.” (GOETHE, 1803, §20)

²⁷⁶ A mãe do filósofo referia-se à leitura que assistira de “O Príncipe Constante” [“Der standhafte Prinz”], de Calderón (1636), numa tradução trazida por A. W. Schlegel em um manuscrito.

²⁷⁷ “Indessen ist’s doch ein hoher Genuß von Goethen dies [...] zu hören; mit seiner unbeschreiblichen Kraft, seinem Feuer, seiner plastischen Darstellung reißt er uns allen mit fort. Obgleich er eigentlich nicht kunstmäßig gut liebt, er ist viel zu lebhaft, er deklamiert, und wenn etwa ein Streit oder gar eine Bataille vorkommt, macht er einen Lärm wie eine *Drurylane*, wenn’s dort eine Schlacht gab, auch spielt er jede Rolle, die er liest [...]” (J.SCHOPENHAUER apud WEITHASE, 1940, p.193). *Drurylane* é o teatro mais antigo da Inglaterra (Royal Drury Lane, 1663). Tieck também o citou nas *Dramaturgische Blätter* (1826, vol.2, p. 254) ao referir-se à excelente e moderna acústica do teatro, comparando-o à grande sala de Coventgarden, acusticamente muito bem construída.

²⁷⁸ “In Schillers Braut von Messina waren beispielsweise Jamben, Trochäen, Daktylen und Spondeen im Wechsel zu sprechen.” (MEYER-KALKUS, 2020, p.131).

leituras, dedicava-se à transcrição de minúcias do metro, tornando-se “altamente meticuloso” [“äußerst penibel”], como relata Anton Genast (1763-1831)²⁷⁹:

[...]: vírgula, ponto e vírgula, dois pontos, pontos de exclamação e interrogação precisavam ser rigorosamente mantidos; ele [Goethe] exigia para quase cada um dos sinais um tempo e especificava a sua duração simbolicamente assim: $_$, $_$; $_$: $_$! $_$? $_$. Deste modo conseguia que qualquer um pronunciasse os versos nem muito rápido, nem muito lento. Ao início era quase uma fala mecânica, mas quando pouco a pouco este método se desenvolvia, que encanto, que marcha poética enfim sobressaía na retórica. Podia chamar-se música.²⁸⁰

Na dissertação sobre a história da língua alemã falada, Weithase (1961) explica que o estilo extensivo teatral era tão popular, que até nas escolas, na falta de uma metodologia para o ensino da oratória, os alunos o imitavam²⁸¹. Sobretudo nos ginásios, o estilo extensivo combinava-se ao estilo patético das declamações em latim, dando a impressão de que este estilo era adequado à leitura de poesias, uma compreensão contra a qual os pedagogos mais jovens lutavam energicamente. Tieck estava entre os que reprovavam este hábito. Em suas críticas, dizia que muitos alunos haviam se acostumado a imitar um estilo “no modelo dos declamadores profissionais, cheio de afetações e um fútil bombástico”²⁸².

Sem as expansivas oscilações vocais do estilo extensivo, o “estilo intensivo de dicção” [“intensiver Sprechstil”] surge em oposição à tradição. Sem as afetações e menos carregado, o estilo intensivo soava mais natural, inclinando-se a um tom mais próximo da realidade. Como explica Weithase (1961, p. 427-428), com ele buscava-se mais “verdade na expressão” [“Wahrheit im Ausdruck”]. Segundo a autora, na época, entendia-se que exercitando a leitura e a fala no estilo intensivo, a relação conteúdo-forma estaria mais equilibrada do que com as

²⁷⁹ Anton Genast (1763-1831), diretor do Hoftheater (Teatro da corte) de Weimar, esteve na casa de Goethe em 1810, enquanto o mestre estudava uma leitura do “Príncipe Constante” [“Standhaften Prinz”]. (MEYER-KALKUS, 2020, p. 131)

²⁸⁰ “[...]: Komma, Semikolon, Kolon, Ausrufungs- und Fragezeichen mußten bei der Rezitation streng eingehalten werden; er verlangte fast für jedes dieser Zeichen ein Zeitmaß und bezeichnete deren Länge bildlich so: $_$, $_$; $_$: $_$! $_$? $_$. Auf diese Weise erlangte er [Goethe], daß einer wie der andere die Verse sprach, nicht zu schnell und nicht zu langsam. Es war im Anfang ein fast automatisches Sprechen; als sich aber nach und nach diese Methode entwickelte, welcher Reiz, welcher poetischer Schwung trat endlich in der Rhetorik hervor. Musik war sie zu nennen.” (MEYER-KALKUS, 2020, p. 131)

²⁸¹ Neste sentido, é de se considerar que a orientação de Schubert para a declamação dos versos de *Gretchen am Spinnrade* (1814) tivesse como referência o estilo extensivo de Goethe. A forma em como o compositor adequou a música à métrica do poema reforça esta hipótese: dois acentos por verso geraram um compasso binário, no qual cada um dos acentos é acentuado musicalmente pelo tempo mais forte do compasso, o primeiro. Schumann, apesar de também seguir esta lógica, acrescentou a ela o tom da ironia, o que lhe permitiu expressivas alterações. Brahms, antes de ser visto como progressivo por Schönberg (1933; 1950), como ainda veremos, foi criticado por ter desprezado as regras métricas da declamação.

²⁸² “[...] nach dem Vorbild der gewerbsmäßigen Deklamatoren einen Vortrag voller Affektationen und hohlem Bombast.” (TIECK apud WEITHASE, 1961, p. 427)

declamações (associadas ao estilo extensivo), com as quais, muitas vezes se corria o risco de acentuar a forma mais do que o conteúdo²⁸³.

O talento e o estilo de Tieck está amplamente registrado através das descrições de seus admiradores, como por exemplo, a conhecida e detalhada descrição de Eckermann, escrita em 9 de outubro de 1828,²⁸⁴ sobre a leitura do drama trágico *Clavigo* de Goethe (1774)²⁸⁵ feita por Tieck. Ao início do relato percebe-se quase fisicamente a aproximação do tom da fala ao nível da realidade. Eckermann, que já havia “lido e sentido” [“gelesen und empfunden”] esta peça várias vezes, conta que com Tieck, a mesma, lhe soava de outra forma: “Foi como se a ouvisse descer do teatro” [“Es war mir, als hörte ich es vom Theater herunter”], como se a peça deixasse a altura do palco, distante do público, e se colocasse junto ao público, onde a entoação, pela proximidade, já não carece de tanto volume e extensividade.

O relato de Eckermann é rico em detalhes, e através dele fica claro que o estilo intensivo, ainda que mais suave, era intenso em dramaticidade, rico em nuances e variações. Tieck adequava a voz para distinguir e caracterizar os personagens de acordo com cada cena:

[...] os caracteres individuais e situações eram inteiramente percebidos; a impressão que se tinha era de uma representação, na qual cada papel estava primorosamente distribuído. Mal se poderia dizer, qual parte da peça Tieck lera melhor, se aquelas, nas quais se desenvolvia o vigor e a paixão dos homens, se calmas e claras cenas intelectuais, ou se momentos de amor sofrido.²⁸⁶

Ao referir-se à cena entre Marie e Clavigo, o momento de “amor sofrido” [“gequälter Liebe”], Eckermann registra os recursos prosódicos e nuances expressivas explorados por Tieck:

Mas para a apresentação do último tipo [amor sofrido] ele dispunha de recursos especiais. A cena de Marie e Clavigo ainda me ressoa aos ouvidos; o peito apertado, o hesitar e o estremecer da voz, interrompida, palavras e sons meio abafados, o cochichar e suspirar de uma respiração ardente acompanhada

²⁸³ No contexto do Romantismo tardio na música (final do séc. XIX), época de Brahms e Wagner, veremos que conceitos como “naturalismo” ou “realismo” dão origem à polêmicas discussões.

²⁸⁴ Johann Peter Eckermann (1792-1854), em “Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens”. In: Goethe: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*, II. Abt., Bd. 12, Frankfurt 1999, p. 284. A passagem é citada tanto por Weithase (1940, p. 208), quanto por Meyer-Kalkus (2020, p. 252). Disponível em: [Johann Peter Eckermann: Gespräche mit Goethe \(projekt-gutenberg.org\)](http://JohannPeterEckermann.GesprächemitGoethe.projekt-gutenberg.org) Acessado em: 29/06/2022.

²⁸⁵ A leitura de Tieck deu-se na própria casa de Goethe, que o havia encomendado para um sarau literário. O anfitrião, porém, enviou carta desculpando-se pela ausência.

²⁸⁶ “[...] die einzelnen Charaktere und Situationen waren vollkommen gefühlt; es machte den Eindruck einer Vorstellung, in der jede Rolle ganz vortrefflich besetzt worden. Man könnte kaum sagen, welche Partien des Stückes Tieck besser gelesen, ob solche, in denen sich Kraft und Leidenschaft der Männer entwickelt, ob ruhig-klare Verstandesszenen, oder ob Momente gequälter Liebe.” (ECKERMANN, 9/10/1828, “Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens.” In: Goethe: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*, II. Abt., Bd. 12, Frankfurt 1999, p. 284. Disponível em: [Johann Peter Eckermann: Gespräche mit Goethe \(projekt-gutenberg.org\)](http://JohannPeterEckermann.GesprächemitGoethe.projekt-gutenberg.org) Acessado em: 29/06/2022.

de lágrimas, tudo isto para mim ainda está inteiramente presente e será inesquecível.²⁸⁷

Por fim, relata também o espetacular efeito dramático que resulta do estilo de Tieck:

Todos estavam mergulhados na récita e por ela arrebatados. [...] Lágrimas nos olhos das senhoras, [...]. Tieck havia concluído e se levantara, enxugando o suor da testa. Os ouvintes, porém, permaneciam ainda como que presos às suas cadeiras; cada um parecia estar ainda demasiado absorvido pelo que acabara de lhe atravessar a alma, para encontrar as palavras de agradecimento que já deveriam ter dado a ele, aquele que produzira em todos um efeito tão extraordinário.²⁸⁸

Do relato de Eduard Genast²⁸⁹ sobre Tieck e a caracterização dos personagens na leitura de “Romeu e Julieta” de Shakespeare, destaca-se a relevância do tom e do andamento:

Logo na leitura dos personagens ele sabia colocar com virtuosismo o tom e o andamento [“Tempo”] característico para cada nome, de modo que quando mais tarde lia o personagem, e ao longo da sua apresentação, não tinha necessidade de anunciar novamente o nome.²⁹⁰

As nuances da dramaticidade no tom das leituras de Tieck, segundo J. L. Hoffmann²⁹¹ (1856 apud WEITHASE, 1940, p. 209), percebiam-se através de uma “suavidade maior, por exemplo em papéis femininos (e não através de um tom mais agudo e voz fina), através da tranquilidade, segurança, frieza ou calidez, apaixonamento, fugacidade”²⁹².

Ao mesmo tempo em que o estilo intensivo de Tieck era muito bem recebido e admirado, conforme brevemente ilustrado aqui, houve também quem, habituado ao estilo extensivo,

²⁸⁷ “Zu dem Vortrag letzterer Art [gequälter Liebe] standen ihm jedoch besondere Mittel zu Gebot. Die Szene zwischen Marie und Clavigo tönet mir noch immer vor den Ohren; die gepreßte Brust, das Stocken und Zittern der Stimme, abgebrochene, halb erstickte Worte und Laute, das Hauchen und Seufzen eines in Begleitung von Tränen heißen Atems, alles dieses ist mir noch vollkommen gegenwärtig und wird mir unvergeßlich sein.” (ECKERMANN, op. cit.)

²⁸⁸ “Jedermann war im Anhören versunken und davon hingerissen. [...] Tränen in den Augen der Frauen, [...]. Tieck hatte geendigt und stand auf, sich den Schweiß von der Stirne wischend. Die Hörenden aber waren noch immer wie gefesselt auf ihren Stühlen; jeder schien in dem, was ihm soeben durch die Seele gegangen war, noch zu tief begriffen, als daß er passende Worte des Dankes für den hätte bereit haben sollen, der eine so wunderbare Wirkung auf alle hervorgebracht hatte.” (ECKERMANN, op. cit.)

²⁸⁹ Eduard Franz Genast (1797-1866, filho de Anton Genast), em *Aus dem Tagebuch eines alten Schauspielers* (1862-1866) apud Weithase (1940, p. 209).

²⁹⁰ “Schon beim Vorlesen des Personals wusste er mit Virtuosität in jedem Namen des charakterisierenden Ton und das Tempo zu legen, in welchem er später die Person las und so im Verlauf seines Vortrags nicht nötig hatte, die Namen wieder anzuführen.” (GENAST apud WEITHASE, 1940, p. 209)

²⁹¹ Johann Leonhard Hoffmann (1740-1814), segundo Weithase (1940, p. 328), autor do livro *Ludwig Tieck*, publicado em Nürnberg em 1856.

²⁹² “[...] größere Milde, z.B. in weiblichen Rollen (nicht etwa durch einen höheren Ton und dünnere Stimme), durch Ruhe, Bestimmtheit, Trockenheit, oder Wärme, Leidenschaftlichkeit, Flüchtigkeit.” (J. L. HOFFMANN, 1856 apud WEITHASE, 1940, p.209). O autor citado é provavelmente Joh. Leonh. Hoffmann (1813-1865), que publicou, dentre outras obras, *Ludwig Tieck. Eine literarhistorische Skizze* em Nürnberg (1856).

considerasse seu desempenho, por vezes, fraco. É o caso de A. W. Schlegel, que tanto o elogiou pelas palavras escritas²⁹³, mas em relação à leitura de obras trágicas, o criticou. Tieck revidou a crítica com críticas, conforme registrado pelo biógrafo Köpke (1855, p.179-180):

Hoje em dia qualquer um acha que sabe ler, mas poucos são os que o entendem, e mesmo pessoas notáveis enganam-se muitas vezes nisso. Schlegel, mais velho, leu textos líricos e seus próprios poemas de modo muito agradável, o dramático, porém, ao contrário, num tom de pregação, mas ele acreditava estar lendo muito bem. Minha leitura simples ele censurou, porque me faltava o *Pathos* trágico.²⁹⁴

A crítica de A.W. Schlegel é representativa da geração de Goethe e caracteriza o momento de transição em que se encontra Tieck. Seu estilo, mais livre e menos carregado em afetos, mas nem por isso menos expressivo, com recursos que incluem variações de ritmo, de andamentos, volume, timbres, entoação, respirações, suspiros, pausas etc. teve grande impacto, contribuindo decididamente para o desenvolvimento de uma nova forma de declamação.

Esta nova forma de declamar, com um tom mais próximo da língua falada, passou a ser conhecida por “Konversationston”, e Tieck, de acordo com os seus ideais para este tom, acrescenta-lhe uma qualidade: “o nobre tom da conversação” [“Der edle Konversationston”]. A razão de ser nobre, é porque traz consigo uma questão que lhe é muito cara, conforme veremos a seguir.

5.2 Ironia e tempos: “O nobre tom da conversação” de Tieck

“Ao ler eu mesmo sempre procurei me manter acima do todo” [“Beim Lesen selbst habe ich stets gesucht, über dem Ganzen zu stehen”]²⁹⁵, declara Tieck sobre o seu estilo de leitura. À primeira vista, lembra o distanciamento do leitor na definição de Goethe para a recitação. Porém, não é a isto que Tieck se refere, e nem tampouco se trata de uma orientação apenas para quem recita. Na continuação o poeta explica:

Ainda que de certa forma eu no afeto me transforme de acordo com cada caráter, sempre procurei conservar a mim mesmo uma visão do conjunto, de modo a poder me repreender no instante em que houvesse acentuado mal uma

²⁹³ Conforme publicação no *Athenäum* (1798), citado ao final da introdução no presente trabalho.

²⁹⁴ “Heutiges Tages glaubt Jedermann lesen zu können, aber die Wenigsten verstehen es, und auch ausgezeichnete Leute täuschen sich oft darin. Der ältere Schlegel las lyrische Sachen und seine eigenen Gedichte in sehr angenehmer Weise, Dramatisches dagegen in einem unerträglichen Kanzelton, er glaubte aber sehr gut zu lesen. Mein einfaches Lesen tadelte er, weil es mir am tragischen Pathos fehle.” (TIECK apud KÖPKE, 1855, p.179- 180)

²⁹⁵ As palavras são de Tieck, mas quem as registrou foi seu biógrafo: KÖPKE, Rudolf: *Ludwig Tieck. Erinnerungen aus dem Leben des Dichters nach dessen mündlichen und schriftlichen Mittheilungen*. 2 Bde. Leipzig: Brockhaus, 1855, p.179. Disponível em: [Ludwig Tieck : Erinnerungen aus dem Leben des Dichters nach dessen mündlichen und schriftlichen Mittheilungen / von Rudolf Köpke ; 2. Theil \(Theil 2\) - Digitale Sammlungen der Herzogin Anna Amalia Bibliothek \(klassik-stiftung.de\)](https://www.klassik-stiftung.de/digital-sammlungen/ludwig-tieck-erinnerungen-aus-dem-leben-des-dichters-nach-dessen-muendlichen-und-schriftlichen-mittheilungen-von-rudolf-koepke-2-theil-theil-2) Acessado em: 13/05/2022.

palavra. Esta é a disposição correta para o leitor, assim como para o ator ou o artista em geral: isto aqui é a ironia. O tom do leitor jamais deve ultrapassar os limites daquilo que eu sempre chamei de o nobre tom da conversação. Também no trágico isto não deve acontecer, senão ele se torna *pathos* falso e afetado, o singular é realçado, e a impressão do todo se perde totalmente.²⁹⁶

A ironia, eis a chave para o nobre tom da conversação de Tieck, seja para o leitor, o ator ou o artista em geral, noutras palavras, o artista da performance. É devido a ironia que ele procura se manter acima do todo e, de acordo com este ideal, ainda que o artista incorpore o caráter afetivo do personagem, não deve perder a visão do todo.

Em 1826 Tieck publicou uma resenha sobre um ensaio de sua autoria, escrito em 1817, publicado no mesmo ano nas *Dramaturgische Blätter* [“Folhas dramáticas”], dedicado especificamente à questão da fluência temporal da fala no palco. Trata-se do ensaio “Über das Tempo, in welchem auf der Bühne gesprochen werden soll” [“Sobre o tempo, no qual se deve falar no palco”]²⁹⁷. Na resenha, Tieck chama atenção para a importância do modo adequado de declamação para a expressão da ironia:

O resenhista manifesta-se essencialmente contra aquele modo lento de declamação, preferido nos últimos tempos, o qual, por receio de se tornar incompreensível, deixa prevalecer enorme clareza, uma acentuação demasiadamente marcada, inclusive de palavras e sílabas irrelevantes, através do que se perde, para o ouvido da audiência, o sopro animado e de leve gracejo, imprescindível a uma boa representação.²⁹⁸

Ao referir-se ao modo mais lento, com exageros de articulações a fim de garantir uma dicção compreensível, Tieck refere-se ao tempo [“das Tempo”]²⁹⁹, no sentido da velocidade da

²⁹⁶ “Obgleich ich im Affekte mit dem jedesmaligen Charakter gewissermaßen eins werde, so habe ich mir doch selbst dann so viel Überblick zu bewahren gesucht, daß ich mich im Augenblicke tadeln konnte, ein Wort unrichtig betont zu haben. Das ist die richtige Stimmung für den Vorleser wie für den Schauspieler und Künstler überhaupt: es ist das hier die Ironie. Der Ton des Vorlesers darf nie die Grenzen dessen überschreiten, was ich immer den edleren Konversationston genannt habe. Auch im Tragischen darf das nicht geschehen, sonst wird es falsches Pathos und Manier, einzelnes wird herausgerissen, und der Eindruck des Ganzen geht verloren.” (TIECK apud KÖPKE, 1855, p. 179)

²⁹⁷ Cf. TIECK, Ludwig. *Dramaturgische Blätter, Heft einem Anhang noch ungedruckter Aufsätze über das deutsche Theater und Berichte über die englische Bühne geschrieben auf einer Reise im Jahre 1817 von Ludwig Tieck*. Zweites Bändchen. Breslau: Josef Mar und Komp., 1826, p. 253-271. O referido ensaio encontra-se no capítulo “Bemerkungen, Einfälle und Grillen über das Deutsche Theater, auf einer Reise in den Monaten Mai und Junius des Jahres 1825” (p. 205-340).

²⁹⁸ “Der Verfasser zieht hauptsächlich gegen jene in neuerer Zeit beliebt gewordene langsame Deklamationsweise zu Felde, welcher aus Furcht undeutlich zu werden eine große Deutlichkeit, ein zu merkliches herausheben auch der unbedeutenden Worte und Sylben vorwalten läßt, wodurch dem Ohr des Hörers der leichte spielende und lebendige Hauch verloren geht, der zu einer guten Darstellung unerlässlich ist.” Cf. TIECK, Ludwig. *Jahrbücher der Literatur*. Vier und dreyßigster Band. 1826. April. May. Juny. Wien: Carl Gerold, 1826, p. 183-233 (p. 227).

²⁹⁹ O termo em alemão, no singular “Tempo” (no plural “Tempi”) encontra traduções que variam entre “andamento” (música), “velocidade” (técnica), “ritmo” (movimento, trabalho). No teatro, a aproximação entre os termos “ritmo” e “tempo” gerou confusões que levaram Stanislavsky (1863-1938) a desenvolver o conceito de “tempo-ritmo” para a construção do personagem, referindo-se “simultaneamente à ideia de velocidade (andamento), e à noção de ritmo”. Cf. DIAS, Ana Cristina Martins. “A musicalidade do ator em ação: a experiência

dicção, das pulsações que definem um andamento (por exemplo, *Largo, Allegro*) incluindo “o alongamento, as paradas ou a vivacidade e rapidez da fala” [“die Dehnung, das Anhalten oder die Lebendigkeit und Schnelle der Rede”] (TIECK, 1826, p. 253) entre os fatores que definem este tempo.

O tempo mais lento torna a fluência da declamação deveras artificial, muito distante da fluência temporal de uma conversa fora do palco, no mundo real. Compreender a relação entre o tempo e a ironia é para o nosso fim de grande relevância. Por um lado, porque nas análises sobre a música de Brahms, a questão da métrica e do ritmo constitui uma tônica, relacionando-se à declamação e à prosa, e por outro, porque assim como para Tieck a ironia é uma chave reveladora, também para Brahms ela decifra determinados procedimentos criativos, sobretudo no ciclo das romanças de Magelone.

Reconhecendo que é impossível tentar definir o conceito de ironia em uma só fórmula, Tieck lembra que na maioria das definições ela é considerada de modo muito unilateral, demasiado prosaico e material, diferente daquela à qual ele se refere:

A ironia, à qual me refiro, não é deboche, escárnio, sátira, ou qualquer outro tipo que se costuma entender como tal, mas antes a mais profunda seriedade, que ao mesmo tempo está relacionada ao gracejo e ao verdadeiro bom humor. Ela não é só negativa, mas também algo absolutamente positivo. Ela é o poder que sustenta ao poeta o domínio sobre a sua matéria; ele não deve se perder nela, mas manter-se acima dela. Assim, a ironia o poupa de unilateralidades e ocas idealizações.³⁰⁰

De suas palavras compreende-se que o tom da conversação de Tieck é nobre, porque a ironia o eleva do plano comum, unilateral, prosaico e material, a um nível elevado, pleno em sentidos, subjetividades e complexidades.

Na abertura do ensaio sobre a fluência temporal da fala no palco, Tieck explica que esta questão está diretamente relacionada ao modo em como se deve recitar versos. Antes de responder à questão, o poeta lembra que aproximadamente há 20 anos o modo de se falar nos palcos alemães não era um problema e nem motivo de discussão, pois, à exceção de algumas diferenças regionais³⁰¹, “os diversos teatros concordavam, que a forma e o modo como qualquer

do tempo-ritmo”. Dissertação de Mestrado (Teatro). Universidade do Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes da Uni-Rio, 2000 (pp. 54; 57).

³⁰⁰ “Die Ironie, von der ich spreche, ist ja nicht Spott, Hohn, Persiflage, oder was man sonst der Art gewöhnlich darunter zu verstehen pflegt, es ist vielmehr der tiefste Ernst, der zugleich mit Scherz und wahrer Heiterkeit verbunden ist. Sie ist nicht blos negativ, sondern etwas durchaus Positives. Sie ist die Kraft, die dem Dichter die Herrschaft über den Stoff erhält; er soll sich nicht an denselben verlieren, sondern über ihm stehen. So bewahrt ihn die Ironie vor Einseitigkeiten und leerem Idealisieren.” (TIECK apud KÖPKE, 1855, p. 238-239).

³⁰¹ Por exemplo, segundo Tieck (1826, p. 253), o que para os vienenses parecia uma representação correta, soava para os alemães do norte, berlinenses ou hamburgueses, como uma prédiga.

um falava na vida comum, havia sido definido como base tanto para a comédia como para a tragédia”³⁰².

De acordo com Tieck, havia também quem se preocupasse em falar muito clara e lentamente, articulando e acentuando excessivamente palavras e sílabas, por causa da má acústica dos ambientes, como igrejas ou teatros antigos, o que teria influenciado professores e atores. Tieck considerava isto um equívoco, pois, como lembra, já se construíam na época teatros com boa acústica, tal como o *Drurylane*³⁰³.

Para comprovar que nem sempre se usou um tempo lento nos palcos alemães, Tieck (1826, vol.2, p. 255) comenta que não se lembra de alguma vez ter percebido que os atores na peça *Emilia Galotti* de Lessing³⁰⁴ se empenhassem em usar um andamento mais lento, do que para as habituais comédias [“Lustspiele”].

Defendendo que o principal responsável por esta recente mudança na Alemanha foi o verso, Tieck cita versos usados pelos franceses e italianos, e explica como estes interferem na declamação. Em relação aos franceses, refere-se aos alexandrinos:

O monótono alexandrino obrigou os franceses a inventar uma declamação própria artificial, que muitas vezes requer um enorme esforço para não se ouvir o verso e a rima. [...] A comédia rimada os franceses entregam quase sempre ligeira, e daí naturalmente com aquele arbítrio esbarram ainda mais vezes em quatro ou cinco versos e falam tão rápido, que quase não se consegue acompanhar, assim como na tragédia [...].³⁰⁵

Em relação aos italianos, Tieck explica que o verso marteliano³⁰⁶ é falado nas comédias de modo “ligeiro e preciso” [“rasch und bestimmt”], a não ser onde o carácter exige o peso ou a lentidão, e que este verso teria induzido os alemães a erros, não apenas no ritmo, por causa da escansão, mas também nos contornos da fala, através das repetidas quedas e subidas da voz:

³⁰² “Die verschiedenen Theater kamen darin überein, daß die Art und Weise, wie jedermann im gemeinen Leben sprach, beim Lustspiel sowohl bei der Tragödie zum Grunde gelegt wurde.” (TIECK, 1855, p. 253).

³⁰³ Tieck conheceu o teatro Drury Lane durante sua viagem a Londres, em 1817, ano em que escreveu o ensaio “Über das Tempo, in welchem auf der Bühne gesprochen werden soll”.

³⁰⁴ A tragédia burguesa *Emilia Galotti*, de Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), foi estreada na Alemanha, em Braunschweig, a 13 de março de 1772, e se tornou uma das mais interpretadas obras da literatura alemã.

³⁰⁵ “Die monotone Alexandriner hat die Franzosen gezwungen, eine eigene künstliche Deklamation zu erfinden, in welcher es oft die größte Anstrengung kostet, den Vers und Reim nicht hören zu lassen. [...] Das gereimte Lustspiel geben die Franzosen fast immer rasch, und hier stoßen sie freilich noch öfter mit jener Willkür vier oder fünf Verse zusammen, und sprechen so schnell, daß man kaum folgen kann, als in der Tragödie [...]” (TIECK, 1826, vol. 2, p. 256)

³⁰⁶ A invenção deste verso é atribuída ao poeta e dramaturgo italiano Pier Jacobo Martello (1665-1727), que o usou ao início do séc. XVII para imitar o alexandrino francês. O verso marteliano é formado por catorze sílabas em dois dísticos, divididos por uma cesura em dois heptassílabos. Cf. WILPERT, Gero. *Sachwörterbuch der Literatur*. 7. Verbesserte u. erweiterte Auflage. Stuttgart: Kröner, 1989, p. 557.

Conosco a introdução do verso marteliano inegavelmente desencaminhou os recitantes quase todos, pois através dele se habituaram a um modo cantante escandido, um repetido caimento e proporcional subida da voz, [...].³⁰⁷

Ainda neste ensaio, Tieck (1826, vol. 2, p. 260) defende com vigor e clareza a necessidade de se usar “o ritmo da língua da conversação” [“Der Rhythmus der Konversationssprache”], já usado para as comédias, como base de referência também para a tragédia, seja em versos ou em prosa:

As tragédias em prosa também devem ser tratadas assim, pois cada um percebe que a infundável quantidade variável de sílabas de uma Emilia Galotti, esta ironia cáustica, esta presença de espírito da prosa discreta, não se deixa acentuar alongando-se deste modo e no tempo do compasso, assim como tantos versos novos, [...].³⁰⁸

Para Tieck, a declamação que se orientava pelos acentos da versificação, ignorando as variações, o ritmo e nuances da “língua da conversação” [“Konversationssprache”], tornava a peça decididamente monótona e deveria ser abolida. De acordo com o seu ideal, o nobre tom da conversação era a base, “na qual se movem todas as modificações possíveis da arte do falante³⁰⁹”, e por isto, a declamação deveria se libertar das amarras da versificação, e os acentos deveriam servir para realçar as palavras ou sílabas que realmente importam para o conteúdo do texto, consoante a cada situação. De acordo com Tieck:

[...] naquele modo livre precisam se mover rumorejantes e alternados todos os tempos, os mais ligeiros e o mais lentos, o Largo e também o Allegro, obviamente de acordo com o que cada objeto requer, e não tudo em cada poema, como os franceses costumam fazer. Somente assim é que aquelas suspensões, pausas relevantes, aquelas palavras, que alongadas preenchem todo o teatro, seriam de novo possíveis, [...].³¹⁰

³⁰⁷ “Bei uns aber hat unleugbar die Einführung des [Martellianischen] Verses die Recitierenden fast alle irre geführt, denn sie haben sich durch ihn eine skandierende Singweise angewöhnt, einen wiederkehrenden Abfall und ein gleichmäßiges Aufsteigen der Stimme, [...]” (TIECK, 1826, vol. 2, p. 257)

³⁰⁸ “Die prosaischen Tragödien werden auch so genommen, denn jeder fühlt, daß sich die unendlich wechselnden Sylbenmaße einer Emilie Galotti, dieser scharfe Witz, diese Geistesgegenwart der verständigen Prosa unmöglich so dehnen und taktmäßig akzentuieren lassen, wie so viele neue Verse, [...]” (TIECK, 1826, vol. 2, p. 261)

³⁰⁹ “[...] in welchem sich in allen möglichen Modifikationen die Kunst des Sprechers bewegt” (op. cit.). O substantivo alemão “Sprecher”, literalmente, significa “aquele que fala”. Uma vez que em português o termo “falador” está contaminado de sentidos pejorativos (p.ex. “quem fala muito”, “maldizente”), optamos por um termo que, apesar de também ser usado pejorativamente, na linguística é usado como “aquele que fala, o usuário da língua”. Cf. DICIONÁRIO CALDAS AULETE Online. Disponível em: [Dicionário Online - Dicionário Caldas Aulete - Significado de falante](#) Acessado em: 06/11/2022.

³¹⁰ “[...] in jener freien Art müssen sich alle Tempi, die raschesten wie die langsamsten, das Largo wie das Allegro rauschend und abwechselnd bewegen, wohlverstanden, so wie es der Gegenstand erfordert, und nicht alles in jedem Gedicht, wie es wohl die Franzosen zu machen pflegen. Nur dadurch sind jene Anhaltungen, bedeutenden Pausen, jene einzelne Worte, die das ganze Theater auf lange füllten, auch wieder möglich, [...]” (TIECK, 1826, vol. 2, p. 261-262)

Se o modo de declamar dos franceses e dos italianos interferiu negativamente em relação ao seu ideal de um modo mais natural, o modo inglês, usado para os versos de Shakespeare, era um modelo a ser seguido:

Na Inglaterra eu jamais percebi a diferença entre verso e prosa nos poemas de Shakespeare, menos no modo de falar de Kemble. Mas nós alemães sempre deixamos que se ouçam o nosso iambo, até mesmo quando este é bem prosaico, muitas vezes até débil, e os nossos atores dão uma preferência a este modo compassado. O verso verdadeiramente bom, numa boca sensata conosco, jamais se deixará aniquilar totalmente, se o ator sensível falar sempre de acordo com o sentido do poeta. Imaginar, porém, que se deve inserir uma pequena pausa depois de cada verso, e no meio deste oscilar com a voz para cima, e ao final para baixo (ou ao contrário, como por vezes até se ouve), assim se produz uma declamação colegial, que declamada deste modo deverá priorizar o mais débil retrato prosaico de família da melhor tragédia.³¹¹

No ano de 1817 Tieck esteve em Londres, e desta viagem resultaram vários ensaios críticos registrados nas *Dramaturgische Blätter*. Dedicando uma parte deles ao teatro inglês, e especialmente ao teatro de Shakespeare, Tieck comenta peças com John Philip Kemble (1757–1823), ator e diretor do Teatro Real de *Covent Garden*, não deixando de criticá-lo pela declamação³¹².

Depois de ilustrar suas ideias com exemplos de versos e sugestões de formas mais livres para declamá-los, Tieck conclui que não há uma regra geral para a declamação de versos, pois cada verso é um caso, e é preciso se conhecer e entender o que o poeta quis dizer ou realçar em seus versos e no poema, para então decidir se estes devem soar mais acentuados ou em prosa. Além disto, cada personagem é único e deve soar diferente, como explicado a partir da *Iphigenia* de Goethe e *Wallenstein* de Schiller:

É preciso portanto que se observe, em que peças, ou personagens, ou cenas, ou passagens específicas o verso pode de certa forma desaparecer totalmente e soar como prosa, ou também ao contrário, onde ele pode dominar. Os versos

³¹¹ “In England vernahm ich in Shakespeare’s Gedichten niemals den Unterschied von Vers und Prosa, am wenigsten in Kemble’s Redeweise. Wir Deutschen aber lassen unsern Jamben, selbst wenn er ganz prosaisch, oft sogar matt ist, immer durchhören, und unsere Schauspieler setzen einen Vorzug in diese taktschlagende Weise. Der wahrhaft gute Vers wird sich im verständigen Munde bei uns nie ganz vernichten lassen, wenn der fühlende Schauspieler nur immer nach dem Sinne des Dichters spricht. Bildet man sich aber ein, man müßte nach jedem Verse eine kleine Pause eintreten lassen, in der Mitte desselben hinauf, gegen den Schluß mit der Stimme hinabschwingen (oder umgekehrt, wie man es auch wohl hört), so entsteht eine schülerhafte Deklamation, daß das matteste prosaische Familiengemälde der besten Tragödie, so vorgetragen, vorzuziehen ist.” (TIECK, 1826, vol. 2, p. 265-266)

³¹² Um exemplo se encontra no ensaio sobre Júlio César de Shakespeare, que Tieck assistiu no Covent Garden, com John Kemble no papel de Brutus: “Esta mania que se introduz, ora com Kemble, ora com outros, várias vezes até voluntariamente e sem razão, lembra a recitação trágica dos franceses, que em cada cena desperdiçavam alguns versos, devido aos acentos exageradamente sustentados, que muito rapidamente deslizavam sobre as rimas” [“Diese Manier, die manchmal bei Kemble, wie bei den anderen, oft auch willkürlich und ohne Grund eintritt, erinnert an die tragische Rezitation der Franzosen, die in jeder Szene einige Verse, nach übertriebenen, festgehaltenen Accenten, mit der größten Schnelle über die Reime weggleitend, hinwerfen”]. (TIECK, 1826, vol. 3, p. 13)

de Goethe [...] certamente precisam ser mais ouvidos e de outra forma, do que no *Wallenstein*, e neste, o caráter de Thekla terá que ser recitado mais melodicamente, do que a condessa Terzky ou os demais personagens. A donzela precisa proferir os versos rimados diferente do que os demais, sem descair em declamações vazias, e as belas cenas rimadas da noite de verão, ou de Romeo precisam ser ouvidas de forma diferente dos versos da tempestade.³¹³

As ideias de Tieck sobre a declamação, se procuradas para além das *Dramaturgische Blätter*, podem ser encontradas direta ou indiretamente, tanto em sua obra, como nas de outros autores do Romantismo³¹⁴. E.T.A. Hoffmann, grande admirador de Tieck, tão apreciado por Schumann e Brahms, com certeza é uma fonte de grande valia. Além de Hoffmann chamar a atenção para o papel da declamação na música em suas resenhas críticas³¹⁵, a arte da leitura [“Vorlesen”] também foi objeto de discussão por parte dos personagens da irmandade serapiônica³¹⁶, que nos diálogos mencionam questões abordadas por Tieck.

O estilo intensivo de declamação, que levou ao tom da conversação, e com a ironia de Tieck ao “Nobre tom da conversação”, representa uma época de transição na arte da declamação, num contexto em que se discutia uma estética mais naturalista ou realista, distinta

³¹³ “Man wird also beobachten müssen, in welchen Stücken, oder Charakteren, oder Szenen, oder einzelnen Stellen der Vers gewissermaßen ganz verschwinden darf und als Prosa klingen, und eben so umgekehrt, wo und wie er vorherrschen darf. Die Verse Göthe’s [...] müssen gewiß mehr und anders gehört werden, als im Wallenstein, und in diesem wird der Charakter Thekla’s melodischer müssen recitiert werden, als der Gräfin Terzky oder der übrigen Personen. Die Jungfrau muss die gereimten Zeilen anders, als die übrigen vortragen, ohne in leere Deklamation überzugehen und die schönen gereimten Szenen der Sommernacht, oder des Romeo müssen sich in anderer Art, als die Verse des Sturms vernehmen lassen.” (TIECK, 1826, vol. 2, p. 268)

³¹⁴ Por exemplo, na primeira parte de sua novela “Dichterleben” [“Vida de poeta”, 1825], quando o narrador, ao contar sobre uma viagem, antecipa o que Tieck publicou no ano seguinte: “Em Londres, porém eu vi um modo de atuar, ouvi uma recitação tão natural, que minha alma toda ficou imbuída destes poemas” [“In London aber sah ich eine Art zu spielen, ich vernahm eine so natürliche Rezitation, daß meine ganze Seele von diesen Gedichten durchdrungen wurde.”] Cf. TIECK, Ludwig. “Dichterleben”. Urania (1a ed.). *Taschenbuch auf das Jahr 1826*, Leipzig, 1826. Outro exemplo está no prefácio de sua autoria para o livro de Schröder sobre obras dramáticas. Cf. SCHRÖDER, Friedrich Ludwig. *Dramatische Werke*. Herausgegeben von Eduard von Bülow, mit einer Einleitung von Ludwig Tieck. Erste vollständige Ausgabe. Erster Band. Berlin: G. Reimer, 1831.

³¹⁵ Referimo-nos principalmente às resenhas publicadas no *Allgemeine Musikalische Zeitung de Leipzig*, como por exemplo sobre as óperas “Iphigénie en Aulide”, de C.W. Gluck/Du Roullet (AMZ nrs. 48 e 49, de 29/08 e 05/09/1810), “Das Waisenhaus”, de Joseph Weigl/Friedrich Treitschke (AMZ nr.51, de 19/09/1810) e “Sofonisba”, de Ferdinando Paer/Giovanni Schmidt (AMZ nr.11, de 13/03/1811). Como vimos ao início, também na resenha “Zwölf Lieder alter und neuerer Dichter, mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt von W.F. Riem” (AMZ, nr. 41 de 12/10/1814), Hoffmann tece comentários e críticas sobre a declamação nas canções.

³¹⁶ Por exemplo, na voz do personagem Ottmar, em discussão com os amigos sobre como ler textos para um público: „Na minha opinião, [...], o conto, o poema, que deve ter efeito na leitura [para um público], precisam se aproximar totalmente ao dramático ou mesmo ser totalmente dramáticos. Mas por que motivo é que agora a maioria das comédias e tragédias de modo algum são lidas, sem provocar enfatiamento e abominável tédio. ” [“Meines Bedünkens, [...], muß die Erzählung, das Gedicht, was im Vorlesen wirken soll, sich ganz dem Dramatischen nähern oder vielmehr ganz dramatisch sein. Aber wie kommt es denn nun wieder, daß die mehresten Komödien und Tragödien sich durchaus gar nicht vorlesen lassen, ohne Widerwillen zu erregen und gräßliche Langeweile.”] (E.T.A. HOFFMANN, *Serapionsbrüder*, vol. 1, segunda parte, 1819-1821) Disponível em: [Hoffmann, E. T. A., Erzählungen, Märchen und Schriften, Die Serapionsbrüder, Erster Band, Zweiter Abschnitt - Zeno.org](http://Hoffmann.E.T.A..Erzählungen.Märchen und Schriften, Die Serapionsbrüder, Erster Band, Zweiter Abschnitt - Zeno.org) Acessado em: 13/07/2022.

do estilo extensivo justamente por permitir liberdades em relação às amarras da métrica versificada, tornando a declamação menos artificial e mais próxima da língua falada. Contudo, o impacto de tais inovações, ainda que comprove o seu sucesso, não retirou imediatamente de cena o estilo teatral, modelo que tanto marcou a geração de Goethe. Enquanto Tieck, ao início do século XIX revolucionava esta arte, dando origem à leitura dramática, ou, como nas palavras de Meyer-Kalkus, à “arte da proferição literária” [“literarische Vortragskunst”], paralelamente, muitos atores e intérpretes do teatro seguiam considerando uma declamação orientada pelas acentuações métricas como adequada para recitar versos. Como veremos a seguir, meio século mais tarde, na época de Brahms, e até mesmo na época da geração posterior, diferentes estilos coexistiram.

5.3 A declamação progressista de Brahms

Já sabemos que para os compositores, não apenas os de óperas, mas também os que trabalhavam com *lieder*, a declamação era uma parte muito importante do processo criativo, por vezes até fundamental, como relata Jenner (1905), que foi aluno de Brahms:

E então ele [Brahms] recomendou que, antes da composição eu me ocupasse mentalmente de um poema durante muito tempo, e que o recitasse em voz alta para mim mesmo muitas vezes, e enquanto isto prestasse cuidadosamente atenção a tudo o que se referisse prioritariamente à declamação, e registrasse especialmente também as pausas, e depois, que eu me ativesse a elas durante o trabalho.³¹⁷

O papel da declamação, entre os compositores de canções em alemão, foi sendo valorizado ao longo de sua história. Se tomarmos, por exemplo, o conhecido prefácio que o músico e compositor Reichardt publicou em Berlim em 1780 a respeito da declamação, veremos que o compositor, além de se basear na declamação para compor, empenhava-se para que os intérpretes também a valorizassem:

Eu reparei que, por mais agradável que se cantem minhas canções, quase nunca se acerta o andamento correto, e porque investiguei o assunto, descobri que todos aqueles que erraram o andamento das canções, tocaram primeiro as notas delas para si, como uma peça melódica, e só depois é que lhe acrescentaram as palavras. Isto é o modo precisamente oposto de como eu componho as canções. Minhas melodias surgem toda vez a partir das repetidas leituras do poema, sem que eu procure por elas, e tudo que eu faço para isto é que as repito com pequenas alterações tantas vezes, e não as anoto até eu sentir

³¹⁷ “So dann empfahl er, ein Gedicht vor der Composition lange im Kopf mit mir herumzutragen und es mir selbst öfter laut vorzurecitieren, hierbei auf alles, namentlich was die Deklamation angehe, genau zu achten, besonders auch die Pausen anzumerken und nachher bei der Arbeit einzuhalten.” (JENNER, 1905 apud SNARRENBURG, 2014, p. 104)

e reconhecer, que os acentos gramático, lógico, patético e musical estão tão ligados entre si, que a melodia fala correta e canta agradavelmente, e isto não para uma estrofe, mas para todas. Se afinal se deve sentir e reconhecer isto na proferição, então o cantor precisa antes ler as palavras completamente, e lê-las tantas vezes, até sentir que as lê com verdadeira expressão, e só então cantar.³¹⁸

Contudo, a questão que aqui se apresenta, principalmente no que se refere a Brahms, é que não se trata apenas de constatar que muitos músicos partiam da declamação para compor suas canções ou árias, mas sim, de identificar qual o estilo de declamação que consideravam. Das palavras de Reichardt, por exemplo, é possível identificar que ele trabalhava com os acentos da declamação versificada, tal como Goethe e Klopstock, ao estilo extensivo, porque Reichardt cita os tipos de acentuação que na época eram considerados para a música: os gramáticos, os lógicos, os patéticos e os acentos musicais³¹⁹. No capítulo sobre o *lied Gretchen am Spinnrade*, vimos que no dicionário *Musikalisches Lexikon* de Koch (1802), na rubrica para “Accent”, os tipos de acentos registrados são praticamente os mesmos³²⁰, reproduzindo uma tradição musical baseada nas regras do séc. XVIII. Schubert posicionou os acentos da versificação de Goethe por toda a peça de forma regular, conforme esta tradição, orientada pela métrica dos versos³²¹. Schumann, como estudamos no capítulo anterior, no que se refere à métrica da melodia em “Im wunderschönen Monat Mai”, também manteve os acentos nos

³¹⁸ “Ich habe bemerkt, daß man, so hübsch man auch meine Lieder sang, doch fast nie den rechten Gang dazu traf, und da ich dem Dinge nachspürte fand ich, daß all die, die den rechten Gang der Lieder verfehlten, erst die Noten davon als ein melodisches Stück für sich gespielt, und dann erst die Worte dazu genommen. Das ist der Art, wie ich die Lieder komponire, gerade entgegen. Meine Melodien entstehen jederzeit aus wiederholtem Lesen des Gedichts von selbst, ohne daß ich darnach suche, und alles, was ich weiter daran thue, ist dieses, daß ich sie so lang mit kleinen Abänderungen wiederhole, und sie nicht eh’ aufschreibe, als bis ich fühle und erkenne, daß der grammatische, logische, pathetische und musikalische Akzent so gut mit einander verbunden sind, daß die Melodie richtig spricht und angenehm singt, und das nicht für eine Strophe, sondern für alle. Soll man das nun aber so gut im Vortrage fühlen und erkennen, so muß der Sänger vorher die Worte ganz lesen, und so lange lesen, bis er fühlt, daß er sie mit wahren Ausdruck liest, und dann erst sie singen [...]” Cf. REICHARDT, Johann Friedrich. *Oden und Lieder von Göthe, Bürger, Sprickmann, Voß und Thomsen mit Melodien beym Klavier zu singen*. Zweiter Theil. Vorwort. Berlin: 1780, p.1.

³¹⁹ Segundo Hankeln, as palavras de Reichardt no trecho citado se assemelham às de Rousseau, na definição do termo Accent, em seu Dictionnaire (1768, p. 2). Cf. HANKELN, Roman. *Kompositionsproblem Klassik: Antikeorientierte Versmetren im Liedschaffen J. F. Reichardts und einiger Zeitgenossen*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2011, p. 137.

³²⁰ Num contexto em que a arte da composição era estudada conforme as regras da retórica musical, o acento “lógico”, citado por Reichardt equivale ao acento “oratório”. Conforme registrado por Koch (1802, Accent, p.49): “Na música, assim como na fala, costuma-se classificar os acentos em gramáticos, oratórios e patéticos” [“Man pflegt in der Musik, eben so wie in der Rede, den Accent einzutheilen, in den grammatischen, oratorischen und pathetischen”]. Disponível em: [Koch: Musikalisches Lexikon - Accent \(koelnklavier.de\)](http://www.koelnklavier.de) Acessado em: 13/08/2022.

³²¹ Conforme vimos na análise de *Gretchen am Spinnrade*, Schubert foi inovador de diversas maneiras, porém, no que concerne à colocação da métrica de dois acentos por verso, seguiu a tradição da época, de duas maneiras: para a música como um todo, usou um compasso binário, e quanto às sílabas acentuadas, encaixou-as cada uma no primeiro tempo de cada compasso e com uma duração maior que as demais.

tempos fortes, seguindo a tradição, mas permitiu-se alongar os primeiros acentos dos dois primeiros versos, criando um efeito hiperbólico, condizente com o texto.

Brahms, com sua nova maneira de articular a métrica, foi acusado de não saber declamar por muitos compositores. Em artigo sobre as polêmicas entre Jenner e Wolf, Platt (1995, p. 380-382) salienta que muitos dos compositores, e/ou críticos da declamação de Brahms, até mesmo contemporâneos alinhados com Brahms, não consideram que ao final do século XIX havia dois estilos divergentes de declamação. Wolf, alinhado com Wagner, assim como o maestro Levi³²², defendia o seu estilo como sendo mais verdadeiro e realístico do que o de Brahms, ou de Jenner. Outros, a partir das críticas de Wolf, viam em Brahms limitações associadas ao estilo quadrado da *Volksmusik*³²³.

Em carta a Julius Stockhausen³²⁴, Levi escreveu:

Com ele [Brahms] palavras e sons não se fundem nunca em um só; as melodias de suas canções não surgem naturalmente das palavras, mas sim, é como se a melodia já estivesse pronta e ele depois tivesse penosamente encaixado as palavras. Eu certamente não sou nenhum dos modernos, que em benefício de uma declamação correta dilui os versos em prosa e ignora as rimas. [...]. Mas Brahms, até nisso declama erroneamente, já que em relação a estas considerações não era nada limitado. [...] Há em Schubert ou em Mozart uma, com perdão da palavra – semelhante obra mal-feita? “Das Veilchen”!! “Dies Bildnis ist bezaubernd schön”!! Aliás, todas as melodias nas óperas [de Mozart]. Quantas vezes tentei influenciar Brahms; muitas vezes ele até aceitou minhas sugestões de alterações – mas no fundo ele parece não entender nada do que eu quis dizer.³²⁵

A carta reflete também a opinião do seu amigo Karl Scheidemantel (1859-1923), um dos mais famosos barítonos da época, aluno de Stockhausen, e autor de livros sobre a pedagogia do canto (WALLÉN, 2018, p. 200-201).

³²² Hermann Levi (1839-1900) foi amigo de Brahms ao princípio, mas depois afastou-se, voltando-se para a música de Richard Wagner (1813-1883).

³²³ Para mais detalhes, remetemos a PLATT, Heather. “Jenner Versus Wolf: The Critical Reception of Brahms’s Songs”. *Journal of Musicology* 13, no. 3 (1995), p. 377–403.

³²⁴ Julius Stockhausen (1826-1906), cantor barítono, maestro, compositor e professor de canto, com quem Brahms desenvolve estreita amizade e relação profissional. Stockhausen cantou com Brahms o seu repertório de *lieder* praticamente desde o início.

³²⁵ “Bei ihm verschmelzen niemals Wort und Ton zu einer Einheit; die Melodien seiner Lieder gehen nicht naturgemäß aus den Worten hervor, sondern es ist, als ob die Melodie schon fertig gewesen wäre und er hinterher die Worte mühsam unterlegt hätte. Ich bin gewiß keiner von den Modernen, die zugunsten einer richtigen Deklamation die Verse wieder in Prosa auflösen und den Reim ignorieren. [...] Brahms aber deklamiert auch da fehlerhaft, wo er durch solche Rücksichten gar nicht beengt war. [...] Gibt es bei Schubert oder bei Mozart eine ähnliche, verzeihe mir – Stümperei? ‘Das Veilchen’!! ‘Dies Bildnis ist bezaubernd schön’!! Ueberhaupt alle Melodien in den Opern [Mozarts]. Wie oft habe ich auf Brahms einzuwirken versucht; oft hat er auch meine Aenderungsvorschläge angenommen – im ganzen aber scheint er gar nicht zu begreifen, was ich meinte.” (LEVI apud WALLÉN, 2018, p. 201). Cf. WALLÉN, Herman. ‘Wie einer singt, so ist er’: *Der Einfluss Richard Wagners auf die Gesangspädagogik Karl Scheidemantels* (1859–1923). Helsinki: EST 41, Sibelius Academy, University of Arts Helsinki, 2018.

Pelo trecho do *lied* de Brahms que deu origem a esta crítica, conforme ilustrado na figura 29, sabemos que se trata exatamente de uma questão de métrica e acentuação. Observando-se a relação da métrica dos textos com a música nas obras de Mozart citadas por Levi³²⁶, nota-se que as sílabas acentuadas nos versos coincidem sempre com os tempos fortes (ou meio-fortes) do compasso, nunca nos tempos fracos. Na carta, Levi referiu-se a um problema de declamação no *lied* nr. 9 do ciclo de canções opus 32 de Brahms³²⁷. Levi (apud WALLÉN, 2018, p. 200-201) cita o primeiro verso da canção, dividido pelas barras do compasso, e sublinha as sílabas que Brahms posicionou no primeiro tempo de cada compasso: “Wie bist du, / meine König / in”³²⁸, querendo com isto demonstrar a ingenuidade [“Naivität”] do compositor em relação à declamação:

Fig. 29



Brahms e a declamação de “Wie bist du, meine Königin”

Fonte: Recorte do livro de Karl Scheidemantel, *Gesangsbildung* [“Formação para o canto”]. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1921, p. 164; 200 (apud WALLÉN, 2018, p. 200, fig. 39)

O fato de Levi se valer de compositores mais antigos como modelos de referência – Schubert, do início do século XIX, e Mozart, ainda do XVIII – é coerente com a sua visão conservadora. Afirmando que a “declamação correta” não é aquela que transforma versos em prosa, remete ao estilo extensivo da geração de Goethe, e, por oposição, aponta para o que Tieck defendia: por um lado, uma declamação mais livre, que não estivesse amarrada à versificação, mas por outro, não menos expressiva em relação ao poema, pois para Tieck o sentido do texto está na base da dramatização (ou da performance) da declamação.

Snarrenberg³²⁹, investigando a prosódia do *lied* alemão, defende que antes de se julgar uma declamação incomum de Brahms como correta ou não, melhor será perguntar se ela tem

³²⁶ As partituras com gravações estão disponíveis no Youtube, por exemplo, em: [Mozart - Das Veilchen, K. 476 - YouTube](#) e [Dies Bildnis ist bezaubernd schön \(Die Zauberflöte - W. A. Mozart\) Score Animation - YouTube](#)

³²⁷ O *lied*, conhecido por “Wie bist du, meine Königin”, foi composto por Brahms a partir do poema de Georg Friedrich Daumer (1800-1875) e integra o ciclo “Neun Lieder und Gesänge” [“Nove canções e cantos”, 1865]. Um exemplo de gravação com a interpretação de Fischer-Dieskau está disponível em: [Wie bist du, meine Königin by Brahms - YouTube](#) Acessado em: 12/11/2022.

³²⁸ O poema de Daumer foi escrito em quatro quadras de versos brancos e publicado na coletânea de poemas persícos Hafís (1846). O verso citado é da primeira estrofe: “Wie bist du, meine Königin, / Durch sanfte Güte wonnevoll! / Du lächle nur, Lenzdüfte wehn / Durch mein Gemüte wonnevoll! //” [“Como és, minha rainha, / Por meiga virtude adorável! / Basta sorrisos, sopram sopros primaverais / Em minh’alma adorável!”]. Partitura disponível em: [IMSLP22975-PMLP21745-BraWV, S. 108.pdf](#) Acessado em: 18/07/2022.

³²⁹ SNARRENBERG, Robert. “On the Prosody of the German Lyric Song”. *Journal of Music Theory* 58 (2), 2014, p. 103-154.

expressividade, “imaginar circunstâncias nas quais ela poderia ser apropriada, e considerar que intenções comunicativas ela poderia realizar”³³⁰. Partindo deste princípio, Snarrenberg analisa prosódica e linguisticamente o caso “Wie bist du, meine Königin”, e conclui que Brahms realizou musicalmente o sentido do poema.

No artigo é observada a relação entre a sintaxe e o metro da frase, que se completa no conjunto do primeiro dístico: “Wie bist du, meine Königin, / Durch sanfte Güte wonnevoll!”. Snarrenberg chama a atenção para o núcleo da sentença exclamativa: “Wie wonnevoll bist du!” E destaca as duas palavras do sintagma – “Wie wonnevoll” [“Quão adorável”] – que expressam e exclamam o atributo primário “wonnevoll”. No dístico do poema, elas aparecem separadas: “Wie” [“Quão”] ao início do primeiro verso, e “wonnevoll” [“adorável”] ao final do segundo. O que as separa na frase são verbo [“bist”], sujeito [“du”], vocativo [“meine Königin”] e sintagma preposicional [“Durch sanfte Güte”], e assim, a questão que se apresenta é como projetar a exclamação do início ao fim, atravessando todos estes elementos. O autor observa que, primeiro, a métrica da estrofe está toda em iambos, e se o verso começasse com a exclamação nuclear, a acentuação “Wie wonnevoll!” entraria em conflito com o ritmo poético. Depois, lembra que se o verso fosse uma pergunta começada pelo pronome interrogativo “Wie,” este não seria acentuado na declamação. Numa pergunta, a declamação cairia sobre “bist” (“Wie bist du, meine Königin,”).

A solução de Brahms foi, de acordo com Snarrenberg (2014, p. 122-123), pronunciar o pronome “wie” acentuadamente, o que o compositor fez colocando-o no primeiro tempo do compasso, na nota mi bemol acima da pauta, um tom num registro agudo, que é também a tônica da tonalidade de Mib Maior. A seguir, a declamação de toda a parte do sintagma que separa o pronome do núcleo da exclamação, até “wonnevoll”, é amenizada através do contorno melódico descendente, com a contribuição do acompanhamento descendente em sextas paralelas, conforme demonstrado a partir do recorte de Snarrenberg (2014, p. 122) na figura 30. A voz do canto, após o vocativo, respira numa breve pausa, para então começar a subir, preparando-se para acentuar a primeira sílaba de “wonne-”. Esta, apesar de localizar-se no terceiro tempo do compasso, recebe reforço harmônico através da nota fá no registro grave, coincidindo com a mudança do acompanhamento para o acorde de II grau (a supertônica), um cadenciamento que serve de impulso para o acento ainda mais forte no compasso seguinte, a sílaba “voll”, cantada no primeiro tempo forte e na mesma nota inicial aguda do primeiro verso (mi bemol), estabelecendo a conexão com o pronome “wie”, reforçado ainda harmonicamente

³³⁰ “[...] to imagine circumstances in which it would be appropriate, and to consider what communicative intentions it might realize.” (SNARREBERG, 2014, p. 118)

pela coincidência com o V grau, o acorde de dominante. Snarrenberg (2014, p. 123) salienta ainda que “a qualidade das vogais [em “wonnevoll”] também contribui para a proeminência da primeira sílaba, já que /ø/ é mais cheia que /i/”³³¹, de “wie”.

Fig. 30

The image shows a musical score for the vocal line and piano accompaniment of the song "Wie bist du, meine Königin" by Brahms. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 3/8. The lyrics are: "Wie bist du, meine Königin, durch sanfte Güte wonnevoll!". The score includes annotations: a blue circle around the first 'i' in 'wie' with 'Mi b' written above it; another blue circle around the 'i' in 'wonnevoll' with 'Mi b' written above it; a blue arrow labeled 'sextas paralelas' spanning from measure 5 to 11; and Roman numerals I, III, and V below the piano line, with 'Tônica' under I, 'Supertônica' under III, and 'Dominante' under V.

A declamação de Brahms segundo Snarrenberg

Fonte: “Wie bist du meine Königin”, op. 32, *lied* nr. 9 de Brahms/Daumer, compassos 5 à 11 (apud SNARREBERG, 2014, p. 122, ex.10).

Os detalhes observados por Snarrenberg, ao mesmo tempo que apontam para uma métrica mais livre, acusam maior aproximação à prosódia da língua, o que, ao nosso ver, alinha-se com o ideal de Tieck para as leituras, segundo o qual, o leitor deve explorar a métrica dos versos de modo mais livre na declamação e, se necessário, dissolvê-los em prosa.

Se Tieck, ao início do século XIX representou um momento de transição para a arte da declamação literária, Brahms representou, meio século mais tarde, um momento de transição para a arte da declamação musical. Na época em que foi criticado, Brahms já se ocupava do ciclo de canções de Magelone, opus 33, que dedicou ao barítono Julius Stockhausen. A parceria entre Brahms e Stockhausen, no que se refere ao estilo de declamação, opunha-se à parceria de Wagner e Scheidemantel, com a qual se alinhava Levi. Tal como Wagner, por quem era fascinado, Scheidemantel amava o “*pathos* e o antigo” [“*Pathos und die Antike*”], e defendia para o canto e as composições um rigor rítmico³³².

Kravitt (1962, p. 18)³³³, ao investigar a influência da declamação teatral entre os compositores do *lied* no Romantismo tardio, explica que ao final do séc. XIX, os compositores, levados por uma tendência naturalista, buscavam transformar o *lied* em um drama musical em miniatura [“*miniature music-drama*”]. De acordo com o ideal da representação dramático-

³³¹ “The quality of the vowels also contributes to the prominence of the first syllable, since /ø/ is fuller than /i/.” (SNARREBERG, 2014, p. 123)

³³² Para mais detalhes, remetemos a WALLÉN, Herman. *‘Wie einer singt, so ist er’: Der Einfluss Richard Wagners auf die Gesangspädagogik Karl Scheidemantels* (1859–1923). Helsinki: EST 41, Sibelius Academy, University of Arts Helsinki, 2018, aqui, págs. 52; 197; 200-201.

³³³ KRAVITT, Edward F. “The Influence of Theatrical Declamation upon Composers of the Late Romantic Lied”. *Acta Musicologica*, Vol. 34, Fasc. 1/2 (Jan. - Jun., 1962), p. 18-28.

musical do texto, defendiam que “as palavras deveriam ser compreendidas tão claramente quando cantadas como quando faladas”³³⁴. Esta fala, porém, apesar de na época ser considerada como “mais natural”, própria para uma expressão mais “realística”, baseava-se fortemente no tipo de declamação teatral, como confirmam as palavras de Kravitt (1962, p. 19): “Alguns dos compositores modelavam suas melodias vocais diretamente nas infleções e entonações usadas por renomados atores e oradores de sua época”³³⁵. Segundo o autor, a fim de tornar as partes vocais dramaticamente convincentes, tais compositores escreviam melodias buscando dar a impressão de se tratar de uma “recitação expressiva” [“expressive recitation”], e para ilustrar esta expressividade, Kravitt cita o compositor francês Henri Duparc (1848-1933), que defendia, além da declamação em voz alta, com acentuações, também gestos.

A coexistência de estilos e ideias sobre a arte da declamação parece gerar algumas confusões na época. Kravitt, por exemplo, explica que os compositores do Romantismo tardio “incidentalmente, denominavam este tipo de escrita vocal de ‘discurso intensificado’”, ou até, como Friedrich Klose (1862-1942), generalizavam a questão, afirmando “que a própria música ‘não era nada além de discurso emocional [patético] intensificado”³³⁶. É de se notar que, nestas citações, o estilo intensivo de falar, conforme Kravitt, “intensified speech”, de acordo com a visão de determinados compositores ao final do século XIX, e até mesmo ao início do século XX, caracterizava-se pelo estilo patético, ou seja, ao contrário do que se compreendia por ele ao início do século XIX, a partir da geração de Tieck.

Com base em suas investigações, Kravitt (1962, p. 22) observa algo curioso: muitos dos atores do teatro da época estudaram dicção com professores de canto, o que os teria levado a produzir uma fala situada entre o canto e a fala, como por exemplo, através do alongamento de sílabas acentuadas. A coexistência e confusão dos estilos torna-se ainda mais clara a partir da constatação de que os recitadores se distanciavam da língua falada:

E finalmente, recitadores durante o período tardo-romântico eram mais inclinados a encenar palavras e a usar um estilo emocional de recitação do que eram seus pares mais modernos. De fato, a declamação tardo-romântica, especialmente tal como desenvolvida na Alemanha, era um tipo de recitação emocional e, por vezes, grandiloquente; ela era, no mínimo, desvinculada da fala cotidiana.³³⁷

³³⁴ “[...] the words should be understood as clearly when sung as when spoken.” (KRAVITT, 1962, p. 18).

³³⁵ “Some Late Romantic composers modeled their vocal melodies directly on the speech inflections and intonations used by renowned actors and orators of their day.” (KRAVITT, 1962, p. 19)

³³⁶ “Romantic composers, incidentally, called vocal writing of this type ‘intensified speech’; Friedrich Klose went one step further and generalized that music itself ‘is actually nothing other than emotional (pathetisch) intensified speech.’ ” Trata-se de uma citação de FRIEDRICH KLOSE, *Meine Lehrjahre bei Bruckner* (Regensburg, 1927), cf. Kravitt (1962, p. 18).

³³⁷ “And finally, reciters during the Late Romantic Period were more inclined to enact words and to use an emotional style of recitation than are their modern counterparts. Indeed, Late Romantic declamation, especially as

O próprio autor refere-se ao contraditório deste contexto, e aponta para a forte tendência de aproximação da música, mais exatamente, a melodia, à língua falada:

Poder-se-ia contestar que o termo “naturalístico” deveria ser aplicado somente à escrita vocal que se assemelhe à fala cotidiana, e não àquela que é baseada num estilo de declamação altamente maneirista, um estilo contra o qual os próprios atores naturalistas do período tardo-romântico se rebelavam antes de 1900. Parece-me, contudo, que a característica que determina se uma composição vocal é naturalista não é o tipo de fala que um compositor usa como modelo, mas antes o simples fato de ele usar a melodia como meio para criar a impressão de fala, em vez de como um fim por si mesmo.³³⁸

Creemos que aqui se faz necessário distinguir duas questões: uma, em relação a qual o tipo de declamação, principalmente no que se refere à métrica, andamentos, ou ritmo, e a outra, em relação aos aspectos líricos, associados à prosódia da língua, uma questão que tem sua origem na retórica musical baseada na língua italiana, mas que se desenvolve na direção da prosódia da língua alemã falada. Contudo, é fundamental que se considere o sentido do poema, a intenção do poeta com os versos, as nuances da ironia e a expressão das ideias e sentimentos.

A forma em como Brahms expressou suas ideias através da linguagem musical chamou a atenção de Schönberg, o que o levou a escrever em 1933, data do centenário de Brahms, um ensaio que foi definitivo em defesa da forma em como Brahms lidou musicalmente com a declamação: “Brahms the Progressive” [“Brahms, o Progressista”]³³⁹. Referindo-se à forma progressiva da composição de Brahms, Schönberg defende que na música, o “desvio da regularidade e da simetria não compromete a compreensibilidade”³⁴⁰ do que está sendo apresentado. Para o compositor, a qualidade de “ser como a prosa” [“being prose-like”] na música se apresenta através da “inigualável liberdade do seu ritmo e da perfeita independência da simetria formal”³⁴¹, o que não significa que a música se liberte do texto. Para Schönberg, esta liberdade com o ritmo e a independência com a forma na música são frutos de um profundo

it developed in Germany, was an emotional and, at times, grandiloquent type of recitation; it was, to say the least, far removed from everyday speech.” (KRAVITT, 1962, p. 22)

³³⁸ “One may object that the term “naturalistic” should be applied only to vocal writing that resembles everyday speech and not to that which is modeled upon a highly mannered and declamatory style of recitation, a style against which naturalistic actors of the Late Romantic Period were themselves rebelling before 1900. I feel, however, that the feature that determines whether a vocal composition is naturalistic is not the type of speech a composer uses as his model, but rather the very fact that he uses melody as a means to create the impression of speech rather than as an end in itself.” (KRAVITT, 1962, p. 22)

³³⁹ O ensaio original foi escrito em 1933 e reformulado por Schönberg em 1947. A versão em inglês aqui utilizada foi publicada em *Style and Idea* de Schönberg (1950). A opção pela tradução do termo “Progressive” como “progressista” orienta-se pela tradução do compositor e musicólogo Flo Menezes, cf. MENEZES, Flo. *Apotheose de Schoenberg*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002, p. 48.

³⁴⁰ “Deviation from regularity and symmetry does not endanger comprehensibility.” (SCHÖNBERG, 1950, p. 66).

³⁴¹ “[...] unexcelled freedom of its rhythm and the perfect independence from formal symmetry.” (op. cit. p. 73).

conhecimento por parte do compositor, por um lado, em relação à linguagem musical, e por outro, aos temas e motivos daquilo que pretende expressar musicalmente. No ensaio sobre Brahms, Schönberg refere-se à genialidade do compositor, que com talento e clareza domina a sua arte, a ponto de antecipar o que está por vir :

A habilidade mais importante de um compositor é conseguir enxergar lá no mais remoto futuro de seus temas e motivos. Ele deve ser capaz de saber de antemão as consequências que derivam dos problemas existentes em seu material, e organizar tudo de acordo. [...] Assim, não é necessário ficar-se espantado com um ato de gênio, quando um compositor, presentindo a irregularidade que ocorrerá mais adiante, já desvie desde o início da simples regularidade. Uma alteração estrutural não preparada e repentina poderia comprometer o equilíbrio.³⁴²

No ensaio, Schönberg (1950, p. 75) cita e comenta exemplos de assimetrias estruturais com Brahms, tanto em peças instrumentais, quanto nas canções. Em se tratando de poemas musicados, Schönberg lembra que o cânone da estética brahmsiana é conhecido pela exigência de que “a melodia da canção precisa refletir, de um modo ou de outro, o número de acentos no poema”³⁴³. Assim, se o poema foi construído, por exemplo, com versos de três, quatro ou cinco acentos, o número de compassos da melodia, inteiros ou meio compassos, deve ser correspondente a ele. Como veremos na análise do *lied* “Muß es eine Trennung geben”, Brahms foi fiel a este padrão.

Brahms também foi qualificado como progressista por Schönberg pela habilidade em se expressar musicalmente de forma sintética, permitindo-se liberdades com o ritmo e a simetria numa linguagem musical avançada. Schönberg (1950, p. 98) salienta ainda que “numa época em que todos acreditavam em ‘expressão’, Brahms, sem renunciar à beleza e emoção, provou ser progressista num campo que não era cultivado há meio século”³⁴⁴.

Schönberg (1950, p. 86) explica que a conexão de frases independente do seu tamanho ou forma, a preocupação com a progressão harmônica, o ritmo, o material motivico, a lógica e a fluência não era um milagre entre os compositores contemporâneos, porém, compara as opções do trajeto a ser percorrido às escolhas de um turista, com mais liberdades, se tiver mais

³⁴² “The most important capacity of a composer is to cast a glance into the most remote future of his themes or motives. He has to be able to know beforehand the consequences which derive from the problems existing in his material, and to organize everything accordingly. [...] Thus, one must not be astonished by an act of genius when a composer, feeling that irregularity will occur later, already deviates in the beginning from simple regularity. An unprepared and sudden change of structural principles would endanger balance.” (SCHÖNBERG, 1950, p. 80)

³⁴³ “[...] the melody of a song must reflect, in one way or another, the number of metrical feet in the poem.” (op. cit. p. 75)

³⁴⁴ “[...] at a time when all believed in “expression”, Brahms, without renouncing beauty and emotion, proved to be a progressive in a field which had not been cultivated for half a century.” (SCHÖNBERG, 1950, p. 99)

tempo, e mais estreitas e cuidadosas, se estiver sob pressão. Para Schönberg, o mérito das composições contemporâneas consiste em sutilezas formais de outro tipo:

Pode ser a variedade e abundância de ideias, o modo em como elas se desenvolvem e crescem a partir de unidades germinantes, como se contrastam e se complementam entre si, também pode ser sua qualidade emocional, romântica ou não-romântica, subjetiva ou objetiva, sua expressão de ânimos e caracteres e ilustrações.³⁴⁵

Ao início do ensaio, Schönberg comenta que “a linguagem, na qual as ideias musicais são expressas em sons é paralela à linguagem que expressa sentimentos ou pensamentos em palavras”³⁴⁶ e explica que elementos da organização musical, como uniformidade, regularidade, simetria, subdivisão, repetição, unidade, relações no ritmo e na harmonia, funcionam como elementos da organização da poesia ou da prosa, tais como rimas, ritmo, métrica, subdivisão em estrofes, frases, parágrafos, capítulos, etc. De suas palavras, observa-se que sua análise considera essencialmente a organização dos elementos, ou seja, no que se refere à língua, considera a construção, seja em prosa ou em poesia, e não necessariamente a declamação. Contudo, para Schönberg, a própria construção da língua é mais livre e esta liberdade é almejada na música: “A técnica composicional contemporânea ainda não chegou a uma liberdade de construção comparável à de uma língua”³⁴⁷. Neste sentido, através de suas análises, Schönberg se posiciona em defesa da técnica de Brahms como contribuição para o desenvolvimento da linguagem musical, uma linguagem que, construtivamente, caminha na direção da prosa.

5.4 Tieck e a música, Brahms e a literatura

Tieck, no referido ensaio sobre os tempos para se falar no palco, em defesa daquilo que as palavras tornam realizável, afirma:

A maravilhosa habilidade da nossa alma de, em virtude das palavras, capturar no tempo impressões, uma após a outra, e delas formar e encontrar imagens, pensamentos, convicções e ideias, produziu as artes falantes, poesia, música, eloquência e todas as manifestações, através das quais as mais profundas e violentas paixões, o mais abençoado sossego, lágrimas de comoção e riso de

³⁴⁵ “It may be the variety and multitude of the ideas, the manner in which they develop and grow out of germinating units, how they are contrasted and how they complement one another; it may also be their emotional quality, romantic or unromantic, subjective or objective, their expression of moods and characters and illustration.” (SCHÖNBERG, 1950, p. 86-87)

³⁴⁶ “The language in which musical ideas are expressed in tones parallels the language which expresses feelings or thoughts in words, [...]” (SCHÖNBERG, 1950, p. 53-54)

³⁴⁷ “Contemporary compositorial technique has not yet arrived at a freedom of construction comparable to that of a language.” (SCHÖNBERG, 1950, p. 87)

gozo e alegria, as mais estranhas imaginações e mudanças de humor dominam em alternância nosso espírito.³⁴⁸

Em virtude das palavras, segundo Tieck, as artes falantes foram produzidas pelo homem, e nelas o poeta inclui a música. A partir desta ideia, e também da alternância de manifestações do espírito, se buscarmos pela música em prosa ou em versos com Tieck, somos levados a crer que com este poeta, a língua anseia em ser como a música.

Em relação à lírica, como explica Lubkoll (2011, p. 272), Tieck, além de ter escrito *Gedichte über die Musik* [“Poemas sobre a música”, 1802], experimenta o conceito poetológico de musicalização da língua, definido pela ciência como “Wortmusik” [“música verbal”]³⁴⁹, e que deu origem a estudos sobre uma “tendência a uma crescente materialização e dessemantização da arte de expressão poética no sentido da pura sonoridade”³⁵⁰.

Na “História de amor da bela Magelone e do conde Peter de Provence”, a alternância de humores e estranhas imaginações dos personagens manifesta-se musicalmente em prosa e em versos. Na prosa, quando não é citada diretamente, surge através da pintura, em écfrases musicais, e nos versos, além do emanar da rica sonoridade entre rimas, assonâncias e aliterações, o segredo da música está nos ritmos.

A título de ilustração de um trecho em prosa, selecionamos uma passagem do capítulo 4, “Peter vê a bela Magelone” [“Peter sieht die schöne Magelone”]:

Peter andou como embriagado pelas ruas; correu para um belo jardim e caminhou de braços cruzados de um lado a outro, ora devagar, ora rápido, e o tempo passou, [...]. Não ouvia nada à sua volta, pois uma música interior soava por cima do sussurrar das árvores e do murmúrio corrente das artes hídricas. Milhares de vezes dizia em pensamentos para si o nome de Magelone, e de súbito assustou-se então, pois achou que o tinha chamado em voz alta no jardim. Ao cair da tarde ressoou ali perto uma música doce, e finalmente sentou-se na relva fresca por trás de um bosque, e chorou e soluçou; pareceu-lhe que o céu se houvesse virado, e enfim, pela primeira vez, mostrava o seu lado belo e paradisíaco; entretanto, esta sensação o deixou tão triste, e por entre todas as alegrias sentiu-se tão completamente abandonado.³⁵¹

³⁴⁸ “Die wunderbare Fähigkeit unserer Seele, in der Zeit Eindrücke vermöge der Worte einen nach dem anderen aufzunehmen und aus ihnen Bilder, Gedanken, Überzeugungen und Ideen zu bilden und zu finden, hat die redenden Künste, Poesie, Musik, Beredsamkeit und alle Erscheinungen hervorgebracht, durch welche die tiefsten und heftigsten Leidenschaften, die seligste Beruhigung, Thränen der Rührung und Lachen der Lust und Freude, die seltsamsten Vorstellungen und die Sprünge der Laune abwechselnd unseren Geist beherrschen.” (TIECK, 1826, vol. 2, p. 258)

³⁴⁹ Exemplos de uma música verbal existem em latim desde a Antiguidade, numa combinação em que a sonoridade ganha sentido ou carga simbólica através do conteúdo. No Romantismo ou no Simbolismo o mesmo ainda ocorre, embora muitas vezes o som das palavras já quase supera em relevância a semântica do poema. Cf. LAMPING, Dieter. *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2016, p. 210.

³⁵⁰ “Die Tendenz einer zunehmenden Materialisierung und Entsemantisierung der poetischen Ausdruckskunst im Sinne reiner Klanglichkeit.” (BORMANN, 1987 apud LUBKOLL, 2011, p. 272)

³⁵¹ “Peter ging wie berauscht durch die Straßen; er eilte in einen schönen Garten, und wandelte mit verschränkten Armen auf und nieder, bald langsam, bald schnell, und die Zeit verfloß, [...]. Er hörte nichts um sich her, denn

A prosa de Tieck é tão musical, que em sua écfrase parece querer dizer que somente a música seria capaz de expressar a profusão de sentimentos e emoções de Peter. O próprio narrador parece dar as pistas ao leitor: primeiro, fala de um penetrante silêncio (“não ouvia nada à sua volta”), abrindo espaço para a música interior de Peter, que passa a soar mais do que a música exterior, a da natureza, “os sussurros das árvores e o murmúrio corrente das artes hídricas”. O nome de Magelone parece sair das profundezas de seu mundo interior, dos pensamentos, para o exterior, como uma fantasia que ganha forma sonora, pois ele pensa ter ouvido um clamor de sua própria voz. Ao anoitecer, o narrador conta que Peter é envolvido por “uma música doce”, cujo efeito o leva a gemer e soluçar de prazer. Junto com a musicalidade da prosa, chama a atenção o caráter da inconstância dos ânimos [“Stimmungen”] de Peter, que perpassa a narrativa do início ao fim. Nesta passagem, o que era puro deleite se transforma ao final do trecho em sensação de absoluto abandono.

Considerando que a expressão da profusão de sentimentos e emoções de Peter se dá na prosa através da música da natureza, ou de sua própria música interior, ou seja, de uma música sem palavras, então esta música seria uma música instrumental. Brahms não compôs música para as partes narradas da história de Magelone, mas, como veremos na análise de “Muß es eine Trennung geben”, incorporou na construção das canções, nomeadamente, na parte instrumental do piano, elementos descritos nas partes narradas. Noutras palavras, as vozes das partes instrumentais, junto com as vozes do canto, com Brahms, a partir de Schönberg, realizam em síntese a narrativa de Tieck.

Tieck, o poeta da “Wortmusik”, não foi músico, mas seus escritos musicais (poéticos ou ensaísticos), são uma prova incontestável da dimensão da sua compreensão dos fenômenos musicais. A consistência de seus conhecimentos sobre música se deve em grande parte à convivência, desde a juventude em Berlim, com o músico Reichardt³⁵².

Desde 1797, ano da primeira publicação da história de Magelone, Tieck publicava com Wackenroder³⁵³ textos sobre as artes, que se transformaram em um marco para a história do

eine innerliche Musik übertönte das Flüstern der Bäume und das rieselnde Plätschern der Wasserkünste. Tausendmal sagte er sich in Gedanken den namen Magelone vor, und erschreck dann plötzlich, weil er glaubte, er habe ihn laut durch den Garten ausgerufen. Gegen Abend erscholl in der Gegend eine süße Musik, und nun setzte er sich in das frische Gras hinter einem Busche und weinte und schluchzte; es war ihm, als wenn sich der Himmel umgewendet und nun seine Schönheit und paradisesische Seite zum erstenmal herausgekehrt hätte; und doch machte ihn diese Empfindung so unglücklich, unter allen Freuden fühlte er sich so gänzlich verlassen.” (TIECK, 1985, p. 256-257)

³⁵² O poeta fez amizade com o compositor, e conviveu com a família musical de Reichardt desde 1775, época em que este era Mestre da Capela Real da corte de Frederico II em Berlim. (LUBKOLL, 2011, p. 272)

³⁵³ Wilhelm Friedrich Wackenroder (1773-1798), escritor alemão, grande amigo e parceiro intelectual de Ludwig Tieck.

Romantismo alemão. Um dos seus escritos musicais, nomeadamente o capítulo nr. 9, “Sinfonien” [“Sinfonias”] das *Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst* [“Fantasias sobre a arte para amigos da arte”, 1799]³⁵⁴, é considerado um dos textos mais significativos para o desenvolvimento de uma nova estética na música, a estética da música absoluta³⁵⁵, que levou Tieck, segundo Dahlhaus (1981, p. 79)³⁵⁶ a ser considerado nada menos do que o fundador da estética da música absoluta. Trata-se de uma narrativa ensaística, na qual um monge-narrador reflete sobre a música (instrumental e vocal), e exerce crítica em relação ao estado ainda pouco amadurecido em que a música da sua época se encontra.

Brahms, por sua vez, desde muito cedo, interessou-se não só por obras literárias, mas também pelo mundo das ideias na literatura romântica. Antes mesmo de conhecer Schumann³⁵⁷, Brahms já estava familiarizado com as ideias de Achim von Arnim, Clemens Brentano, E.T.A. Hoffmann, Jean Paul, Joseph von Eichendorff, Novalis e Ludwig Tieck (SCHMIDT, 2015, p.35). Sua identificação com o famoso personagem de Hoffmann, o maestro Johannes Kreisler, é conhecida, sobretudo através das anotações colecionadas como “Caixinhas de preciosidades do jovem Kreisler”]³⁵⁸. Nelas reuniu passagens e fragmentos de poetas, filósofos e artistas tanto do Romantismo, como de épocas anteriores. Brahms via a si mesmo como “Kreisler Junior”, incorporando com o personagem a duplicidade e o caráter da ironia: “Eu muitas vezes brigo

³⁵⁴ As “Fantasias sobre a arte”, publicadas por Tieck (1799) como continuação das “Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders” [“Efusões do coração de um monge amante da arte,” 1797], escrito em parceria com Wackenroder, são escritos ficcionais ensaísticos considerados de grande impacto para o início do Romantismo, seja na literatura, ou pouco depois, na música. Para mais detalhes sobre os capítulos destes dois importantes textos de Tieck e Wackenroder, remetemos a VIDEIRA, Mario. “A Linguagem do Inefável: Música e autonomia estética no Romantismo alemão.” Tese de doutoramento (Filosofia). Universidade de São Paulo, 2009, p. 44-45. As traduções dos títulos citados são de Mario Videira.

³⁵⁵ O conceito foi desenvolvido pelo musicólogo Eduard Hanslick em 1854 no livro sobre o belo musical. Para o musicólogo, só se pode falar de pureza da música, quando se trata da música instrumental, “pois só ela é a arte dos sons pura e absoluta” [“... , denn nur sie ist reine absolute Tonkunst”]. Cf. HANSLICK, Eduard. *Vom musikalischen Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*. Leipzig: Rudolph Weigel, 1854, p. 29. Disponível em: [Vom Musikalisch Schönen 1teA 1854 : Eduard Hanslick : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive](#) Acessado em: 26/07/2022.

³⁵⁶ Para Dahlhaus (1981, p. 6; 2007, p. 176), “Sinfonias” de Tieck foi o caminho direto para a resenha de E.T.A. Hoffmann sobre a Quinta Sinfonia de Beethoven, de 1810. Esta resenha, que trata especialmente da música instrumental de Beethoven, representa um marco na história da autonomia da música instrumental ocidental.

³⁵⁷ Brahms conheceu Schumann em 1853, passando a ter contato direto com seu mundo intelectual romântico, no qual o literário e o musical estão indissolúvelmente entrelaçados. A partir de 1854 começa a estudar também as obras de Schumann. (SCHMIDT, 2015, p. 36)

³⁵⁸ “Des jungen Kreislers Schatzkästlein”. Sob este título, Brahms colecionou anotações desde a juventude até 1855 em três cadernos. O termo “Schatzkästlein” foi usado por Hoffmann no romance *Lebensansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler* como metáfora para o coração ou a alma de Kreisler. O entusiasmo de Brahms com a Hoffmanniana e a identificação com o personagem Johannes Kreisler, levou-o até mesmo a assinar diversos manuscritos entre 1852 e 1854 – quase todas peças instrumentais – com o pseudônimo “Joh. Kreisler jun.” ou “Kreisler jun.” (SCHICK, 2003, p.123-124). A totalidade das anotações das Schatzkästlein encontra-se registrada em BRAHMS, Johannes; KREBS, Carl (Hg.). *Des jungen Kreislers Schatzkästlein. Aussprüche von Dichtern, Philosophen und Künstlern, zusammengetragen durch Johannes Brahms*. Berlin: Verlag der Deutschen Brahmsgesellschaft m.b.H, 1909.

comigo, ou melhor, Kreisler e Brahms brigam entre si” [“Ich habe oft Streit mit mir, das heißt, Kreisler und Brahms streiten sich”], escreveu aos 21 anos à Clara Schumann³⁵⁹.

Dentre as anotações das “Schatzkästlein” encontram-se passagens da “Magelone” de Tieck e vários recortes das “Efusões do coração”, de Tieck e Wackenroder. Quanto às “Fantasias sobre a arte”, Brahms as tinha completas em sua biblioteca³⁶⁰, e é nelas que se encontra o capítulo “Sinfonias”.

Na anotação de nr. 475 de sua caixinha de preciosidades, Brahms anotou um trecho que corresponde à continuação da virtuosa sequência de emoções do capítulo 4 da História de Magelone, citado no tópico anterior, a título de ilustração da prosa musical de Tieck. Nela nota-se um crescendo na fluência das águas, como um *accelerando* no andamento do ritmo, conferindo à cena paradisíaca do jardim um caráter extremamente sensual:

A música fluía como um riacho marulhante pelo silencioso jardim, e ele viu a beleza de sua princesa ao alto de ondas prateadas a nadar, [viu] como as ondas da música beijavam a bainha de suas vestes, e disputavam por segui-la; ela brilhava como uma aurora ao escurecer da noite, e as estrelas cessaram o percurso, as árvores sossegaram e o vento silenciou; a música era agora o único movimento, a única vida na natureza, e todos os sons deslizaram tão doces por sobre a relva e o cimo das árvores, como se buscassem pelo amor dormite e não o quisessem acordar, como se, para aparecer, tremessem, tal como o jovem a gemer.³⁶¹

Peter, admirando Magelone, parece ter sido levado ao delírio de suas imaginações pelas ondas de seus desejos. Em meio a este clímax, o narrador descreve um instante que paira suspenso no ar, e no qual a música reina única e absoluta: “as estrelas cessaram o percurso, as árvores sossegaram e o vento silenciou; a música era agora o único movimento, a única vida na natureza”.

A descrição da música através da imagem dos sons da natureza parece descrever a música interior de Peter, que jorra das efusões do coração, cujos sons se derramam “doces sobre a relva e o cimo das árvores”. E o silenciamento da própria natureza, deixando soar apenas a

³⁵⁹ Na carta de 15 de agosto de 1854. Cf. SANDBERGER, Wolfgang. (Hg.) *Brahms Handbuch*. Stuttgart: Metzler Bärenreiter, 2009, p.6.

³⁶⁰ De Ludwig Tieck, na biblioteca de Brahms, além das „Fantasien über die Kunst für Freunde der Künste” e da novela da bela Magelone, foram encontradas as obras: “Franz Sternbalds Wanderungen”, “Ritter Blaubart”, “Abdallah” e „Der blonde Eckbert”. (SCHMIDT, 2015, p. 35)

³⁶¹ “Die Musik floß wie ein murrender Bach durch den stillen Garten, und er sah die Anmut der Fürstin auf den silbernen Wellen hoch einerschwimmen, wie die Wogen der Musik den Saum ihres Gewandes küßten, und wetteiferten, ihr nachzufolgen; gleich einer Morgenröte schien sie in die dämmernde Nacht hinein, und die Sterne standen in ihrem Laufe still, die Bäume hielten sich ruhig und die Winde schwiegen; die Musik war jetzt die einzige Bewegung, das einzige Leben in der Natur, und alle Töne schlüpfen so süß über die Grasspitzen und durch die Baumwipfel hin, als wenn sie die schlafende Liebe suchten und sie nicht wecken wollten, als wenn sie, so wie der weinende Jüngling, zitterten, bemerkt zu werden.” (TIECK, 1985, p. 257).

música, absoluta, parece deixar claro que toda esta passagem não poderia ser cantada. Somente a música instrumental, que diz o indizível, seria capaz de dizê-la. Uma música sem palavras e onírica, pois na narrativa, ao despertar do personagem, soam os últimos acentos e a música interior se esvai: “como um raio azulado, apagou-se o som” [“wie ein blauer Lichtstrom versank der Ton”]. A seguir, Peter então desperta de seus devaneios e se anima a tocar e cantar o poema “Sind es Schmerzen, sind es Freuden” [“São dores? são alegrias?”], uma das canções mais citadas e analisadas por teóricos que se dedicaram ao ciclo de Brahms³⁶².

Neste poema, Tieck incorporou uma variedade métrica coerente com a profusão de emoções, dúvidas e sentimentos em alternância que perpassam o personagem. O uso de assíndetos, deixando fora conjunções como “ou” [“oder”] ou “e” [“und”], como por exemplo em: “Sind es Schmerzen, [oder] sind es Freuden, die durch meinen Busen ziehn?”/ “São dores, [ou] são alegrias, que me atravessam o peito?” (v. 1-2), ou “Welches Schmachten! [und] Welches Sehnen!”/ “Que desejo! [e] Que anseio!” (v. 7-8), aceleram ainda mais o ritmo das oscilações. O protagonista mesmo se espanta com as oscilações em seus pensamentos: “Wie ist’s, daß mir im Traum / Alle Gedanken / Auf und nieder schwanken!” / “Como é que, a mim em sonho / Todas ideias / Oscilam acima e abaixo! //”. Brahms foi sensível a estas oscilações, incorporando variações rítmicas e harmônicas numa canção que já desde o primeiro verso exprime inconstância e dúvida³⁶³. Frank (2003, p. 172) observou que a figura do oxímoro atravessa o poema do início ao fim, configurando-se na “exata expressão da indecidibilidade dos sentimentos existentes em conflito”³⁶⁴.

Segundo Scherer (2011, p. 476), Tieck fundou “a lírica romântica dos ânimos” [“die romantische Stimmungsliryk”], e com este poeta a disposição [“Stimmung”] se transforma em uma categoria histórico-literária³⁶⁵. Segundo o autor, por volta de 1800 a “Stimmung” inaugura um programa filológico, através do qual ganha visibilidade e se torna uma questão de alta relevância.

Na música, segundo Kravitt (1973, p. 497), a estética romântica, sustentada fundamentalmente pelos sentimentos, desenvolve-se até o final do século XIX, quando os excessos dos intérpretes em relação às expressivas subjetividades nos andamentos (*rallentando*,

³⁶² Dentre eles, Schmidt (2015), Budde (2013), Frank (2003), Jost (1990), Daverio (1989), Strangways (1940).

³⁶³ Para mais detalhes sobre a análise deste *lied*, recomendamos FRANK, Manfred. “ ‘Romantische Ironie’ als musikalisches Verfahren am Beispiel von Tieck, Brahms, Wagner und Weber“. *Athenäum Jahrbuch für Romantik*. 13. Jahrgang (2003), p. 169-172.

³⁶⁴ “Sie [die Figur des Oxymoron] ist genau der Ausdruck der Unentschiedenheit der im Konflikt befindlichen Gefühle.” (FRANK, 2003, p. 172)

³⁶⁵ Cf. Martus, 2007, p. 415 apud Scherer, 2011, p. 478 em “Lyrik”. In: STOCKINGER, Claudia; SCHERER, Stefan (Hrsg.). *Ludwig Tieck: Leben – Werk – Wirkung*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2011, p. 476-495.

ritardando, accelerando, etc.) levou os compositores a deixar de anotar em palavras suas orientações de andamentos, transferindo suas ideias de declamação, como veremos, para a notação musical.

5.5 A história de amor de Peter e Magelone: motivo popular e reinvenção

Não existe no mundo dos artistas, absolutamente nenhum objeto mais elevado e mais digno de adoração do que: - um genuíno original! Trabalhar zelosamente com dedicação, fiel imitação, juízo inteligente – é humano; mas enxergar a total essência da arte com um olhar totalmente novo, e ao mesmo tempo compreendê-la com um propósito totalmente novo é ‘divino’.

WACKENRODER apud BRAHMS, “Schatzkästlein” nr. 573³⁶⁶

Como um motivo, a história de amor da bela Magelone e do cavaleiro Peter circulava pelo público europeu há muito tempo. O original de Tieck, segundo Frank (1985, p. 1310), baseou-se na tradução de um romance francês para o alemão, publicada em 1535 pelo editor de Augsburg Heinrich Steiner no assim chamado *Volksbuch* [“livro popular”], sob o longo título de “Die schön Magelona. Ein fast lustige und kurtzweylige Histori vonn der schönen Magelona/ eins Königs tochter von Neaples/ und einem Ritter/ genannt Peter mit den silberin schlüsseln/ eins Graffen son auß Provincia/ durch Magister Veiten Warbeck/ auß Frantzösischer Sprach inn die Teütschen verdolmmetscht/ mit einem Sendbrieff Georgii Spalatini”, a partir de um manuscrito de Veit Warbeck, de 1527³⁶⁷.

A história de origem francesa, um romance de cavalaria, entrelaçava-se com motivos de lendas e contos de fadas [“Märchen”] de diferentes países. O nome Magelone se deve a uma pequena ilha de mesmo nome³⁶⁸ no sul da França, que, como explica Frank (1985, p. 1311), no século VIII esteve por um período ocupada por sarracenos. Por esta razão, a ilha era conhecida também como *Port Sarrasin*, que se traduziu para o alemão como “Port der Heiden” [“Porto

³⁶⁶ “Es ist in der Welt der Künstler gar kein höherer, der Anbetung würdigerer Gegenstand als: – ein ursprünglich Original! Mit emsigen Fleiße, treuer Nachahmung, klugem Urteil zu arbeiten – ist menschlich; aber das ganze Wesen der Kunst mit einem ganz neuen Auge zu durchblicken, es gleichsam mit einer ganz neuen Handhabe zu erfassen ist ‘göttlich’”. BRAHMS, Johannes; KREBS, Carl (Hg.). *Des jungen Kreislers Schatzkästlein. Aussprüche von Dichtern, Philosophen und Künstlern, zusammengetragen durch Johannes Brahms*. Berlin: Verlag der Deutschen Brahmsgesellschaft m.b.H, 1909, p. 168.

³⁶⁷ Segundo Frank (1985, p. 1310-1311), o manuscrito de Veit Warbeck, cujo título original era „Ein sehr Lustige Histori, von dem Ritter, mit den silbern schlusseln, und der schonenn Magelonna, fast lieplich zu lesen, in kurtzs auß der frantzosischen sprache, in die Teutschen verstztet, etc. 1.5.2.7”, é uma tradução praticamente fiel do romance francês “Historie des deux vrais et parfaits amans Pierre de Provence et la belle Maguelonne Fille du roy de Naples”, escrito em 1453 ou em 1457, a partir de um original italiano perdido. Dentre as pequenas alterações feitas por Warbeck estão a substituição do termo “católico” por “cristão”, o que corresponde ao seu protestantismo.

³⁶⁸ Atualmente ligada ao continente, a antiga ilha ao sul da França é hoje conhecida como ilha Camargue-Magelone (FRANK, 1985, p. 1311).

de sarracenos”] ou “Insel des heidnischen Ports” [“Ilha do porto sarraceno”]. O capítulo 13, no qual se insere o *lied* selecionado para nossa análise, tem por título “Peter unter den Heiden” [“Peter entre os sarracenos”].

A versão da história reinventada em 1796 por Tieck, difundiu-se em diferentes cidades da Alemanha. Sob o pseudônimo de Peter Leberecht, Tieck publica a primeira versão em Berlim, em 1797, num livro popular de contos de fadas [“Volksmärchen”]³⁶⁹, e esta foi repercutida em 1798 por August Wilhelm Schlegel, no primeiro ano do periódico *Athenäum*. Uma republicação da história, sem alterações, ocorre em Berlim e Leipzig em 1799, na coletânea *Ludwig Tieck's sämtliche Werke*. Em 1812, ainda na capital, Tieck inseriu uma nova versão, como uma novela, na primeira parte da primeira publicação da coletânea *Phantasmus*, emoldurada pelos comentários dos personagens antes e depois da narrativa. O título, desde então, corresponde ao atual: “Liebesgeschichte der schönen Magelone und des Grafen Peter von Provence” [“História de amor da bela Magelone e do conde Peter de Provence”]. Em Dresden, Tieck publicou em 1821 uma coleção somente com os poemas [*Liedeinlagen*]³⁷⁰ e em 1828 publica uma segunda versão do *Phantasmus* em Berlim, alterada, revisada e completa. A terceira edição foi publicada em 1844, também em Berlim, já sem quaisquer alterações (JOST, 1990, p. 33-34).

A ideia de trabalhar com um motivo conhecido, tanto agradou a Tieck, quanto a Brahms. Conforme Florence May (1905 apud JOST, 1990, p. 39), Brahms conhecia o motivo da história de Magelone desde 1847, através de outros autores³⁷¹. Pelas passagens da Magelone de Tieck, anotadas por Brahms nas “Schatzkästlein” (nr. 475 e 476), sabe-se que Brahms também conheceu a versão original de Tieck, de 1797. Pelos versos usados nas canções, conclui-se que Brahms se baseou numa das versões do *Phantasmus*, mas, como defende Jost (1990, p. 40), por falta de provas, não se sabe qual edição o compositor teria usado, se a segunda (1828) ou a terceira (1844), uma vez que ambas são idênticas.

Na própria narrativa que emoldura a novela no *Phantasmus*, Tieck inseriu nas vozes dos personagens comentários sobre a reinvenção, tanto ao início, quanto ao final. Friedrich, por exemplo, que desempenha o papel do leitor [“Vorleser”] diante dos amigos reunidos, antes de dar início à sua leitura dramática, desculpa-se dizendo:

³⁶⁹ Cf. Frank (1985, p. 1306)

³⁷⁰ A reunião das partes líricas de Magelone, à exceção da canção do capítulo 2, foi publicada como “Des Jünglings Liebe”, em TIECK, Ludwig. “Gedichte, 2. Theil”. Dresden 1821, p. 324-399. Cf. JOST, Peter. “Brahms und die romantische Ironie. Zu den ‘Romanzen aus L. Tieck's Magelone’ op. 33”. *Archiv für Musikwissenschaft*, 1990, 47/1 (1990), pp. 27-61 (aqui, p. 34).

³⁷¹ Provavelmente através das obras de Gotthard Oswald Marbach (1838) e M. Vitum Warbeck (1857), segundo K. Hofmann (1974 apud JOST, 1990, p. 39, notas 50-51).

Só com vergonha, disse Friedrich, é que posso compartilhar com vocês estas páginas, pois sou o único que não inventou a sua história, antes até me vejo obrigado a apresentar-vos uma tentativa da juventude que apenas reconta uma antiga história.³⁷²

A seguir, a estratégia de reinventar uma antiga história é reforçada pelo narrador, em efeito de abismo, no primeiro capítulo, que é também o prefácio [“Vorbericht”] da novela. Após uma exuberante descrição da natureza, situando a cena, o narrador anuncia que a sua história afinal será narrada por um poeta sonhador, que pede aos leitores permissão para contar o que sonhou, referindo-se “Aquela antiga história, que a muitos já encantou, que estava esquecida, e que ele gostaria muito de revestir com novas luzes”³⁷³. Na imediata sequência do trecho em prosa, apresenta-se o primeiro poema: “Der Dichter sieht bemooste Leichensteine” [“O poeta vê lápides cobertas de musgo”], que mais uma vez, através dos últimos versos em quadra³⁷⁴, remete à mesma questão da reinvenção, porém, desta vez, referindo-se diretamente à música (sons e canto):

Se vos apraz ouvir antigos sons?
O canto de longínquos tempos?
Ao bardo perdoem, a quem tanto fascina,
Que o conto a enunciar inicia.³⁷⁵

Ao final do último poema da história de Magelone, na narrativa de moldura, desenvolve-se a discussão sobre a própria produção poética, na qual o tema da reinvenção é retomado. O narrador conta que Rosalie conhecia a história desde a juventude, e elogiara elementos deixados de fora pelo leitor (o hospital e o tratamento aos pacientes), ao que este (Friederich) teria dito já estar arrependido. Neste momento o narrador, na voz do personagem Auguste, parte em defesa da liberdade de recriação do poeta, explicando que “se não fosse de modo algum permitido, [...], modificar antigas histórias de acordo com a convicção e a disposição, e arranjá-

³⁷² “Nur mit Beschämung, sagte Friedrich, kann ich Ihnen diese Blätter mitteilen, da ich der einzige bin, der seine Erzählung nicht erfunden hat, sondern mich gezwungen sehe, Ihnen einen Jugendversuch vorzulegen, welcher nur eine alte Geschichte nacherzählt. Auch ist die Darstellung so gefaßt, daß ich fürchten muß, dem Gedicht das größte Unrecht getan zu haben.” (TIECK, 1985, p. 246).

³⁷³ “Jene alte Geschichte, die manchen sonst ergötzte, die vergessen ward, und die er gern mit neuem Lichte bekleiden möchte.” (TIECK, 1985, p. 248)

³⁷⁴ O poema é composto de três estrofes diferentes, uma septilha, uma oitava e uma quadra, com rimas cruzadas ou em pares, e versos, nos quais predominam quatro ou cinco acentos.

³⁷⁵ “Ob ihr die alten Töne gerne hört?! Das Lied aus längst verfloßnen Tagen?! Verzeiht dem Sänger, den es so betört,/ Daß er beginnt das Märchen anzusagen.//” (TIECK, 1985, p. 248)

las ao nosso gosto, então sem dúvida perderíamos muito, pois algumas coisas que pereceriam totalmente, permanecem assim preservadas conosco”³⁷⁶

Com tais palavras, Tieck, pelas vozes de seus personagens, parece autorizar e até incentivar o uso da reinvenção da sua própria narrativa, o que deve ter sido muito apreciado por Brahms, uma vez que o compositor já gostava de trabalhar com melodias em tom popular e familiar aos ouvintes. A reinvenção com Brahms ocorre musicalmente, desde o início e de diferentes formas. Como defende Schmidt (2015, p. 14), o que atraiu Brahms àqueles “poemas singelos, muitas vezes mantidos ao nível do popular, mas em sua maioria retrabalhados modernamente, foi a possibilidade de, por meio dos poderes emocionais da música, dar nova vida ao que já era velho conhecido e naturalizado”³⁷⁷.

Esta estratégia é explorada por Brahms, tanto dentro do próprio ciclo, como através de citações de outras obras. Na abertura, por exemplo, para o primeiro verso da primeira estrofe de “Keinen hat es noch gereut” [“Ninguém jamais se arrependeu”], Brahms usa exatamente a mesma melodia e ritmo do início de um conhecido *lied* de Schumann: “Talismane”³⁷⁸. O primeiro verso, “Gottes ist der Orient”³⁷⁹, além de ser metricamente igual ao verso de Tieck, um tetrâmetro trocaico (“Keinen hat es noch gereut” / – ◡ – ◡ – ◡ –), aponta para o mundo oriental³⁸⁰, que Tieck explorou no capítulo 13, quando Peter, perdido no mar, é encontrado e

³⁷⁶ “Wenn es aber gar nicht erlaubt sein sollte, wandte Auguste ein, alte bekannte Geschichten nach Gutdünken und Laune abzuändern, und sie unserm Geschmack zuzubereiten, so würden wir ohne Zweifel viel verlieren, denn manches ginge ganz unter, das uns so erhalten bleibt.” (TIECK, 1985, p. 301)

³⁷⁷ “Was ihn an den schlichten, oft volksnah gehaltenen, aber zumeist neu verfassten Gedichte anzog, war die Möglichkeit, etwas Altvertrautes, selbstverständlich gewordenen durch die emotionalen Kräfte der Musik wieder mit Leben zu füllen.” Cf. SCHMIDT, Matthias. *Brahms. Lieder. Ein musikalischer Werkführer*. München: C.H. Beck, 2015, p. 14. Para mais detalhes sobre a relação de Brahms com as canções populares, sugerimos o capítulo 7. “Im Volkston” (p. 97-106) do mesmo autor.

³⁷⁸ A relação entre as duas canções foi mencionada em STRANGWAYS, Fox. “Brahms and Tieck’s ‘Magelone’”. *Music & Letters*, XXI, 1940, 3, p. 211-229 (p. 214). Trata-se do lied nr. 8, “Talismane”, do caderno II do ciclo “Myrthen”, op. 25 de Schumann (1840), a partir do poema “Talismane”, publicado por Goethe (1816; 1819) no *Buch der Sängers des West-östlicher Divan oder Versammlung deutscher Gedichte in stetem Bezug auf den Orient*. A título de comparação, sugerimos as gravações na interpretação de Fischer-Dieskau: o *lied* de Brahms, disponível em: [Dietrich Fischer-Dieskau "Keinen hat es noch gereut" Brahms - YouTube](#), e o lied de Schumann, em: [Schumann: Talismane, Op. 25, No. 8 - Gottes ist der Orient - YouTube](#). Acessadas em: 26/08/2022.

³⁷⁹ Os quatro acentos foram considerados a partir da métrica encaixada por Schumann no referido lied. Quanto à acentuação da palavra “Orient”, conforme o DICIONÁRIO DUDEN (on-line), tanto pode ser na primeira sílaba, [ˈo:riɛnt] quanto na última [oˈrɪɛnt]. Disponível em: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Orient> Acessado em: 01/09/2022.

³⁸⁰ Conforme Frank (1985, p. 1312), a história de Tieck encontra paralelos em vários romances de cavalaria e também nos contos das “Mil e uma Noites”, através do príncipe Kamaralsaman (ou Kamar al-Zadan) da Pérsia, e a princesa Budur (ou Budura) da China. Os jovens noivos param para descansar num bosque e o príncipe, desperto, admira e deseja a princesa. Ao tocá-la, descobre em seu corpo um talismã, que a seguir é roubado por uma ave de rapina. Assim como na história de Magelone, o talismã desencadeia a peripécia. Mais detalhes sobre as fontes de origem da história encontram-se no prefácio de BOLTE, Johannes. “Die schöne Magelone, aus dem französischen übersetzt von Veit Warbeck, 1527”. (Hrsg.) J. Bolte. Weimar: Emil Felber, 1894, p. IX-XVII. Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7b/Die_schoene_Magelone_Bolte.pdf Acessado em: 27/11/2022.

levado por mouros e sarracenos à corte do Sultão da Babilônia, onde fica por um tempo e se envolve com uma sarracena, Sulima, a filha do Sultão.

Exemplos de relações internas na música, tal como na narrativa e entre os poemas e capítulos, não faltam: relações tonais que dialogam entre si, definindo caracteres (personagens, ânimos, etc.) que se relacionam, seja por afinidade, ou por oposição, ou preparando a transição para a canção seguinte, tonalidades que se repetem (como na abertura e no fechamento do ciclo, ambos em *Mib Maior*)³⁸¹ ou ainda relações entre motivos, ritmos, acordes, intervalos, etc.

O narrador também defende os motivos populares em várias passagens e, ao citar August Wilhelm Schlegel, repercute ele mesmo palavras de seus pares intelectuais: “Como está coberto de razão Wilhelm Schlegel quando diz: as classes cultas na Alemanha ainda não têm literatura, porém já a tem o camponês”³⁸².

5.6 Prosa narrativa e cenas líricas: uma composição dramática

A estrutura em capítulos continuados da narrativa de Tieck, por desenvolver a ação em prosa e ser intercalada pelos momentos de expressão lírica, segundo Haym (1914 apud JOST, 1990, p. 47), era vista na época de Brahms como uma “narrativa com colorido de tipo operístico” [“Erzählung von operartigem Kolorit”]. Para Jost, também as composições de Brahms se aproximam da ópera, “através da sua inclinação ao feitio arioso, intercalado de ariettas cantáveis”³⁸³.

Neste contexto se faz necessário lembrar que na ópera, a ação se desenvolve em diálogos, cantados ou falados, elemento que junto com as cenas lhe confere o caráter de drama. Às afirmações de Haym e Jost sobre o “colorido de tipo operístico”, que se referem à uma aproximação das obras ao gênero da ópera através da combinação de gêneros, talvez se deva acrescentar o aspecto da dramaticidade, já que tanto a obra de Brahms como a de Tieck são elogiadas e associadas à expressão dramática. Contudo, nem a narrativa de Tieck, nem o ciclo de Brahms possuem aquilo que os caracterizaria como drama: diálogos.

A questão do drama e do dramático também é objeto de discussão na narrativa de moldura da *Magelone* de Tieck. Após a conversa entre os personagens sobre o tema da

³⁸¹ Dentre os autores que abordam relações harmônicas entre as canções estão Budde (2013), Jost (1990), Daverio (1989).

³⁸² “Wie recht hat Wilhelm Schlegel, wenn er einmal sagt: die gebildeten Stände in Deutschland haben noch keine Literatur, aber der Bauer hat sie.” Manfred é o personagem que dá voz a esta citação. (TIECK, 1985, p. 303)

³⁸³ “[...] durch ihre Neigung zu arioser Faktur mit dazwischen geschalteten liedhaften Arietten”. (JOST, 1990, p. 47)

reinvenção, um deles, Lothar, lembra que Lope de Vega trabalhou a mesma história a seu modo para o teatro³⁸⁴, realizando-a de modo mais leve, o que ao seu ver, a teria descaracterizado totalmente em relação ao dramático. O contraponto a este julgamento é dado por Friedrich: “Será que absolutamente ainda não sabemos direito o que se pode chamar de dramático ou não?”³⁸⁵.

Friedrich salienta que novelas e contos por vezes invadem o território do drama, fazendo com que narrativas que não passam de “novelas dialogisadas” [“dialogisierte Novellen”] sejam vistas como comédias (TIECK, 1985, p. 302). O personagem defende que o fato de estas serem espirituosas e engraçadas, não é suficiente para que sejam consideradas peças teatrais. Conforme sua tese, para que um conto [“Erzählung”] ou uma lenda [“Sage”] se transforme em drama, é preciso que um novo elemento seja acrescentado, algo que prevaleceria sobre o todo, e assim legitimaria a obra dramática como tal. Lembrando que muitas vezes o dramático e o teatral são confundidos, Friedrich chama a atenção para os julgamentos equivocados, quando temas e poemas que naturalmente não se apresentariam bem no palco, são vistos no teatro como desastrosos.

Referindo-se à história de Magelone que acabara de ler aos amigos, Friedrich explica que neste caso se trata de um novo tipo de poesia, e não de um drama, uma poesia que, em sua fantasia, constrói um palco para a fantasia, na qual experimenta composições, “que talvez sejam ao mesmo tempo líricas, épicas e dramáticas, conquistando um alcance, que não condiz com nenhum outro poema dramático”³⁸⁶.

Ao escrever uma narrativa em capítulos com um poema em cada um, Tieck estabelece, já através dos títulos, uma cena para cada poema, como veremos no tópico a seguir. Friedrich, o leitor da novela, é quem introduz o poeta narrador, que em abismo introduz outro narrador, o poeta sonhador. Este, depois do poema do prefácio, conta sobre um cantor estrangeiro, um menestrel, que chegara na corte de Provence e conversara com Peter. Ao final da narrativa em prosa do capítulo, o narrador (poeta sonhador) repete as palavras do menestrel, como se este falasse em discurso direto com Peter: “Cavaleiro, se eu Vos tivesse que aconselhar...” [“Ritter, wenn ich euch raten sollte...”] (TIECK, 1895, p. 250). Ao fim de seis linhas neste discurso fictício, o poeta sonhador interrompe o discurso e conta que o menestrel, com seu alaúde, cantou

³⁸⁴ Trata-se da peça “Los Tres Diamantes” (1609) de Lope de Vega (1562-1635).

³⁸⁵ “Wissen wir doch überhaupt noch nicht recht, was wir dramatisch oder undramatisch nennen sollen?” (TIECK, 1985, p. 302)

³⁸⁶ “[...], die vielleicht zugleich lyrisch, episch und dramatisch sind, die einen Umfang gewinnen, welcher gewissermaßen dem Roman untersagt ist, und sich Kühheiten aneignen, die keinem andern dramatischen Gedichte ziemen.” (TIECK, 1985, p. 303).

para Peter. Na continuação insere-se então a primeira canção da narrativa, cantada pelo menestrel.

Este procedimento, através do qual, na fantasia, se torna possível o discurso direto, é usado diversas vezes ao longo da novela. Com isto, os personagens vão surgindo no desenrolar da narrativa em cenas, através das palavras do poeta sonhador. Os protagonistas são os que ganham voz e cantam as partes líricas: um menestrel, o cavaleiro Peter (conde de Provence), Magelone (a bela princesa de Nápoles) e a filha do Sultão sarraceno, Sulima. Os personagens secundários são mencionados em prosa ao longo da narrativa: os pais de Peter, a ama de Magelone, os sarracenos que encontram Peter perdido no mar, o Sultão, os pescadores que ao final o encontram numa ilha do mediterrâneo, e o casal de pastores que acolheu Magelone na ilha.

A maior parte dos poemas é cantado por Peter, mas Magelone e Sulima também cantam cada uma sua canção. Além disto, duas passagens se apresentam como duetos na narrativa: no capítulo 5, por exemplo, a mensagem enviada por Peter à Magelone está escrita na voz de Peter, no poema “Liebe kam aus fernen Landen” / “Amor veio de terras distantes /”), mas é lida por Magelone repetidas vezes: “[...] ela as leu e leu novamente” [“... sie las es und las es vom neuem”] (TIECK, 1985, p. 262-263). A outra passagem que remete ao dueto se encontra ao final, quando o narrador informa: “[...] então eles cantaram a seguinte canção” [“...dann sangen sie folgendes Lied”] (TIECK, 1985, cap. 18, p. 299).

Quanto às partes em prosa, estas trazem a música ricamente incorporada, seja pelas descrições sonoras e polifônicas da natureza, ou através das aliterações e assonâncias do próprio texto em prosa que, no conjunto, evocam fortemente uma polifonia musical, caracterizando a prosa musical de Tieck.

No contexto da época em que Tieck escreveu a história de Magelone, os gêneros literários eram objeto de discussão, assim como a ideia da mistura de gêneros em uma obra³⁸⁷. O musicólogo Elmar Budde, referindo-se ao ciclo da Magelone de Brahms, explica:

Como romança cada canção configurou-se como uma cena; e por isto não é de se espantar, que as canções muitas vezes tenham traços inteiramente operísticos, que ultrapassam em muito os moldes tradicionais das canções (em relação à melodia, acompanhamento, forma da canção, etc.). Só raras vezes é que Brahms ultrapassou as fronteiras do gênero ‘Lied’ tão radicalmente como em suas canções de ‘Magelone’³⁸⁸.

³⁸⁷ O Fragmento nr.116 de Friedrich Schlegel, publicado no Athenäum em 1798 é um exemplo clássico desta discussão. Nele Schlegel defende a ideia de uma “poesia universal progressiva” [“progressive Universalpoesie”], na qual se misturam não apenas todos os gêneros poéticos, como também prosa, poesia, genialidade, crítica, filosofia, retórica, humor, chiste, bem como todas as formas de arte.

³⁸⁸ “Als Romanze ist jedes Lied wie eine Szene gestaltet; und so verwundert es nicht, dass die Lieder häufig durchaus opernhafte Züge haben, die über die tradierten Liedvorgagen (im Sinn von Melodie, Begleitung,

As palavras de Budde refletem as do biógrafo Kalbeck³⁸⁹, para quem certas canções se aproximam formalmente de árias ou cantatas.

Daverio (1989, p. 344)³⁹⁰, em vez de buscar aproximações do ciclo das romanças de Brahms ao gênero da ópera no séc. XIX, prefere considerá-las como uma reação musical ou análoga da forma literária da Magelone de Tieck, não apenas em relação aos versos inseridos, mas à obra como um todo. Referindo-se às teorias sobre os gêneros literários de Friedrich Schlegel ao início do séc. XIX³⁹¹, o autor defende que:

Assim como os contos de Tieck se situam ao meio do caminho entre o poema e o ciclo e o ‘romance’, ou novela, assim os arranjos de Brahms combinam elementos do tradicional ciclo de canções (um grupo de poemas musicais), e a ‘ópera romântica’ (o equivalente musical do ‘romance’).³⁹²

Em 1875 Brahms manifestou-se por cartas contrário às associações entre suas romanças e a história de Magelone no *Phantasia* de Tieck³⁹³. Em 1886, porém, se contradisse, pois na intenção de fornecer aos cantores e pianistas “[...] algo do espírito no qual ele mesmo tinha composto as canções”³⁹⁴, concordou em introduzir antes das canções, textos de Tieck das partes narradas.

Para Kalbeck³⁹⁵, a bela Magelone de Brahms se transformou na ópera do palco romântico, porque “sua música reúne em si seus elementos lírico, épico e dramático”.

O último poema de Tieck na história de Magelone encontra-se no capítulo intitulado “Encerramento” [“Beschluss”, cap. 18]. Nele o narrador descreve como a história se resolve e conduz a narrativa a um final feliz: Peter reconhece Magelone na ajudante do pastor que o acolheu, e ambos, radiantes, trocam abraços, lágrimas e beijos, e “então contam um ao outro

Liedform, usw.) weit hinausgehen. Nur selten hat Brahms in seinen Liedkompositionen die Grenzen der Gattung ‘Lied’ so radikal überschritten, wie in seinen ‘Magelone’ Lieder.” (BUDDE, 2013, p. 224).

³⁸⁹ KALBECK, Max. *Johannes Brahms*. Erster Band. 1833-1862. Wien/Leipzig: Wiener Verlag, 1904, p. 458. Disponível em: [Johannes Brahms : 1833-1862 : Kalbeck, Max : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive](#) Acessado em: 28/11/2022.

³⁹⁰ Cf. DAVERIO, John. “Brahms’s ‘Magelone Romanzen’ and the ‘Romantic Imperative’ ”. *The Journal of Musicology*. Vol. 7, Nr. 3 (Summer 1989), p. 343-365 (p. 344).

³⁹¹ Segundo Burdorf (2015b, p. 70), muitos poemas da época foram publicados primeiro em romances, concordando com a estética da “poética da mistura de gêneros.” [“Poetik der Gattungsmischung”].

³⁹² “Just as Tieck’s Märchen lies midway between the lyric and cycle and the ‘Roman’, or novel, so Brahms’s musical setting combines elements of the traditional song cycle (a group of musical lyrics), and the ‘Romantische Oper’ (the musical equivalent of the ‘Roman’)”. (DAVERIO, 1989, p. 345)

³⁹³ Trata-se das conhecidas passagens das cartas de Brahms (novembro, 1875) ao editor Rieter-Biedermann e a Otto Schlotke (14 setembro, 1875), cf. DAVERIO, 1989, p. 345).

³⁹⁴ “[...] something of the mood in which he himself had composed the songs.” (DAVERIO, 1989, p. 344-345)

³⁹⁵ “[...] ihre Musik vereinigt in sich deren lyrische, epische und dramatische Elemente.” Cf. KALBECK, Max. *Johannes Brahms*. Erster Band. 1833-1862. Wien/Leipzig: Wiener Verlag, 1904, p. 446. Disponível em: [Johannes Brahms : 1833-1862 : Kalbeck, Max : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive](#) Acessado em: 28/11/2022.

novamente suas histórias” [“dann erzählten sie sich ihre Geschichte wieder”] (TIECK, 1985, p. 300). Ao repetir os eventos e motivos musicais em síntese, os versos aludem a uma coda musical. O poema do “dueto final” resume em versos os principais momentos e imagens da história (“amor” [“Liebe”], “tempestade” [“Sturm”], “morte” [“Tod”], “névoa” [“Nebel”], “proezas” [“Errungen”], “prazer” [“Lust”], etc.), e “os tempos” [“die Tempi”], que para Tieck são “o verdadeiro segredo da proferição musical” [“Die Tempi, das eigentliche Geheimnis des musikalischen Vortrags”]³⁹⁶, estes começam com acentos em tom popular, mas surpreendem audaciosamente, repetindo as formas usadas na novela: as três primeiras estrofes são quadras em tetrâmetros trocaicos, rimas cruzadas e terminações intercaladas regularmente em sílabas átonas e tônicas (os versos 1, 2 e 3 da terceira quadra também poderiam ser declamados em anapestos)³⁹⁷. Na quarta e última estrofe, um gran finale em quinze versos anfibráqueos (◡ – ◡), com rimas em pares ou intercaladas por dois versos e acentos que variam entre anfibráqueos de um a cinco acentos³⁹⁸.

Para Schmidt (2015, p. 47), esta última canção segue um princípio de variação métrica persistente, que estilisticamente se aproxima de um *lieto fine* (final feliz) das óperas de Mozart com libretos de Da Ponte, ou da ópera *Fidelio* de Beethoven. Kalbeck (1904, p. 457), referindo-se ao mesmo final, associa-o a um suntuoso *finale* de ópera, porém, dentro de um contexto específico e de grande relevância para Tieck:

Para um compositor de óperas não haveria qualquer dificuldade em desenvolver um suntuoso *Finale* a partir do solo do tenor heróico. Mas a música casta e afável da Bela Magelone não carece de fogo de bengala para sua apoteose: ela permanece fiel ao palco construído ‘na fantasia para a fantasia’.³⁹⁹

Kalbeck (1904, p. 458) lembra ainda que Spitta, referindo-se ao ciclo das Romanças de Magelone, encontrou uma feliz definição para as canções de Brahms: “Cantos sinfônicos” [“symphonische Gesängen”]⁴⁰⁰.

³⁹⁶ A afirmação é do ensaio “Sobre exageros” [Über Übertreibungen], no qual Tieck comenta e critica uma montagem da ópera “Iphigenia in Tauris” de Gluck. O ensaio foi publicado nas Dramaturgische Blätter (TIECK, 1826, vol. 2, p. 319).

³⁹⁷ “Und wie Nebel stürzt zurücke / Was den Sinn gefangen hält, / Und dem heitern Frühlingsblicke / Öffnet sich die weite Welt.//” (TIECK, 1985, p. 300, estrofe 3, v. 9-12).

³⁹⁸ “Errungen / Bezungen / Von Lieb ist das Glück, / Verschwunden / Die Stunden / Sie fliehen zurück; / Und selige Lust / Sie stillt / Erfüllet / Die trunkene wonneklopfende Brust, / Sie scheidet / Von Leide / Auf immer, / Und nimmer / Entschwinde die liebliche, selige, himmlische Lust!” (TIECK, 1985, p. 300, estrofe 4, v. 1-15).

³⁹⁹ “Für den Opernkomponist hätte es keine Schwierigkeit, ein prächtiges Finale aus dem Solo des Helden tenors zu entwickeln. Aber die keusche und innige Musik der Schönen Magelone bedarf keines bengalischen Feuers zu ihrer Apotheose: sie bleibt der ‘in der Phantasie für die Phantasie’ erbauten Bühne des Romantikers treu.” (KALBECK, 1904, vol. I, 457).

⁴⁰⁰ Brahms correspondeu-se por cartas com o musicólogo Philipp Spitta (1841-1894), conhecido pela biografia de Joh. Sebastian Bach, e também autor de importantes estudos sobre música, dentre eles, sobre as formas musicais.

5.7 Texto e contexto do *lied* XII

Com o propósito de situar o *lied* a ser analisado, apresentamos a seguir a relação dos dezoito capítulos da novela de Tieck, conforme a versão no *Phantasmus*, o que inclui o prefácio. Na coluna da direita reproduzimos o primeiro verso de cada um dos quinze poemas selecionados e numerados por Brahms.

Os títulos de Tieck antecipam em síntese o acontecimento das cenas, fornecendo assim a sequência dos acontecimentos da narrativa. Cada capítulo começa em prosa e possui uma canção em versos, que tanto podem estar emoldurados por mais um trecho em prosa, ou encerrar o capítulo.

Liebesgeschichte der schönen Magelone und des Grafen Peter von Provence

Ludwig Tieck
in: *Phantasmus* (1828, 2ª ed. ou 1844, 3ª ed.)⁴⁰¹

1. *Vorbericht* [“Prefácio”]
2. *Wie ein fremder Sänger an den Hof des Grafen von Provence kam* [“Quando um cantor estrangeiro chegou à corte do conde de Provence”].⁴⁰²
3. *Wie der Ritter Peter von seinen Eltern zog* [“Quando o cavaleiro Peter saiu da casa dos pais”]
4. *Peter sieht die schöne Magelone* [“Peter vê a bela Magelone”]
5. *Wie der Ritter der schönen Magelone Botschaft sandte* [“Quando o cavaleiro enviou mensagem à bela Magelone”]
6. *Wie der Ritter Magelonen einen Ring übersandte* [“Quando o cavaleiro mandou um anel à Magelone”]
7. *Wie der edle Ritter wieder eine Botschaft empfing* [“Quando o nobre cavaleiro recebeu de volta uma mensagem”]
8. *Wie Peter die schöne Magelone besuchte* [“Quando Peter visitou a bela Magelone”]
9. *Turnier zu Ehren der schönen Magelone* [“Torneio em honra da bela Magelone”]
10. *Wie Magelone mit ihrem Ritter entflo*h [“Quando Magelone fugiu com o seu cavaleiro”]

Romanzen aus L. Tieck’s Magelone für eine Singstimme mit Pianoforte, op. 33

Johannes Brahms
(datas de composição: 1861-1869)

- I. *Keinen hat es noch gereut* [“Ninguém jamais se arrependeu”]
- II. *Traun! Bogen und Pfeil sind gut für den Feind* [“Deveras! Arco e flecha são bons ao rival”]
- III. *Sind es Schmerzen, sind es Freuden* [“São dores, são alegrias”]
- IV. *Liebe kam aus fernen Landen* [“Amor veio de terras distantes”]
- V. *So willst du des Armen* [“Então queres do pobre”]
- VI. *Wie soll ich die Freude, die Wonne denn tragen* [“Então como devo levar a alegria, o prazer”]
- VII. *War es dir, dem diese Lippen bebten* [“Foi por ti que tremeram estes lábios”]
- VIII. *Wir müssen uns trennen* [“Temos que nos separar”]
- IX. *Ruhe Süßliebchen im Schatten* [“Durma, doce amorzinho, à sombra”]

⁴⁰¹ Conforme Jost (1990, p. 40), as duas edições são idênticas e não se sabe qual delas foi usada por Brahms.

⁴⁰² “Wie” foi usado em todos os títulos, de modo coloquial, como conjunção temporal, em vez de “Als”, motivo pelo qual foi traduzido por “Quando”.

- | | |
|---|--|
| <p>11. <i>Wie Peter die schöne Magelone verließ</i> [“Quando Peter deixou a bela Magelone”]</p> <p>12. <i>Die Klagen der schönen Magelone</i> [“Os lamentos da bela Magelone”]</p> <p>13. <i>Peter unter den Heiden</i> [“Peter entre os sarracenos”]</p> <p>14. <i>Die Heidin Sulima liebt den Ritter</i> [“A sarracena Sulima ama Peter”]</p> <p>15. <i>Wie Peter wieder zu Christen kam</i> [“Quando Peter chega de volta aos cristãos”]</p> <p>16. <i>Der Ritter auf der Reise</i> [“O cavaleiro na viagem”]</p> <p>17. <i>Peter wird von Fischern aufgefunden</i> [“O cavaleiro é encontrado por pescadores”]</p> <p>18. <i>Beschluß</i> [“Desfecho”]</p> | <p>X. <i>Verzweiflung</i> [“Desespero”]
<i>So tönet denn, schäumende Wellen</i>
[“Ressoem pois, espumantes ondas”]</p> <p>XI. <i>Wie schnell verschwindet</i> [“Quão cedo se apaga”]</p> <p>XII. <i>Muß es eine Trennung geben</i> [“Tem que haver uma separação”]</p> <p>XIII. <i>Sulima</i>
(<i>Geliebter, wo zaudert dein irrender Fuß</i>) [“Amado, por onde hesita o teu pé errante”]</p> <p>XIV. <i>Wie froh und frisch mein Sinn sich hebt</i>
[“Que alegre e viçoso se eleva meu senso”]</p> <p>XV. <i>Treue Liebe dauert lange</i> [“Amor fiel é longo”]</p> |
|---|--|

Somente duas das canções receberam de Brahms um título: nr. X, “Verzweiflung” [“Desespero”] e nr. XIII, “Sulima”. Budde (2013, p. 225-226) explica que com estes títulos, “Brahms aponta especificamente a um aspecto característico do poema, que ele articulou em sua composição, ou seja, que ele como compositor, por assim dizer, ‘ouviu do poema’”⁴⁰³. No *lied* nr. X, Peter, depois de se perder de Magelone no bosque, encontra-se desesperado no mar, entre violentas ondas, e sente-se como “um homem perdido” [“ein verlorener Mann”], o que Brahms pinta musicalmente na voz do piano, por exemplo, com movidas semicolcheias a subir e a descer, e deslocamentos sincopados contrapostos (BUDDE, 2013, p. 225). O *lied* nr. XIII é o canto de Sulima, a donzela sarracena que se apaixona por Peter. Sulima acompanha seu canto por uma cítara, e Tieck evoca esta cítara através dos versos anfibráqueos (◡ – ◡), marcando do início ao fim o ritmo regular do poema. Brahms transpõe a regularidade dos anfibráqueos para o ritmo do piano, também do início ao fim, como se pode observar na figura 31. A segunda sílaba átona do verso anfibráqueo, na música, recebeu uma pausa de semicolcheia:

⁴⁰³ “Damit verweist er spezifisch auf einen charakteristischen Aspekt des Gedichts, den er in seiner Komposition gestaltet bzw. den er als Komponist aus dem Gedicht gewissermaßen ‘heraushört’.” (BUDDE, 2013, p. 225-226)

Fig. 31

Geliebter, wo zaudert / Dein irrender Fuß? /

Singstimme *Zart, heimlich*

Pianoforte *Vivace*

Métrica que evoca a cítara de Sulima.
 “Sulima”, Nr. XIII, op. 33 de Johannes Brahms (comp. 1-3).

O aspecto característico do poema, segundo Budde (2013, p. 225), é o elemento “exótico” acrescentado por Brahms à peça, caracterizando assim a canção da sarracena Sulima:

Momentos do exótico, i.e., do incomum, soam, quando Brahms combina a tríade de Mi Maior com a respectiva tônica, com o acorde de quinta e sexta mi-sol-si_b-dó nas partes intermediárias – uma combinação que num contexto sinfônico maior dificilmente valeria ser citada, mas que no contexto mínimo de uma parte intermediária curta definitivamente gera irritações.⁴⁰⁴

Um exemplo da referida tríade de Mi Maior (comp. 24 e 26), com o acorde de quinta e sexta, pode ser observado na figura 32:

Fig. 32

Es Ach! kennst du das

Momentos do exótico
 “Sulima”, Nr. XIII, op. 33 de Johannes Brahms (comp. 24-28)

⁴⁰⁴ “Momente des Exotischen, d.h., des Unüblichen, klingen an, wenn Brahms in den Zwischenspielen den E-Dur-Dreiklang der geltenden Tonika mit dem Quintsextakkord e-g-b-c kombiniert – eine Kombination, die als solche in einem größeren symphonischen Rahmen kaum erwähnenswert wäre, die jedoch im minimalen Rahmen eines kurzen Zwischenspiels durchaus für Irritationen sorgt.” (BUDDE, 2013, p. 225-226)

Brahms, ao evocar através a cítara os “momentos do exótico”, confere ao canto de Sulima o traço de uma cultura distante, situando deste modo também a própria cena.

5.8 O lamento e o tom da ironia: da poesia à música

O *lied* XII é o lamento de Peter, situado num ponto de tensão: entre o lamento de Magelone (*lied* XI), abandonada por ele, e o canto de Sulima (*lied* XIII), que o chama para si.

O lamento, pelo menos desde o drama da Antiguidade Grega, como explica Ellen Rosand (1979, p. 346)⁴⁰⁵, gozava de um status especial, porque representava “um clímax emocional, seguido de uma resolução da ação, era um solilóquio, um momento de expressão particularmente intensa dentro do movimento de uma estrutura narrativa”⁴⁰⁶. Como um *topos*, o lamento é um canto com uma identidade própria, que manteve seu status noutros gêneros literários, e este é o caso na novela de Tieck.

O lamento de Magelone está claramente definido já desde o título do capítulo 12: “Os lamentos da bela Magelone” [“Die Klagen der schönen Magelone”]. Correspondendo ao título, o que dizem os versos de seu canto são a pura expressão de lamento, do início ao fim.

Na música, Ellen Rosand (1979 apud TOMLINSON, 2004, p. 203) identificou o tetracorde descendente como um emblema expressivo do lamento⁴⁰⁷. Este emblema é como um gesto musical, formado pela sequência descendente dos graus IV-III-II-I da escala do modo frígio (Mi menor), o que equivale às notas lá-sol-fá-mi, com a sequência de intervalos de tom-tom-semitom.

Brahms se vale exatamente desta fórmula na canção de Magelone (*lied* nr. XI). Como um motivo gerador, a partir do qual a peça se desenvolve, este emblema sublinha os versos de Magelone desde o início, e o piano, na parte instrumental que introduz o canto, antecipa o seu lamento. Na tonalidade da peça (Fá menor), o tetracorde descendente se apresenta pela sequência das notas dó-sib-láb-sol (tom-tom-semitom), conforme demonstrado na figura 33:

⁴⁰⁵ ROSAND, Ellen. “The Descending Tetrachord: An Emblem of Lament”. *The Musical Quarterly*, LXV, 1979, 3, p. 346-359.

⁴⁰⁶ “[...] an emotional climax followed by a resolution of the action, it was a soliloquy, a moment of particularly intense expression within the movement of a narrative structure.” (ROSAND, 1979, p. 346).

⁴⁰⁷ O musicólogo Gary Tomlinson identificou o emblema do tetracorde descendente como uma *pathosformel* do lamento na música, a partir do conceito de Aby Warburg (1866-1929), historiador da arte e teórico da cultura. Para mais detalhes, remetemos a TOMLINSON, Gary. “Five pictures of *pathos*”. In: Paster, G. K.; Rowe, K.; Floyd-Wilson, M. (Ed.). *Reading the Early Modern Passions. Essays in the Cultural History of Emotion*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004, p. 192-214 (p. 203).

Fig. 33

Lied 11

Tetracorde descendente, emblema do lamento.
 lied Nr. XI, op. 33 de Johannes Brahms (comp. 1-13)

O mesmo não ocorre com o canto de Peter, já a partir do título do capítulo: “Peter entre os sarracenos” [“Peter unter den Heiden”, cap. 13]. Apesar de o poema se configurar como expressão de um lamento, seus versos apresentam estremeceamentos, nuances que soam como ruídos em relação ao puro sofrimento e que, como veremos, são uma pista para o rastreamento da ironia nos moldes de Tieck.

De acordo com o nobre tom da conversação de Tieck, a ironia não é unilateral, e nem se encontra na superfície, ao nível do deboche ou da sátira. Como vimos, com Tieck ela é negativa e positiva, relacionando-se ao mesmo tempo com a mais profunda seriedade e o gracejo ou bom humor. O tom da ironia é algo que se identifica a partir do contexto em que surge. Por isso, para compreender os ruídos no lamento de Peter, será preciso conhecer pelo menos algumas passagens relacionadas ao contexto em que ele se apresenta.

A cena de abertura do capítulo é um sol radiante, cujo brilho majestoso desperta Peter em seu barco, ainda no mar. O jovem recupera-se da exaustão: “Peter voltou a sentir coragem viril em seu peito, que o faziam resistir a sofrimentos da vida e alegrias”⁴⁰⁸.

Na continuação, o tom da conversação do narrador, ao contar sobre o resgate de Peter, chama a atenção pelos elogios na descrição do jovem, munido de “coragem viril”:

⁴⁰⁸ “Peter fühlte wieder männlichen Mut in seiner Brust, die Qualen des Lebens, sowie seine Freuden zu erdulden.” (TIECK, 1985, p. 286)

Um grande navio velejou até ele, tripulado por mouros e sarracenos; eles o resgataram e muito se alegraram com sua presa, pois Peter era muito belo, e de esplêndida figura, e além disto, sua juventude dava-lhe um feitio doce e sedutor, de modo que ninguém conseguia ser seu inimigo. O comandante do navio decidiu levá-lo de presente ao Sultão”⁴⁰⁹.

Os elogios à beleza do rapaz, uma presa doce e sedutora, transformam Peter numa espécie de Tannhäuser, que “teria sido embebido de beleza e amor e teria embriagado a outros” (SAFRANSKI, 2010, p. 97)⁴¹⁰, e o fato de ter sido levado como um presente ao Sultão contribui para esta interpretação. Mais do que isto, Peter cai em suas graças, “por que ele foi considerado tão amável pelo Sultão” [“weil er vom Sultan so gnädig angesehen wurde”] (TIECK, 1985, p. 286). O Sultão o trata com regalos, confiando-lhe a vigilância de um belo jardim. O jardim é um lugar paradisíaco, e é por lá que Peter, “Muitas vezes andava sozinho por entre as flores do jardim, e pensava em sua Magelone”, como conta o narrador, e “muitas vezes, ao anoitecer, trazia uma cítara e cantava”⁴¹¹.

Este é o momento da narrativa, no qual se insere o lamento de Peter, e seu canto encerra formalmente o capítulo. Todavia, a prosa que o emoldura nos diz algo mais. Ao início do capítulo seguinte, “A sarracena Sulima ama o cavaleiro” [“Die Heidin Sulima liebt den Ritter”, cap. 14] (TIECK, 1985, p. 287), o narrador conta que “Peter desejaria ali viver satisfeito, não tivesse o amor consumido sua juventude”⁴¹².

O texto em prosa deixa claro que Peter vivia muito confortável ali, na corte do Sultão, onde ficou por quase dois anos, apreciado por todos e com muitas liberdades, a ponto de “ser invejado por alguns servos” [“... ward von manchem Hofdiener beneidet”] (TIECK, 1985, p. 287). De acordo com o narrador, o gracioso cavaleiro sequer tinha esperanças em voltar à sua terra, “pois o Sultão o amava tanto, que de modo algum queria dele se afastar”⁴¹³. Noutras palavras, nos domínios do Sultão, Peter era amado, apreciado, agraciado, invejado e também desejado.

⁴⁰⁹ “Ein großes Schiff segelte auf ihn zu, das von Mohren und Heiden besetzt war; sie nahmen ihn ein und freuten sich über diese Beute, denn Peter war gar schön und herrlich von Gestalt, dazu gab ihm seine Jugend ein zartes und einnehmendes Wesen, so daß niemand sein Feind sein konnte. Der Anführer des Schiffes beschloß, ihn dem Sultan als ein Geschenk mitzubringen.” (TIECK, 1985, p. 286)

⁴¹⁰ SAFRANSKI, Rüdiger. *Romantismo, uma questão alemã*. Trad. Rita Rios. São Paulo: Estação Liberdade, 2010, p. 97. Tannhäuser é personagem do conto de Ludwig Tieck (1799), “Der Getreue Eckart und Der Tannenhäuser”, inserido em 1812 na coletânea *Phantasia*.

⁴¹¹ “Oft ging er einsam zwischen den Blumen des Gartens, und dachte an seine geliebte Magelone, oft nahm er in der Abendstunde eine Zither und sang.” (TIECK, 1985, p. 286)

⁴¹² “Peter mochte hier vergnügt leben, wenn die Liebe nicht seine Jugend verzehrt hatte.” (TIECK, 1985, p. 287)

⁴¹³ “... denn der Sultan liebte ihn so sehr, daß er ihn durchaus nicht von sich entfernen wollte”. (TIECK, 1985, p. 287)

Sulima só é mencionada depois deste trecho, a partir do terceiro parágrafo: “O Sultão tinha uma filha, que por sua beleza era famosa por todo o reino”⁴¹⁴, e não há indícios através do narrador, de que seu pai, o Sultão, visse nele um partido para a filha. Além disto, o narrador conta que Sulima, apaixonada por Peter, teria lhe dito “que por amor a ele, com ele quereria fugir [...]” [“..., daß sie aus Liebe zu ihm mit ihm entfliehen wolle, ...”] (TIECK, 1985, p. 288)⁴¹⁵. Peter, visitado várias vezes por Sulima, “refletiu sobre a sugestão e por fim concordou, pois se convenceu de que Magelone com certeza havia morrido, e ele assim regressaria à cristandade e aos seus pais”⁴¹⁶. Apesar disto, na noite da fuga com a bela sarracena, enquanto ela canta e Peter a ouve como a uma sereia, assusta-se, pois o canto de Sulima o faz lembrar de sua infidelidade e inconstância [“Wankelmut”]. As palavras do narrador neste trecho, parecem descrever a música que Brahms compôs para o lamento de Peter, com suas ondas e harmonias oscilantes: “O amor o atraía para trás, o amor o atraía para adiante, e no meio, as ondas murmuravam melodiosas, e soavam como uma canção numa língua estranha, mas cujo sentido, todavia, se podia adivinhar”⁴¹⁷. Em meio a estas ondas, Peter muda de ideia e vai embora sozinho.

Em suas análises da Magelone de Tieck, Frank (2003, p. 172)⁴¹⁸ chama a atenção para a “temporalidade da fluência de sentimentos” [“die Zeitlichkeit des Fließens der Gefühle”], marcando a narrativa muito mais pela inconstância, descontinuidade e inconsequência, sobretudo em relação a Peter, do que pela constância, durabilidade e confiabilidade. Em poemas como “Sind es Schmerzen, sind es Freuden”, Frank observou que “A figura do oxímoro atravessa o poema de um extremo ao outro”, sendo “a exata expressão da indecidibilidade dos sentimentos conflitantes”⁴¹⁹.

Entre os sarracenos, Peter, como uma flor muito apreciada, passeia no jardim entre outras flores: Magelone e Sulima, e seu canto, neste *locus amoenus* é, ao mesmo tempo, expressão do lamento, da fluente oscilação de sentimentos e de segredos ardentes, pois, como

⁴¹⁴ „Der Sultan hatte eine Tochter, die im ganzen Lande ihrer Schönheit wegen berühmt war. ” (TIECK, 1985, p. 287)

⁴¹⁵ O uso da conjugação do verbo wollen [“querer”] no Konjunktiv I - wolle [“quereria”] – indica um certo descrédito por parte do narrador, ao citar algo que foi dito por outrem.

⁴¹⁶ “[...] überlegte diesen Vorschlag und willigte endlich ein, denn er überzeugte sich, daß Magelone gewiß gestorben sei, und er komme doch so in die Christenheit und zu seinen Eltern zurück. ” (TIECK, 1985, p. 288).

⁴¹⁷ “Liebe wollte ihn rückwärts ziehn, Liebe trieb ihn vorwärts, die Wellen murmelten melodisch dazwischen, und klangen wie eine Lied in fremder Sprache, dessen Sinn man aber dennoch errät. ” (TIECK, 1985, p. 290).

⁴¹⁸ Manfred Frank é o autor da edição crítica do *Phantasmus*, em 12 volumes, de 1985. No ensaio “ ‘Romantische Ironie’ als musikalisches Verfahren am Beispiel von Tieck, Brahms, Wagner und Weber ” (2003) são analisadas três canções do ciclo de Magelone de Brahms: Nr. III, “Sind es Schmerzen, sind es Freuden”; Nr. VI, “Wie soll ich die Freude, die Wonne denn tragen”; Nr. IX, “Ruhe Süßliebchen im Schatten”.

⁴¹⁹ “Die Figur des Oxymoron durchquert das Gedicht von einem Ende zum andern. Sie ist genau der Ausdruck der Unentscheidbarkeit der im Konflikt befindlichen Gefühle. ” (FRANK, 2003, p. 172).

bem observou Safranski (2010, p. 96) em suas análises sobre a obra de Tieck, “aquilo sobre o que não se pode falar, sobre isso se deve calar ou cantar”.

5.9 “Muß es eine Trennung geben”: canção e encenação

“Muß es eine Trennung geben”⁴²⁰ é o primeiro verso do poema do capítulo 13, *Peter unter den Heiden* [“Peter entre os sarracenos”], musicado por Brahms como *lied* nr. XII, provavelmente em maio de 1862 (DAVERIO, 1989, p. 355). Abaixo reproduzimos o texto que serviu de base para a composição, acompanhado do esquema de rimas, bem como de uma possibilidade em relação à métrica e à tradução⁴²¹. A indicação (*) refere-se às alterações feitas por Brahms.

<i>Muß es eine Trennung geben,</i>	– ◡ – ◡ – ◡ – ◡ ,	A	Tem que haver uma separação,
<i>Die das treue Herz zerbricht?</i>	– ◡ – ◡ – ◡ – ?	B	Que despedaça o coração?
<i>Nein, dies nenne ich nicht leben,⁴²²</i>	– , ◡ – ◡ – ◡ – ◡ ,	A	Não, isto não chamo viver,
<i>Sterben ist so bitter nicht.</i>	– ◡ – ◡ – ◡ – .	B	Nem tão amargo assim é morrer.
<i>Hör ich eines Schäfers Flöte,</i>	– ◡ – ◡ – ◡ – ◡ ,	C	Ouço a flauta do pastor,
<i>Härme ich mich inniglich,</i>	– ◡ – ◡ – ◡ – ,	B	Soa em mim profunda dor,
<i>Seh ich in die Abendröte,</i>	– ◡ – ◡ – ◡ – ◡ ,	C	Vejo o rubro sol poente,
<i>Denk ich brünstiglich an dich.</i>	– ◡ – ◡ – ◡ – .	B	Penso em ti ardentemente.
<i>Gibt es denn kein wahres Lieben?</i>	– ◡ – ◡ – ◡ – ◡ ?	D	Não há mesmo vero amor?
<i>Muß denn Schmerz und Trauer sein?*</i>	– ◡ – ◡ – ◡ – ?	E	Tem que ser tristeza e dor?
<i>Wär ich ungeliebt geblieben,</i>	– ◡ – ◡ – ◡ – ◡ ,	D	Antes mal amado eu fosse,
<i>Hätt ich doch noch Hoffnungsschein.</i>	– ◡ – ◡ – ◡ – .	E	Réstia de esperança eu tinha.
<i>Aber so muß ich nun klagen:</i>	– ◡ – ◡ – ◡ – ◡ :	F	Tenho pois só o lamento:
<i>Wo ist Hoffnung, als das Grab?</i>	– ◡ – ◡ , – ◡ – ?	G	Onde há fé, e não tormento?
<i>Fern muß ich mein Elend tragen</i>	– ◡ – ◡ – ◡ – ◡ ,	F	Longe levo minha desgraça.
<i>Heimlich stirbt das Herz mir ab.*</i>	– ◡ – ◡ – ◡ – .	G	Morre em segredo meu coração.

⁴²⁰ Cf. TIECK, Ludwig. Liebesgeschichte der schönen Magelone und des Grafen Peter aus der Provence. In: Schriften in zwölf Bänden. Bd. 6 Phantasia. FRANK, Manfred. (Hrsg.) Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1985, p.1306-1326 (aqui p. 286).

⁴²¹ Em benefício da manutenção do metro trocaico, na tradução (de nossa autoria) o esquema de rimas cruzadas foi alterado para emparelhadas.

⁴²² A opção aqui pelo tetrâmetro trocaico equivale à performance da declamação poética de Brahms neste *lied*. Os detalhes sobre esta questão serão discutidos na análise da métrica.

* No verso 2 (estr. 3), “Trauer” (tristeza) foi substituído por “Trennung” (separação) e uma repetição (“Muß denn Schmerz,”) foi inserida. No verso v. 4 (estr. 4), “stirbt”, raiz do verbo “absterben” (falecer), foi substituído por “bricht”, raiz do verbo “abbrechen” (quebrar).⁴²³

Os sentimentos conflitantes de Peter incluem dissimulações, e a identificação de algumas delas na rede de entrelaçamentos da narrativa, contribui para a nossa análise.

A começar pelo primeiro verso do lamento, “Muß es eine Trennung geben”, um questionamento sobre a necessidade de separação. Se comparado ao primeiro verso do poema que Peter canta no capítulo 9, “Wir müssen uns trennen” [“Temos que nos separar”], é uma contradição. Neste capítulo o narrador conta que Peter (depois de já ter beijado Magelone no capítulo anterior), visitara sua amada várias vezes “secretamente” [“heimlich”] (TIECK, 1985, p. 272). Insatisfeito com o amor correspondido por Magelone, resolve testá-la no encontro seguinte, dissimulando muita preocupação com os pais, deixados por ele em sua terra natal. Nas palavras do narrador: “Quando a viu de novo, pôs-se muito sombrio, e disse com voz lamuriosa, que logo precisaria partir, pois seus pais estariam vivendo em grande desconsolo por sua causa, [...]”⁴²⁴. A encenação do capítulo 9 dá então o tom do respectivo poema, e ao mesmo tempo antecipa a encenação no lamento de Peter do capítulo 13.

Magelone, ao saber da separação no capítulo 9 se entristece, e Peter, sem desfazer a encenação, muda o seu discurso: “- Não, eu fico, nem penso em minha terra e nos meus pais, pois todos os meus pensamentos moram aqui”⁴²⁵. Como bem observou Frank (2003, p. 173), as palavras de Peter são apenas atos da fala, porque lhes falta a força da afirmação e do questionamento. Além disto, ao questionar a necessidade de uma separação, “que despedaça o fiel coração” [“Die das treue Herz zerbricht?”], estr. 1, v. 2], Peter se contradiz, por que o caráter de um coração fiel se sustenta pela constância e pela lealdade, logo, um coração fiel não se despedaçaria com uma separação.

⁴²³ Brahms substituiu o verbo “[ab-]sterben” por “[ab-]brechen”, o que, como observou Helmut Galle (2022), soa como um “alemão ruim”. Para Finscher (1998, p. 333-334), certas alterações nas canções de Brahms, parecem ter sido feitas a fim de tornar determinadas articulações da língua mais cantáveis, o que nos parece ser aqui o caso: “Heimlich bricht das Herz...” parece ser mais cantável do que “Heimlich stirbt das Herz...”, pois a combinação de consoantes em “bricht”, além de ser mais suave do que em “stirbt”, soa em assonância com “Heimlich”. Para a observação de Finscher remetemos a FINSCHER, Ludwig. “Brahms’s early Songs: Poetry versus Music (1983)”. In: BOZARTH, George S. (Ed.) *Brahms Studies. Analytical and Historical Perspectives*. Oxford: Clarendon Press, 1998, p. 331-344.

⁴²⁴ „Als er sie wieder sah, tat er sehr betrübt, und sagte mit kläglicher Stimme, daß er bald scheiden müsse, denn seine Eltern würden seinetwegen in der größten Betrübniß leben, [...]“ (TIECK, 1985, p. 272).

⁴²⁵ “- Nein, ich bleiben, kein Gedanke nach meiner Heimat und meinen Eltern, denn alle meine Gedanken wohnen hier.” (TIECK, 1985, p. 273)

Outra passagem que merece ser comentada está no capítulo 8 e refere-se ao beijo de Magelone, descrito por Peter: “Oh beijo! Que ardentes e rubros eram teus lábios! / Na mais bela morte eu morri.//” [“O Kuß! Wie war dein Mund so brennend rot! / Da starb ich im schönsten Tod.//”]⁴²⁶. Assim, quando Peter em seu lamento (estr.1, v. 4) declara que “Nem tão amargo assim é morrer” [“Sterben ist so bitter nicht.”], é à “mais bela morte” que se refere: morrer de amor.

5.10 As formas do lamento e da inconstância na música

Jenner (1905, p. 192-193), ao se referir à “música verbal” [“Wortausdruck”] como síntese da música de Brahms nas canções, explicou que:

Muitas vezes em suas canções se encontrarão pregnantes mudanças melódicas, que obviamente foram produzidas por determinadas e particulares palavras do texto. Todavia, muito longe de perturbarem a fluência da melodia, tais mudanças são partes integrantes da melodia, que lhe conferem um determinado aspecto, e até com frequência são embriões motivicos, dos quais toda a melodia parece brotar.⁴²⁷

Tal como no lamento de Magelone, Brahms usou o emblema do lamento no *lied* XII, porém, não como um motivo gerador da peça, e nem desde o início. O caráter do lamento de Peter está na oscilação, e Brahms se vale dela como um embrião motivico, seja no contorno da linha melódica do canto, ou nas singulares alterações harmônicas através da Tônica, que provocam dúvida sobre a direcionalidade tonal⁴²⁸. A partir da oscilação é que Brahms desenvolve não só o emblema do lamento, mas a peça como um todo.

O contorno da melodia, visível como uma linha ondulante na voz do canto, que se alonga por dois ou três compassos, é formado por intervalos de segundas e terças, com pequenas variações, como ilustram os exemplos a seguir (figura 34):

⁴²⁶ TIECK, 1985, p. 270, cap. 8, estrofe 3, v. 7-8.

⁴²⁷ “Oft wird man in seinen Liedern prägnante Melodienwendungen finden, die offenbar durch einzelne bestimmte Worte des Textes veranlaßt worden sind. Jedoch weit entfernt, den Melodiefluss zu stören, sind diese Wendungen wesentliche Bestandteile der Melodie, die ihr ein bestimmtes Gesicht geben, ja oft sind sie wie motivische Keime, aus denen die ganze Melodie herauszuwachsen scheint.” (JENNER, 1905, p. 192-193)

⁴²⁸ As oscilações harmônicas de Brahms chamam a atenção por uma particularidade: não se trata de um duplo caráter, ambíguo entre os modos relativos (maiores ou menores), como foi o caso da ambiguidade no *lied* de Heine e Schumann (“Im wunderschönen Monat Mai”), e sim, de uma alternância entre tonalidades afastadas, mas de mesma Tônica, como por exemplo, a sequência imediata dos acordes: Ré Maior e Ré menor (comp. 7, 33) Mi Maior e Mi menor (comp. 10, 36), Sol Maior e Sol menor (comp. 41). Este tipo de alteração é explicada por Flo Menezes (2002, p. 33-72) no capítulo sobre a direcionalidade tonal.

Fig. 34

Poco Andante

Singstimme

Pianoforte

p

2

Muß es ei - ne Tren - nung
Hör ich ei - nes Schä - fers

5

ge - ben, die das treu - e Herz - zerbricht?
Flö - te, här - me ich mich in - nig - lich,

8

Nein, dies nen - ne ich nicht le - ben,
seh ich in die A - bend - rö - te,

16

Gibt es denn kein wah - res

Contorno melódico oscilante
lied Nr. XII, op. 33 de Johannes Brahms (comp. 2-3; 5-6; 8-9; 16-17)

O emblema do lamento surge das oscilações melódicas, como uma onda maior dentre as outras que, ao cair, segue a linha do tetracorde descendente. Contudo, a sequência explícita das quatro notas do tetracorde, com intervalos descendentes de tom-tom-semitom, aparece uma única vez, na terceira estrofe, que é, como veremos, a estrofe de maior dramaticidade do poema. Sublinhando a palavra “Trennung” [“separação”, v. 2], que Brahms preferiu usar em vez de “Trauer” [“tristeza”], o emblema está na sequência das notas dó – si_b – lá_b – sol, conforme indicado na figura 35 (comp. 20).

Fig. 35

19

Schmerz, muß denn Schmerz und Tren - nung sein? Wär ich

cresc.

Tetracorde e emblema do lamento
lied Nr. XII, op. 33 de Johannes Brahms (comp. 19-21)

Em alemão, as palavras “Trauer” [“tristeza”] e “Trennung” [“separação”] são ambas paroxítonas de duas sílabas, o que as iguala metricamente como trocaicos (– ◡). Retoricamente, no canto do lamento, a separação é a razão da dor e o motivo central, não só do poema, mas da narrativa como um todo, pois é a partir dela que o elemento trágico é desencadeado. Brahms, ao substituir os termos, produz assonância com “Schmerz” [“dor”] e ilumina o que já está no centro, o motivo da “separação”, incorporando no tom (musical) da declamação, o emblema do lamento.

Apesar de ser ouvido claramente uma única vez, o emblema do lamento é evocado seis vezes através de um recurso expressivo: nas primeiras duas estrofes, antecipando o emblema declarado na terceira estrofe, e na última, soando como lembrança.

O recurso consiste na sequência de duas notas, separadas por um intervalo equivalente ao intervalo entre a primeira e a última nota do referido tetracorde (dois tons e um semitom), num contexto tonal que inclui as respectivas notas do tetracorde. As ocorrências podem ser observadas nas ligaduras de portamento⁴²⁹ sobre as notas ré e lá (“geben”, comp. 4 e 30), ou mi \sharp e si \sharp (“leben”, comp. 10 e 36), que fazem soar o emblema sempre ao final dos versos 1 e 3, nas estrofes 1, 2 e 4. A figura 36 reproduz as quatro primeiras ocorrências nas duas primeiras estrofes. Na última estrofe o emblema é entoado no mesmo esquema, em “klagen” [“lamentar”, v.1, comp. 30] e “tragen” [“carregar”, v.3, comp. 36].

Fig. 36

ge - ben, die das treu - e Herz zer - bricht?
Flö - te, här - me ich mich in - nig - lich,

Nein, dies nen - ne ich nicht le - ben, ster - ben
seh ich in die A - bend - rö - te, denk ich

Emblemas do lamento evocado por ligaduras expressivas (comp. 4 e 10)
lied Nr. XII, op. 33 de Johannes Brahms (comp. 4-11)

⁴²⁹ Este tipo de ligadura, também conhecido por legato, usado entre notas distintas, exige que o intérprete passe de uma nota à outra, sem interromper a emissão do som (MED, 1996, pp. 48; 328).

5.11 A performance musical da declamação poética

“Muß es eine Trennung geben” foi escrito em quatro quadras de rimas cruzadas (ABAB, CBCB, DEDE, FGFG), com abundantes aliterações e assonâncias, uma marca da rica sonoridade e musicalidade dos versos de Tieck. À exceção do verso 3 (estr. 1), cuja métrica ainda será discutida, todos os demais versos podem ser considerados como trocaicos (– ◡). As terminações são intercaladas regularmente: versos ímpares terminam em sílabas átonas, versos pares em tônicas.

Considerando-se a semelhança formal com o *Volkslied*, a tendência seria declamar todos os versos como trocaicos de quatro acentos, do início ao fim, inclusive o terceiro verso da primeira estrofe. Se assim fosse, então esta declamação, condicionada pela versificação, estaria mais alinhada à tradição do estilo extensivo da geração de Goethe, do que ao estilo intensivo de Tieck.

Tieck defendia que não há uma regra geral para se declamar versos, porque cada verso é um caso, e o que orienta a declamação é o próprio poema. De suas orientações no ensaio “Sobre o tempo, no qual se deve falar no palco”, sabemos que é preciso observar “em que peças, ou personagens, ou cenas, ou passagens específicas o verso pode de certa forma desaparecer totalmente e soar como prosa, ou também ao contrário, onde ele pode dominar”⁴³⁰. Por esta razão, talvez a aparente métrica regular do lamento de Peter, não seja tão regular assim, e o melhor será atentar para as especificidades de cada verso em seu contexto.

A primeira e a segunda estrofes do poema sobressaem pelas afinidades, a começar pela sonoridade: a rima “B” dos versos 2 e 4 (“-bricht” e “nicht”) é repetida⁴³¹ nos mesmos versos da segunda quadra (“-glich” e “dich”). Observe-se que nenhuma outra rima do poema se repete noutra estrofe. Outra afinidade sonora são as assonâncias em “i”: estrofe 1: “zerbricht” (v.1), “dies”, “ich”, “nicht” (v. 3), “ist”, “bitter”, “nicht” (v.4); estrofe 2: “ich” (v. 1), “ich mich inniglich” (v. 2), “ich in die” (v. 3), “ich brünstiglich”, “dich” (v. 4).

Em relação à métrica, outra afinidade deve ser considerada: em ambas as estrofes, uma sentença precisa de dois versos tetrâmetros para completar o sentido, ou seja, a declamação da sentença dura oito acentos, como se observa:

⁴³⁰ “Man wird also beobachten müssen, [...] in welchen Stücke, oder Charakteren, oder Scenen, oder einzelnen Stellen der Vers gewissermaßen ganz verschwinden darf und als Prosa klingen, und eben so umgekehrt, wo und wie er vorherrschen darf”. (TIECK, 1826, vol. 2, p. 268)

⁴³¹ Ainda que a terminação em “-t” não se apresente na segunda estrofe, consideramos a rima como repetição, devido à predominância sonora da combinação “-ich”.

Primeira quadra:

Muß es eine Trennung geben, / Die das treue Herz zerbricht? / (v. 1-2)
 (1) (2) (3) (4) / (1) (2) (3) (4)
Nein, dies nenne ich nicht leben, / Sterben ist so bitter nicht. // (v. 3-4)
 (1) (2) (3) (4) / (1) (2) (3) (4)

Segunda quadra:

Hör ich eines Schäfers Flöte, / Härme ich mich inniglich, // (v. 1-2)
 (1) (2) (3) (4) / (1) (2) (3) (4)
Seh ich in die Abendröte, / Denk ich brünstiglich an dich. // (v. 3-4)
 (1) (2) (3) (4) / (1) (2) (3) (4)

Entretanto, a declamação dos versos 2 e 4 da segunda estrofe, seguindo o padrão dos tetrâmetros trocaicos da primeira, encontraria alguns problemas de prosódia: as palavras *inniglich* [“intimamente”, v. 2] e “brünstiglich” [“ardentemente”, v. 4], se isoladas, seriam acentuadas como dáctilos (– ∪ ∪), na primeira sílaba, “inniglich” e “brünstiglich”. Porém, se declamadas no conjunto do padrão rítmico, as semelhanças sonoras e métricas parecem contribuir para que sejam declamadas irregularmente: “inniglich” e “brünstiglich,” como anfímacros (– ∪ –).

Em relação aos verbos conjugados na primeira pessoa – na estrofe 1, “nenne ich” (v. 3) e na estrofe 2, “Hör ich” (v. 1), “Härme ich” (v. 2), “Seh ich” (v. 3), “Denk ich” (v. 4) – observa-se a distinção na escrita das terminações em “-e”. Somente nos verbos “nenne” e “Härme”, o poeta manteve a terminação. De acordo com o registro informal da oralidade, na língua alemã, o final em “-e” nestes casos é omitido, ou seja, não é ouvido. Por esta lógica, se o poeta manteve as terminações, ainda que átonas, estas sílabas devem ser ouvidas. Com isto, torna-se ainda mais favorável à manutenção do padrão de tetrâmetros trocaicos:

Estrofe 1: *Nein, dies nenne ich nicht leben,* (v. 3) (– ∪ – ∪ – ∪ – ∪)
 Estrofe 2: *Härme ich mich inniglich.* (v. 2) (– ∪ – ∪ – ∪ –)

Contudo, se bem observado o significado dos termos no verso “Nein, dies nenne ich nicht leben,” [“Não, isto não chamo viver,”], os acentos do metro como tetrâmetro trocaico não estariam corretos. Depois da vírgula a acentuação cairia no pronome demonstrativo *dies* [“isto”] e no advérbio de negação, “nicht” [“não”], subtraindo um dos acentos e criando um “beat clash”, um conflito de acentos no entorno da vírgula: “Nein, dies nenne ich nicht leben”. Estes são os remas⁴³² do verso e, de acordo com os estudos sobre a prosódia da língua alemã falada

⁴³² Como vimos na primeira análise, o “ ‘tema’ é o assunto sobre o qual se fala, a informação conhecida e anteriormente citada, e o ‘rema’, aquilo que se diz em relação ao tema, a informação nova, o relevante” [“ ‘Thema’ ist das, worüber gesprochen wird, die bekannte, vorerwähnte Information, ‘Rhema’ das, was zum Thema ausgesagt

de Schwitalla, “o acento do enunciado marca aquelas porções informativas da fala, que devem ser identificadas como relevantes (o rema)”⁴³³. O pronome demonstrativo “isto”, refere-se ao tema apresentado por Peter no enunciado anterior: a separação, que despedaça o fiel coração, e quando esta voz declama “Não, isto não chamo viver”, é como se subisse o tom da fala, demonstrando indignação. Entretanto, convém lembrar que se trata de uma figura de retórica, uma hipérbole, inserida num ato de fala que, como vimos, não é consistente.

Considerando-se uma aproximação da declamação à prosódia da língua falada, necessário seria ainda distinguir-se o peso entre os acentos tônicos, já que os verbos (“nenne”; “leben”) são palavras paroxítonas. Contudo, isto faria com que, no contexto de todos os outros versos no padrão dos trocaicos, este verso (“NEIN, DIES nenne ich NICHT leben”) destoasse muito dos demais, e esta observação traz consigo uma questão: Qual seria o sentido deste verso destoante para o poema? Por que razão, Tieck, para quem a declamação (rítmica ou prosaica) do verso é de extrema relevância, inventaria um verso para ser declamado tão destacado dos outros?

Brahms, no que se refere à métrica, por alguma razão declamou musicalmente este verso exatamente como os outros, em tetrâmetro trocaico, ou seja, posicionou as sílabas tônicas nos tempos fortes ou meio-fortes, e prolongou as notas que sustentam os quatro acentos, conforme assinalado no recorte:

Fig. 37

Declamação musical dos versos tetrâmetros trocaicos.
lied Nr. XII, op. 33 de Johannes Brahms (comp. 2-4 e 8-10)

wird, die neue Information, das Relevante”] (HOFFMANN 1992; LÖTSCHER 1999 apud SCHWITALLA, 2012, p. 57).

⁴³³ “Der Satzaccent markiert diejenigen Redeteile, die als informativ wichtig gekennzeichnet werden sollen (das Rhema)”. Cf. SCHWITALLA, Johannes. *Gesprochenes Deutsch. Eine Einführung*. 4. neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Berlin: Schmidt, 2012, p. 57.

Na falta de respostas sobre o sentido de um verso destoante na canção de Peter, talvez um olhar mais atento ao padrão dos demais versos nos ajude a compreender o problema.

O estilo de estrofes em quadras de tetrâmetros trocaicos, com rimas cruzadas e terminações alternadas entre fracas (versos 1 e 3) e fortes (versos 2 e 4), conhecido na literatura alemã por “Romanzenstrophen” [“estrofe de romança”], tornou-se a partir do século XVIII a forma mais popular de estrofe trocaica na Alemanha, e a predileta entre os anos de 1770 e 1900 (BURDORF, 2015b, p. 104). Emprestada da poesia espanhola, a “Romanzenstrophe” usa os versos que na língua portuguesa conhecemos através do termo em espanhol, a famosa redondilha maior. No contexto da língua e literatura alemã, a partir das traduções de Herder (1803) da epopeia nacional espanhola *El Cid*, a redondilha maior passa a desempenhar um importante papel, tornando-se conhecida como “spanischer Romanzenvers” [“verso espanhol de romança”] (BURDORF, 2015b, p. 92).

Kalbeck (1904, p. 445-446), na biografia de Brahms, chamando a atenção para a influência de Goethe na poesia de Tieck, refere-se à Magelone, cita a primeira estrofe de “Muß es eine Trennung geben”, e afirma que a “pulsção dos sentimentos poéticos” [“Pulsschlag poetischer Empfindungen”] lembra “Suleika”, do *Buch Suleika* de Goethe⁴³⁴. As estrofes dos poemas “Suleika” são majoritariamente elaboradas no ritmo da redondilha maior, um ritmo levado pelos mouros à Península Ibérica. Devido à grande repercussão dos poemas de Suleika, as estrofes passam também a ser conhecidas entre os poetas alemães como “Suleikastrophen” [“estrofes de Suleika”]. Conforme já mencionado, Brahms citou Schumann no primeiro *lied* do ciclo de Romanças, a partir de um poema de Goethe (“Talismane”), publicado igualmente no *West-östlicher Divan*. Por esta razão, é muito provável que o compositor também tenha identificado a semelhança das “Suleikastrophen” com as estrofes do lamento de Peter. Além disto, considerando que Peter canta sua canção no capítulo em que se encontra já a algum tempo entre os mouros sarracenos, não seria improvável que Tieck tivesse usado o tetrâmetro trocaico para caracterizar o seu canto num ritmo já influenciado pela cultura mourisca, e o fato de Lope de Vega (1562-1635) ter sido citado por um dos personagens da narrativa de moldura, em relação à reinvenção da história de Magelone através da obra “Os três diamantes” (TIECK, 1985, p. 302), contribui com esta probabilidade. Como poeta, Lope de Vega é conhecido pela predileção dos versos octossilábicos, que tanto podem ser em estrofes de redondilhas, quanto

⁴³⁴ De acordo com Frank (1985, p. 1307), a história de Magelone foi escrita por Tieck ao início do ano de 1797, ou seja, 22 anos antes de Goethe publicar os poemas do *Buch Suleika*, escritos em 1815 e publicados no *West-östlicher Divan* [“Divã ocidentto-oriental”] em 1819. Neste caso, a indiscutível influência de Goethe sobre Tieck, não poderia ter sido o livro de Suleika.

em romanças, e Tieck, que antes de escrever a história de Magelone, já traduzia e se dedicava à literatura espanhola⁴³⁵, tinha alto apreço por Lope de Vega (SELIGER, 1964, p. 7).

Em se tratando do canto de Peter acompanhado de uma cítara, é de se considerar também que a regularidade das estrofes em tetrâmetros trocaicos produz a musicalidade necessária para evocar o acompanhamento instrumental. Como instrumento de cordas, a cítara está caracterizada no *lied*, desde o início, pelos arpejos em semicolcheias que imitam um dedilhado em cordas, num andamento *Poco Andante*⁴³⁶, conforme se observa na figura 38.

Fig. 38

The image shows a musical score for a song. The top staff is labeled 'Singstimme' and the bottom staff is labeled 'Pianoforte'. The tempo is marked 'Poco Andante'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat) and the time signature is 6/8. The vocal line has lyrics in German: 'Muß es ei - ne Tren - nung Hör ich ei - nes Schä - fers'. The piano accompaniment features arpeggiated chords in the right hand and a steady bass line in the left hand.

Arpejos iniciais evocando a cítara
lied Nr. XII, op. 33 de Johannes Brahms (comp. 1-3)

As afinidades sonoras e métricas entre as duas primeiras estrofes, já seriam um bom motivo para justificar o fato de Brahms ter musicado a segunda estrofe como repetição da primeira. Porém, um olhar atento para a relação entre forma e conteúdo nestas estrofes leva a crer que este não foi o único motivo.

Na primeira estrofe, Peter pergunta-se porque é preciso uma separação, que despedaça o fiel coração, e diz: “Não, isto não chamo viver” [“Nein, dies nenne ich nicht leben”]. Porém, antes mesmo de concluir a sentença, lembra que “Nem tão amargo assim é morrer” [“Sterben ist so bitter nicht”], como se lembrasse do beijo ardente de Magelone (cap. 8), para ele, “a mais bela morte”. Observe-se que Tieck, na primeira estrofe, usou o recurso das aliterações, com variações em “r” e “z” nos dois primeiros versos, justamente através das palavras “Trennung,

⁴³⁵ Segundo Seliger (1964, p. s/n, prefácio), “Dentre os alemães românticos, Ludwig Tieck era sem dúvida o melhor conhecedor da literatura espanhola” [“Unter den deutschen Romantikern war Ludwig Tieck zweifellos der beste Kenner der spanischen Literatur”]. Para mais detalhes remetemos a SELIGER, Helfried Werner. *Ludwig Tieck und die spanische Literatur*. Dissertação de Mestrado (Dep. of German). McGill University, Montreal P.Q. (1964).

⁴³⁶ Budde (2013, p. 224) observou que Brahms usa dois idiomas para definir o caráter das partes: quando num *lied* o caráter e o ritmo são evidentes, então Brahms usa designações em italiano, como por ex. *Allegro*, *Andante*, *Poco Andante*. O idioma alemão seria usado para indicar um caráter lírico específico de um *lied*, como por exemplo “kräftig” [“marcado”], “lebhaft” [“vivo”], “langsam” [“lento”], “zart, heimlich” [“doce, familiar”], como nas canções II, VII, IX, XI, XIII, XIV, XV.

treue Herz, zerbricht” (“separação, fiel coração, despedaça”), produzindo um efeito de ruído, um estremecimento num coração, cuja lealdade é frágil.

Na segunda estrofe, a menção à “flauta do pastor” [“Schäfers Flöte”] é simbólica. Um motivo muito usado pelos românticos (SAFRANSKI, 2010, p. 100), o toque da flauta do pastor, ao mesmo tempo que remete ao ambiente bucólico e idílico, no qual soam cantos e lamentos amorosos dos pastores árcades⁴³⁷, traz à lembrança desejos reprimidos e segredos inquietantes, com os quais Peter “se aflige” [“sich härmen”], segredos que para o cavaleiro, talvez deveriam permanecer em sigilo⁴³⁸. No terceiro verso, a cor avermelhada do crepúsculo [“Abendröte”, estr. 2, v. 3] anuncia a chegada da noite, do sonho, da escuridão, trazendo lembranças do capítulo 10: as “belas fantasias do amor” [“Schöne Liebesphantasien”, estr. 3, v. 3], “ao brilho do entardecer” [“im dämmernden Schein”, estr. 2, v. 7], à sós com Magelone na floresta, que são passagens do famoso poema de acalanto, “Ruhe, Süßliebchen im Schatten” [“Durma, doce amorzinho, à sombra”]. Nos versos deste acalanto, Frank (1985, p. 1321) observou que Tieck, através de “sons e ritmos trêmulos” [“flackernder Klänge und Rhythmen”], transformou muito artisticamente o desejo crescente dos amantes em música e gestos, um desejo que no texto original era declarado. No lamento de Peter, ao final da segunda estrofe, a expressão do sentimento de desejo é mais direta: “Denk ich brünstiglich an dich” [“Penso ardentemente em ti”]. Nesta estrofe, chamam a atenção as assonâncias em “ich”, que, por um lado, conferem aos versos uma musicalidade suave, como a flauta do pastor, e por outro, lembram sonoramente a primeira estrofe, pela afinidade com a rima B.

Brahms, ao repetir a melodia da primeira estrofe na segunda, trabalhando com o recurso da memória, reuniu em síntese todas as afinidades entre as duas estrofes, seja pela métrica, pela sonoridade, ou através das lembranças que a flauta do pastor evoca. Usando as palavras de Schönberg (1950, p. 72), o compositor apresentou as ideias com “precisão e brevidade” [“precision and brevity”].

O recurso musical dos ornamentos (fig. 39) é mais um detalhe a ser observado. Brahms sublinhou com floreios, palavras ou sílabas muito representativas, como se estremecesse os atos da fala, em três momentos: 1) no compasso 6, em “coração” [*Herz*, estr. 1, v. 2]; 2) na repetição

⁴³⁷ Cf. LEMOS, Suemi; VIEGAS, Rafael. “A Flauta do Pastor: retórica do natural, cultivo do artifício”. *Figura: Studies on the Classical Tradition*. Campinas, SP v. 9 n. 2 pp. 28-64 Jul.-Dez. 2021 (p.34).

⁴³⁸ Safranski (2010, p. 96) lembra que nos diálogos introdutórios do Phantastus lê-se a respeito: “Você jamais se arrependeu de uma palavra que você disse mesmo na hora de maior confiança ao amigo mais confiável? Não porque você poderia considerá-lo um traidor, mas sim, porque um segredo íntimo agora levita num elemento que pode voltar sua natureza bruta facilmente contra ele.” (trad. Rita Rios).

do mesmo compasso, em “intimamente” [“inniglich”, estr. 2, v. 2]; 3) no compasso 32, em “senão” [“als”], do verso “Onde há esperança, senão no sepulcro?” (estr. 4, v. 2):

Fig. 39

Ornamento do floreio, *lied* Nr. XII, op. 33 de Johannes Brahms (comp. 6 e 32)

Os ornamentos ou arabescos na música, vêm do italiano, mas o termo “arabesco” aponta para a origem árabe. O termo é emprestado das artes plásticas, onde era usado, assim como as girlandas, para produzir um efeito plástico e ilusório. Com isto, os ornamentos acabam criando um outro plano de sentido⁴³⁹. Os floreios na música, também chamados de firulas, com Brahms dão o tom da ironia, estremecendo atos da fala, chamando a atenção para a superficialidade de uma retórica que não se sustenta.

A terceira estrofe do poema é a que concentra maior dramaticidade. A começar pelas duas sentenças interrogativas, que nesta quadra ocupam cada uma apenas um verso: “Gibt es denn kein wahres Lieben?” (v. 1) e “Muß denn Schmerz und Trauer sein?” (v. 2). Ainda que a estrutura do padrão métrico desta estrofe – tetrâmetros trocaicos – seja a mesma, a forma do questionamento é mais concentrada, porque cada pergunta já não precisou de oito acentos para ser pronunciada, e sim, apenas quatro. O efeito desta concentração é a aceleração, que confere às perguntas um caráter ansioso, reforçado pela dinâmica em *crescendo*. Além disto, observe-se que a partícula modal “denn” [“então”], que não foi usada na primeira pergunta, surge nas

⁴³⁹ VONDERWAHL-NYFFENEGGER, Helen. Variation - Variante - Variable : Prinzipien der Veränderung in musikalischen und literarischen Texten des 19. und 20. Jahrhunderts. Dissert. Faculty of Arts. University of Zurich: Zürich, 2006, p. 69. Disponível em: ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-163488> Acessado em: 18/09/2022.

duas perguntas da terceira estrofe. Com isto, embora se trate de perguntas retóricas, seu tom ansioso é intensificado com uma certa impaciência⁴⁴⁰, tendendo à indignação.

Além de pela métrica, a dramaticidade da terceira estrofe sobressai às outras três também pelo discurso, que concentra nesta quadra todos os afetos do poema: “amar” [“Lieben”, v.1], “dor e tristeza” [“Schmerz und Trauer”, v. 2], e uma “réstia de esperança” [“Hoffnungsschein”, v. 4]. Peter está indignado consigo mesmo, pois desconhece o que significa um amor verdadeiro, ou “vero amor” [“wahres Lieben”] e revolta-se com o sentimento da dor e da tristeza. A seguir às perguntas ansiosas e indignadas, uma sentença, novamente em dois versos, provocando um efeito de desaceleração: “Wär ich ungeliebt geblieben, / Hätt ich doch noch Hoffnungsschein.//” (v. 3-4). Nestes versos, Peter lamenta-se, não por ter se apaixonado, ou se separado de sua amada, mas sim, por ter sido amado. O termo “ungeliebt” significa literalmente “não amado”, e no verso 3, Peter supõe que se tivesse permanecido sem ter sido amado, então sim, lhe restaria alguma esperança, o que mais uma vez não passa de palavras.

Para analisarmos como Brahms articulou musicalmente a terceira estrofe, importante será antes lançar um olhar para o que está adiante, a quarta estrofe: “Aber so muß ich nun klagen: / Wo ist Hoffnung, als das Grab? / Fern muß ich mein Elend tragen, / Heimlich stirbt das Herz mir ab. //” (v.1-4).

No primeiro dístico, Peter conclui que na situação em que se encontra, só lhe resta lamentar-se, já que ele só vê esperança na morte. Esta é uma hipérbole que acentua o tom da dissimulação, e o que era para ser um lamento, mais se parece com uma lamúria. O último dístico reforça o tom lamurioso: Peter refere-se à própria miséria, “mein Elend”, como um fardo a ser carregado para muito longe. Note-se que o uso do verbo modal “müssen” [“precisar”], tanto no primeiro quanto no terceiro verso, conferindo aos verbos “klagen” [“lamentar”] e “tragen” [“carregar”] o modo de necessidade, fortalece o discurso hiperbólico, porque exclui outras possibilidades de resolver o problema. Mas logo a seguir, ao início do capítulo 14, Peter convence a si mesmo que Magelone já teria morrido e combina uma fuga com Sulima, um plano que também não vai além do discurso. Por fim, segue cantando que “secretamente” [“Heimlich”], seu coração desfalece [“stirbt ab”].

⁴⁴⁰ Cf. DICIONÁRIO DUDEN (on-line), na acepção a) “drückt in Fragesätzen innere Anteilnahme, lebhaftes Interesse, Ungeduld, Zweifel o. Ä. des Sprechers oder der Sprecherin aus” [“em sentenças interrogativas, expressa uma profunda compaixão, um interesse vívido, impaciência, dúvida, ou semelhança por parte do/da falante”]. Disponível em: https://www.duden.de/rechtschreibung/denn_verstaerkende_Partikel Acessado em: 11/09/2022.

Com Schönberg (1950, p.75), lembramos que para Brahms “a melodia da canção precisa refletir, de um modo ou de outro, o número de acentos no poema”.

Em se tratando do compasso (binário composto, 6/8), Brahms parece ter identificado uma métrica binária nos versos, o que não significaria que cada verso só tem dois acentos. Brahms, para cada verso de quatro acentos, considerou dois deles mais fortes do que os outros dois, a saber, o primeiro e o quarto, como detalharemos a seguir.

Em relação ao número de compassos para cada verso, ou frase, uma pergunta se apresenta: Como explicar as frases musicais de seis compassos para as duas primeiras estrofes, se o número de acentos por verso é quatro, ou por frase, oito?

Schönberg (1950, p. 72), referindo-se à prosa musical de Brahms, nos ajuda a responder esta questão. No ensaio, defende que “A grande arte deve evoluir para a precisão e brevidade” [“Great art must proceed to precision and brevity”], o que, na sua visão, pressupõe um público com uma mente privilegiada, capaz de, num único ato de pensar, incluir com todo conceito todas as associações do que é complexo. Segundo Schönberg:

Isto permite ao músico escrever para mentes privilegiadas, não apenas fazendo o que a gramática e o idioma requerem, mas, de outra forma, emprestando a cada frase toda a pregnância de sentido de uma máxima, de um provérbio, de um aforismo. Isto é o que a prosa musical deveria ser – uma apresentação das ideias direta e sem rodeios, sem *patchwork*, sem meras enrolações e ocas repetições⁴⁴¹.

Para além disto, Schönberg (1950, p. 80), associa “o progressivo” em Brahms à genialidade do compositor em saber avançar o olhar, para conhecer os motivos ou temas que se encontram à frente, e quais as implicações disto, desde o início, para a organização do seu material. De acordo com Schönberg, “quando um compositor, percebendo que uma irregularidade ocorrerá adiante, já desvia da simples regularidade desde o início”⁴⁴², trata-se de um “ato de gênio” [“act of genius”], porque com isto evita colocar em risco o equilíbrio da organização, a partir de uma mudança súbita de princípios estruturais básicos, inesperada e não preparada.

Brahms, sabendo que o tom da declamação na terceira estrofe ganharia em dramaticidade através do caráter ansioso e indignado, concentrou já desde o início do *lied* os

⁴⁴¹ “This enables a musician to write for upper-class minds, not only doing what idiom and grammar require, but, in other respects, lending to every sentence the full pregnancy of meaning of a maxim, of a proverb, of an aphorism. This is what musical prose should be – a direct and straightforward presentation of ideas, without any patchwork, without mere padding and empty repetitions.” (SCHÖNBERG, 1950, p. 72)

⁴⁴² “[...] when a composer, feeling that irregularity will occur later, already deviates in the beginning from simple regularity [...]” (SCHÖNBERG, 1950, p. 80)

oito acentos da sentença do primeiro dístico em seis compassos, usando três compassos para cada verso de quatro acentos.

Uma das formas de se reproduzir os acentos métricos de um poema na música é fazê-los coincidir com os tempos fortes ou meio-fortes dos compassos. Uma outra forma, que normalmente é combinada com a primeira, é alongando a duração das notas que coincidem com os acentos. Brahms combinou as duas, e para marcar o primeiro e o quarto acentos como mais fortes, alongou a duração das notas nestes acentos por mais tempo do que nos outros, tendo por base para a voz do canto, predominantemente silábico, o número de seis colcheias (♩) por compasso. Os quatro acentos em troqueus de cada verso ficam assim distribuídos por três compassos (1 + 2 + 1), ou seja, um acento no primeiro compasso, dois acentos no segundo e mais um no terceiro compasso, totalizando os quatro acentos de cada verso e compondo uma figura métrica | — — — ♪ | — ♪ — ♪ | — ♪ | que se repete regularmente de três em três compassos, ao longo de toda a parte cantada. Na figura 40 observa-se esta estrutura rítmica:

Fig. 40

Estrutura rítmica dos tetrâmetros trocaicos
Brahms, Op. 33, *lied* XII (comp. 2, 3, 4 e 8, 9, 10)

A performance musical da declamação poética dos tetrâmetros trocaicos de Brahms estrutura ritmicamente a peça, e as modificações que, como veremos, são recursos expressivos, surgem dentro do contexto desta estrutura.

Brahms inovou em recursos rítmicos e harmônicos, mas não deixou de combiná-los com outras técnicas de expressividade tradicionais em sua época. Na continuação da análise, veremos como o compositor, valendo-se da doutrina dos afetos na harmonia, da retórica musical nos contornos melódicos e de ainda outros recursos, sempre relacionados ao poema, conseguiu efeitos poderosos de dramaticidade.

Considerando-se a doutrina dos afetos de Mattheson (1713)⁴⁴³, observa-se que a terceira estrofe começa num tom diferente, numa tonalidade claramente orientada pelo conteúdo emocional do discurso. Enquanto as outras estrofes (1, 2 e 4) começam na tonalidade de Sol menor, desenvolvendo-se no modo eólio, uma tonalidade considerada por Mattheson (2012, p. 234) “algo lamentosa”⁴⁴⁴, a terceira estrofe começa em Sol menor, mas no modo frígio, um modo cujo caráter, “ama a aflição e a dor”⁴⁴⁵, levando a pensamentos “profundos, aflitos e tristes, mas de tal modo que tenhamos mesmo assim a esperança de nos consolarmos”.

A análise da terceira estrofe na partitura (figura 41, comp. 16-21) revela alterações na estrutura rítmica através de mudanças do andamento, combinadas com diferentes procedimentos. A primeira alteração refere-se ao tempo de duração na declamação das perguntas. Assim como Tieck, mantendo o ritmo dos tetrâmetros trocaicos a evocar a cítara, organizou as perguntas da estrofe num espaço menor de tempo (cada pergunta em uma linha de verso), Brahms manteve os arpejos do acompanhamento a evocar a cítara, mas concentrou o primeiro verso (“Gibt es denn kein wahres Lieben?”) em dois compassos e meio (comp. 16-17 e metade do comp.18). Para a declamação do tema do verso, o afeto do “amor” [“Lieben”, comp. 18], Brahms desenhou na linha melódica do canto um salto de quinta ascendente (sol – ré), como uma elevação súbita da voz, que transforma o que é dito em um clamor.

⁴⁴³ Referimo-nos ao texto “Von der Musikalischen Thone Eigenschafft und Würckung in Ausdrückung der Affekten”, inserido na Parte III (cap. II, p. 231-253) de *Das Neu Eröffnete Orchestre* (1713) de Johann Mattheson (1681- 1764), uma obra de referência que se tornou um clássico na musicologia em relação à doutrina dos afetos. Para este trabalho nos valem da tradução cf. CARPENA, Lúcia Becker. “Sobre a qualidade das tonalidades e seu efeito na expressão dos Affecten (Johann Mattheson, 1713)”. *Revista Música*, v. 13, nº1, p. 219-241, agosto 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/55111>. Acessado em: 03/11/2022.

⁴⁴⁴ Em relação às qualidades e aos efeitos das tonalidades, conforme Carpena (2012, p. 228-229), Mattheson (1713) oferece uma variedade de informações, mas parece conferir ao leitor “a tarefa de, com base nas informações recebidas, julgar as qualidades e efeitos das tonalidades (§25)”. Por esta razão selecionamos as qualidades que melhor correspondem à caracterização das estrofes de Tieck.

⁴⁴⁵ Em várias passagens, Mattheson cita importantes teóricos da música de sua época. Neste caso trata-se de palavras da autoria de Athanasius Kircher (1602-1680).

Fig. 41

Terceira estrofe na partitura, Brahms, Op. 33, *lied* XII (comp. 16-21)

Ainda no mesmo compasso, sem qualquer pausa entre um verso e outro, começa a declamação da segunda pergunta, “Muß denn Schmerz, muß denn Schmerz und Trennung sein?” (comp. 18-21), um procedimento que modifica o padrão da acentuação musical: se até então o segundo e terceiro acentos do verso, musicalmente, não eram tão fortes quanto o primeiro e o quarto, na continuação (comp. 19-20), o segundo acento sobe ao palco, enfatizando a palavra “Schmerz” com a força do acento do primeiro tempo do compasso e devido à repetição de “Muß denn Schmerz”. Com este realce Brahms confere pregnância de sentido ao afeto da “dor”, elo de ligação entre o amor e a separação de Peter e Magelone. Ao mesmo tempo, é deste tom carregado que Peter deságua declaradamente no lamento, através do emblemático tetracorde na notação, sublinhando a separação [“Trennung”, comp. 20].

A ausência de pausa entre as perguntas desta estrofe (v. 1 e 2, comp. 18) corresponde à ausência de uma respiração, ou seja, uma fala acelerada e ansiosa. Além disto, como esta fala tem início no segundo tempo do compasso – um tempo não tão forte como o primeiro – é interessante observar os procedimentos de reforço e expressividade utilizados por Brahms: primeiro, eleva o tom da fala em “Muß denn Schmerz” através de um contorno melódico que, apesar de descendente (mib – ré – dó – sib, comp. 18-19), parte de uma nota (mib) ainda mais aguda do que em “Lieben” (ré), o que já acentua o caráter de indignação da pergunta. Para além disto, a mesma passagem (comp. 18) recebe o reforço das vozes em terças duplicadas, tocadas pela mão direita ao piano.

Este procedimento modifica a textura sonora, que na declamação do troqueu (“muß denn”) soa como se fossem três vozes a declamar.

O recurso de mudar a textura das vozes, como através da duplicação, surge também noutros momentos da peça. Nesta estrofe ele surge na forma de acordes corais (comp. 21), tocados ao piano pela mão direita, imitando o lamento, não ao mesmo tempo, mas em eco. A imitação ocorre numa região mais aguda, na qual “o coro” falseia uma das notas do emblema: em vez de lá_b, o piano canta em lá_h. Esta imitação mais aguda e falseada, produzindo oscilação harmônica, além de sinalizar a falta de firmeza nos gestos da fala, desconstrói o emblema do lamento, colocando em dúvida o próprio sentido que o sustenta⁴⁴⁶.

Os mesmos acordes corais encontram-se ao final das estrofes 1, 2 e 4: nas duas primeiras (comp. 13-15), a ecoar “ist so Bitter nicht” [“nem é tão amargo assim”, estr. 1, v. 4], e “brünstiglich an dich” [“ardentemente em ti”, estr. 2, v. 4], e na última estrofe, ao final do lied, alongando-se por quatro compassos (comp. 39-42), quando ecoam a parte final do último verso, “bricht, das Herz mir ab” [“parte-me o coração”, estr. 4, v. 4].

5.11.1 Retórica e prosódia da língua alemã

Unger (2009, p.125), em seu estudo sobre a retórica musical, demonstra que no séc. XVII, Monteverdi já usava tanto o recurso de aproximar as perguntas num mesmo compasso, diminuindo, ou mesmo excluindo a pausa entre elas, quanto o alongamento ou encurtamento da duração de sílabas na música, para fins expressivos, e a pergunta que estava na base das escolhas do compositor era: “Como um bom recitador (ator) falaria estas palavras?”⁴⁴⁷. Dentre os procedimentos de Monteverdi orientados pela retórica encontra-se uma regra básica para a figura da *Interrogatio*: “realçar as perguntas, subindo a cada vez um tom”⁴⁴⁸. O exemplo de Unger refere-se às perguntas: “Donde vieni? Ove vai? Ninfa, che porti?” [“D’onde vens? Aonde vais? Ninfa, o que trazes?”] e, na partitura do exemplo citado, ao final do contorno das interrogações, observa-se o intervalo ascendente de um tom. No contexto da música ocidental esta regra foi aceita e usada por incontáveis compositores ao longo dos séculos

⁴⁴⁶ Schwitalla (2006, p. 77-78), referindo-se às variedades vocais na reprodução prosódica da fala, lembra que em narrativas ou piadas é comum o falante imitar a fala de um estranho de um modo que lhe é característico (recurso usado também pelas crianças em brincadeiras com bonecos), ou, em narrativas sobre acusações alheias, havendo intenção de caricaturizar a voz do acusador, a imitação é pronunciada num registro bem mais agudo, transformando-se numa estilização da fala. Segundo o autor, mesmo sem citar o autor da fala, o narrador pode servir-se de um modo de falar desconhecido, como se falasse “por trás de uma máscara desconhecida” [“hinter einer fremden Maske”].

⁴⁴⁷ “Wie würde ein guter Rezitator (Schauspieler) diese Worte sprechen?” (UNGER, 2009, p. 125)

⁴⁴⁸ “Die Fragen durch jedesmaligen Ganztonanstieg hervor[heben]”(Interrogatio). (UNGER, 2009, p. 125)

XVII, XVIII e XIX. As interrogações citadas por Unger, além de iniciarem por pronomes interrogativos (“onde”, “para onde”, “que”), baseiam-se na retórica e prosódia da declamação em língua italiana, uma língua latina, e assim foram assimiladas também pelos compositores de expressão alemã.

Nos estudos sobre a prosódia da língua alemã falada, Schwitalla (2012, p. 67-68) chama a atenção para a dificuldade de se encontrar um padrão para os contornos melódicos, pois vários fatores entram na relação com o contexto em que surgem, como por exemplo, ênfases desejadas, o ritmo e os acentos das sílabas no entorno, humores, tom irônico, etc. O mesmo ocorre em sentenças interrogativas. Apesar disto, a partir de experiências com linguistas, foi possível observar algumas tendências. No caso de perguntas iniciadas com pronomes interrogativos [“W- Fragen”], a tendência é uma “entoação descendente” [“fallender Intonation”] e, no caso das perguntas começadas por verbos [“Verb-Fragen”], “ascendente” [“steigender (Intonation)”]. Contudo, em se tratando de perguntas sobre temas que já estão em discussão, em ambos os casos (“W- Fragen” ou “Verb-Fragen”), há uma tendência para um contorno descendente. A elevação da voz ao final de uma sentença ocorre mais nos momentos em que o falante sinaliza que pretende seguir com o discurso, seja ao final de uma oração com vírgula, ou ao final de uma sentença interrogativa.

Na terceira estrofe, o contorno melódico das sentenças interrogativas é correspondente ao da língua falada. Na primeira pergunta, “Gibt es denn kein wahres Lieben?”, algo novo é colocado em questão quando Peter pergunta se afinal, não existe um “amor verdadeiro” [“wahres Lieben”]. Neste caso, a declamação musical desenha um contorno melódico oscilante, mas que se transforma em ascendente pela ênfase no último acento do verso, a primeira sílaba da palavra “Lieben” (comp. 18), realçando o afeto do “amor”. Na pergunta que se segue, partindo da ênfase nas palavras “Schmerz” e “Trennung”, impregnadas de sentido, e por isto declamadas num registro mais agudo, o contorno também segue a tendência da língua alemã falada, com uma entoação descendente para um tema já conhecido desde a primeira estrofe.

No caso da pergunta do primeiro dístico do poema, ou do final da oração com vírgula (ambos ao final do segundo verso, estr. 1 e 2), o falante sinaliza que pretende seguir o discurso. Em relação à pergunta da primeira estrofe, porque ele mesmo responde que não (“Nein, ...”), e em relação à oração com vírgula da segunda estrofe, a sentença está em aberto, porque Peter está falando de suas lembranças e só conclui a frase no verso seguinte. Brahms, nestas duas estrofes, tanto usou o intervalo ascendente (sol – lá, comp. 6-7) ao final do segundo verso, como articulou harmonicamente uma cadência à dominante (de Sol menor à Ré Maior), cujo efeito é criar uma expectativa, antes da resolução. Esta cadência, contudo, não se resolve voltando à

Tônica. Primeiro surge uma mudança súbita entre tonalidades opostas, através da alteração pela Tônica⁴⁴⁹. No primeiro tempo do compasso 7, na conclusão da sentença interrogativa (“zerbricht?”), o arpejo do piano toca a dominante em Ré Maior, e no segundo tempo, momento de respiração para quem declama, e por isto de pura música instrumental, arpeja um acorde em Ré menor. O efeito deste procedimento é uma súbita oscilação harmônica, tal como as mudanças súbitas de tom e ânimo que configuram o caráter da inconstância de Peter. Para o verso seguinte (comp. 8-9), Brahms se vale então da *Gradatio*, outra figura de retórica, que, como vimos no capítulo anterior, era usada⁴⁵⁰ para exprimir o aumento gradual do afeto (UNGER, 2009, p. 77-78), pois faz subir o tom da declamação. Nestes compassos, que sublinham o início do terceiro verso (“Nein, dies nenne ich nicht...” e “Seh ich in die Abend-...”, comp. 8-9, estr. 1 e 2), a voz do canto já não começa na nota sol (da tonalidade de Sol menor), e sim na nota lá (da tonalidade de Lá Maior), um tom acima, e o efeito desta *Gradatio*, reforçado pela indicação de dinâmica em *crescendo*, é precisamente a elevação do tom, como na língua, intensificando a dramaticidade.

O segundo e o terceiro verso da terceira estrofe, se observados através da partitura (comp. 19), apontam para uma liberdade na performance da declamação, diferindo da métrica dos tetrâmetros trocaicos. Ao situar “Muß denn” nas duas últimas colcheias do compasso, que coincidem com um tempo fraco, o troqueu é transformado em anapesto, e o número de acentos do verso se reduz a três (mas com a repetição são mantidos os quatro acentos). O efeito deste procedimento é realce e intensificação do primeiro e do segundo acentos, o que coincide com os termos mais relevantes do poema: o afeto da dor [“Schmerz”] e o motivo da separação [“Trennung”], que assim ganham em expressividade:

Muß denn Schmerz, (muß denn Schmerz) und Trennung sein? (estr. 3, v. 2)

 ∪ ∪ — , ∪ ∪ — ∪ — ∪ —

Algo semelhante ocorre no compasso 21:

Wär ich ungeliebt geblieben, (estr. 3, v. 3)

 ∪ ∪ — ∪ — ∪ — ∪

Como se observa na figura 42, Brahms organizou as sílabas do terceiro verso (estr. 3) na métrica musical de tal forma, que as sílabas “Wär ich” se tornam átonas (como no anapesto),

⁴⁴⁹ Flo Menezes, referindo-se à herança deixada por Brahms para Schönberg, cita “a irregularidade das frases dentro do compasso convencional”. No que se refere à harmonia, o que inclui as alterações pela Tônica, afirma: “Quer queiram, quer não, a obra de Brahms auxiliou em muito a evolução harmônica da produção musical a ele imediatamente posterior, [...]” (MENEZES, 2002, p. 48-49).

⁴⁵⁰ A *Gradatio* é um recurso ainda muito usado, não apenas na música clássica, mas também, e incansavelmente, na música popular.

e as sílabas “un-“ e “[ge]liebt” ganham reforço, seja pela posição nos tempos do compasso ou pelo aumento da duração. Neste caso, caberá nos perguntarmos o que nos diz o texto e o que se ouve nesta declamação.

A declamação da combinação das palavras “ungeliebt geblieben” (v. 3) e “doch noch Hoffnungsschein” (v. 4) merece ser observada mais de perto. Pronunciadas nesta sequência, obrigatoriamente o tempo do andamento das três sílabas acentuadas no verso se torna mais lento: o prefixo “un-” possui um acento tônico, marcado na vogal “u”, e reforçado pela consoante “n”, que aumenta ainda mais a sua duração⁴⁵¹. O sentido deste prefixo é marcar a diferença do seu contrário: “geliebt” [“amado”] e “ungeliebt” [“não-amado”]. As duas sílabas seguintes e acentuadas (“ungeliebt”, “geblieben”) são a raiz dos verbos, que além de sobressaírem pelas afinidades sonoras (“-lieb/blieb,” v. 3), salientam-se também pelo alongamento vocálico da combinação das vogais “ie”⁴⁵². No verso seguinte, as aliterações em “doch noch Hoff-” (v. 4) produzem efeito de desaceleração, devido aos sons aspirados (-ch, -ff), que funcionam como pequenos freios na fluência temporal.

5.11.2 Os tempos e o tom da proferição musical

Na terceira estrofe, como se observa na partitura (figura 42), ainda outros procedimentos que modificam o andamento da peça se apresentam. As notas que sustentam as sílabas acentuadas dos troqueus (“un-”; “-liebt”; “blieb”; “Hätt”; “doch”; “Hoff-”, comp. 22-26) foram alongadas, mas de modo distinto: o terceiro acento de cada verso (v. 3 e 4) tem maior duração, produzindo maior proeminência nas sílabas “-liebt” e “Hoff-”. Combinado a isto, na parte do acompanhamento, Brahms usa um recurso que em sua época se tornou muito usado pelos compositores, principalmente no *lied* do Romantismo tardio (da música). Trata-se da agógica, um termo cunhado por Riemann⁴⁵³, que o definiu como conceito em *Musikalische Dynamik und Agogik* (1884). Riemann defende uma nova disciplina para esta técnica, atualmente também conhecida por cinética. A agógica é um procedimento de modificação do ritmo, relacionado à alteração do tempo do andamento na estrutura (e não através de indicações descritas, como

⁴⁵¹ Na língua alemã falada, a presença da consoante nasal “n” depois da vogal “u”, não nasaliza a vogal, como é o caso na língua portuguesa (como p.ex. em “húngaro”). A acentuação deste prefixo em alemão se dá pelo acento marcado e curto na vogal “ú”, seguido da consoante “n” alongada (“únnnn-”). Este som pode ser encontrado no português em palavras como “mundo”, “fundo”).

⁴⁵² De acordo com a pronúncia da língua alemã, a combinação vocálica “ie” soa como um alongamento tônico da vogal “-i”. Sons equivalentes em português encontram-se na vogal “i” acentuada, como em “possível”, “cabível”, ou “fugia”, “dormia”.

⁴⁵³ Hugo Riemann (1849-1919), musicólogo alemão, pedagogo e historiador de referência para a musicologia.

accelerando, ritardando, etc.). Segundo Kravitt (1962, p. 20), esta técnica surge pelo desejo dos compositores em melhor controlar a interpretação de suas composições por parte dos cantores. O autor explica que o nível de exaltação dos sentimentos no Romantismo, ao final do séc. XIX levou a exageros de subjetividades nas interpretações dos andamentos, desagradando a muitos compositores. A série de descrições de andamentos, dando margem a interpretações, deixou a performance nas mãos dos intérpretes, porque, como observa Kravitt “é difícil determinar exatamente, com base nesta série, onde o canto termina e a fala se inicia”⁴⁵⁴. Assim, à medida em que a declamação dos versos se liberta das amarras métricas da versificação e se aproxima da fluência da prosa, os compositores desenvolvem procedimentos para “amarrar” a música às suas próprias performances poéticas.

Na figura 42 salientamos os procedimentos que produziram modificações no andamento da terceira estrofe, resultando em alterações do padrão rítmico. Observando-se a configuração rítmica do acompanhamento, que até então era definida por dois agrupamentos de seis semicolcheias, tocadas em arpejos (como marcado no compasso 19), nota-se que a partir do compasso 22 o padrão se modifica, passando a configurar-se por dois agrupamentos de três colcheias. Ao final de seis compassos volta-se à configuração rítmica anterior.

Os acentos agógicos incidem sobre o andamento, através do deslocamento das acentuações dos versos, uma espécie de desordem, ou nova ordem, dentro da organização rítmica estrutural. Outro recurso através da notação musical que atua sobre o andamento da peça, é a síncope⁴⁵⁵. Brahms colocou duas síncopes (comp. 22 e 25) nas notas duplicadas da mão direita ao piano. Através delas os acentos, que definiam um padrão de fluência do compasso, são desarticulados. A ausência do acento esperado, tal como na declamação, produz uma tensão expressiva na fluência da proferição.

Ao início da quarta estrofe (comp. 28), com Tieck, Peter deixa indignação e ansiedade e volta ao tom lamurioso no andamento da primeira estrofe, com o discurso de que, dada a sua situação (de ter sido amado), precisa afinal se lamentar (“Aber so muss ich nun klagen”). Nesta estrofe, com Brahms, o padrão de fluência temporal volta a ser a configuração rítmica dos arpejos em dois agrupamentos de seis semicolcheias, como se observa na figura 42:

⁴⁵⁴ “It is difficult to determine on the basis of this series exactly where singing ends and speaking begins.” Kravitt (1962, p. 20) colecionou uma graduação de descrições usadas pelos compositores da época, que apontam para uma performance situada entre o canto e a fala. Alguns dos exemplos são: “cochichando” [“flüstern”], “quase falado” [“fast gesprochen”], “meio falado” [“halb gesprochen”], “falado” [“gesprochen”], “mais falado que cantado” [“mehr gesprochen als gesungen”], “adentrar o canto” [“ins Singen hineinkommen”]. As duas últimas descrições já se referem a compositores do início do século XX (Schönberg e Alban Berg).

⁴⁵⁵ A síncope na música é mais um elemento de deslocamento, “um som articulado sobre o tempo fraco ou parte fraca do tempo e prolongado até o tempo forte, ou parte forte do tempo” (MED, 1996, p. 143).

Fig. 42

19 Schmerz, muß denn Schmerz und Trennung sein? Wär ich

2 agrupamentos de 6 semicolcheias

22 un-ge-liebt ge-blie-ben, hätt ich doch noch Hoff-nungsschein.

ligaduras de alongameto

espress.

ligaduras de síncope

2 agrupamentos de 3 colcheias

28 A-ber so muß ich nun kla-gen: wo ist

retorno ao andamento de 2 agrupamentos de 6 semicolcheias

Modificações rítmicas a partir dos acentos agógicos e síncopes (*lied* Nr. XII, comp. 19-28)

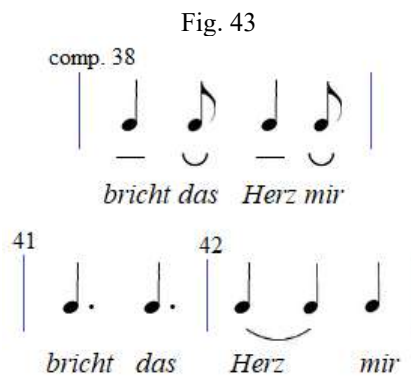
A última quadra repete na partitura (comp. 28-39) a oscilante melodia do canto da primeira estrofe. O ornamento inicial sublinha a palavra “senão” [“als”, comp. 32], iluminando a hipérbole do segundo verso (“onde está a esperança, senão no túmulo?”/ “Wo ist Hoffnung als das Grab?”). Assim, a última lamúria (“Fern muss ich mein Elend tragen”, v.3) é entoada no contorno melódico em oscilação, com a evocação do emblema do lamento ao final da frase.

A dinâmica nesta passagem (“... ich mein Elend tragen, heimlich bricht das Herz mir ab”, comp. 35-39) é descrita por um *crescendo*, cujo ápice ilumina expressivamente a palavra “secretamente” [“Heimlich”, comp. 37]⁴⁵⁶ e que, como uma onda, diminui até o final do verso, assim como o final de um discurso lamurioso, chegando a um tom mínimo, em *pianíssimo*,

⁴⁵⁶ A mesma dinâmica usada para heimlich neste compasso, Brahms usou para intensificar a dramaticidade nos últimos versos das estrofes 1 e 2 (“Sterben ist so bitter nicht” e “Denk ich brünstiglich an dich”).

quase como um suspiro. A repetição do último verso (acrescida por Brahms) dá-se como vozes que sussurram, seja pela voz do canto (comp. 39-43), com indicação de *sempre poco ritardando e diminuendo*, ou pelo eco da declamação nos acordes corais (comp. 39-42). À esta desaceleração final soma-se outra vez o recurso da agógica (comp. 41-42).

Como lembra Malin (2010, p. 14), a quebra do padrão rítmico, com o efeito de alongamento expressivo é usado para expressar algo “extra-ordinário”, literalmente, fora do ordinário. No verso “Heimlich bricht das Herz mir ab”, o sujeito da ação é “o coração” [“das Herz”], e a ação mesma está no verbo “quebrar” (com Brahms), e “desfalecer” (com Tieck). Assim, em termos de declamação, a fim de salientar os termos carregados de sentido, é nas palavras “bricht das Herz” que recai a ênfase. Com Brahms, observa-se que nelas o tempo do andamento se modifica através de um alongamento: no compasso 41, cada um dos dois termos (“bricht das”) é pronunciado com a duração de um tempo do compasso 6/8 (♩. ♩.), dissolvendo o que era um troqueu (– ∪) e alongando-se pela duração de todo um compasso. Este procedimento também permitiu que o terceiro acento do verso, em “Herz”, fosse declamado no primeiro tempo do compasso seguinte (comp. 42), e lentamente, pois alongado por dois tempos através de uma hemiólía (2:3)⁴⁵⁷, como se observa na figura 43.



A hemiólía nos versos (comp. 38; 41-42)

Harmonicamente, esta cadência final não é conclusiva. O caráter da inconstância se repete até o final: Sol Maior e Sol menor no compasso 41, durante a repetição dos termos mais significativos do verso, e também no compasso 43, quando a música instrumental assume o caráter da narrativa. O último acorde (comp. 46) do *lied*, que conforme a dinâmica da partitura, deve soar quase imperceptível, termina em Sol Maior, descrito por Mattheson (1713 apud

⁴⁵⁷ Esta hemiólía (comp. 42) é inversa, na proporção (2:3), pois à métrica do compasso composto binário (6/8), mantido pela parte do piano, sobrepõe-se a métrica ternária na voz do canto.

CARPENA, 2012, p. 236) como “muito insinuante e loquaz”, ou como uma tonalidade “apaixonada e voluptuosa”, ou ainda, “apropriada para assuntos divertidos e apaixonados”. Noutras palavras, um modo oposto ao modo eólio (Sol menor) inicial. Concordando com Frank, o caráter da inconstância não desaparece: “Tudo permanece indeciso, até mesmo o final”⁴⁵⁸.

O final da performance musical do discurso, dissolvido em prosa, num tom *pianíssimo*, soa quase como uma fala interior, ou um pensamento, que escapa ao mundo exterior, proferido lentamente e muito baixinho. Os arpejos instrumentais seguem soando absolutos até o final, em *decrecendo*, encerrando a cena no jardim sarraceno, como em um drama em miniatura.

5.12 Conclusão da análise III

Analisar os procedimentos criativos na música de Brahms, a partir da análise e interpretação do poema, com Tieck, levaram-nos à compreensão de que, além das palavras escritas, que tanto nos dizem e que devem ser consideradas dentro do contexto da narrativa em que estão inseridas, também as palavras proferidas desempenham um papel não menos importante no processo de composição.

A partir do poema, vimos que com Tieck, palavras, sonoridades e ritmos são chaves e especificidades da língua, que o poeta explorou para a expressão dos afetos, sentimentos, ânimos, pensamentos, lembranças, o caráter da inconstância, o tom da ironia, ou mesmo para a expressão da própria arte musical, como é o caso da regularidade dos acentos que evocam o ritmo de acompanhamento de um instrumento musical. A análise da partitura do *lied* “Muß es eine Trennung geben” demonstrou o quanto Brahms foi sensível a todos estes detalhes.

Considerando a relevância da declamação, tanto para Tieck, como poeta e leitor, como para Brahms, como músico e compositor, aprendemos neste capítulo que não se trata apenas de saber que é preciso ler em voz alta as palavras escritas para fazer emergir a música, mas sim, que proferir um poema implica em uma performance da declamação. Apesar de a performance da declamação ser subjetiva, ou seja, se trata da expressão e interpretação de um artista declamador, recitador ou proferidor de leituras dramáticas, o estudo sobre os estilos de declamação na época de Tieck e mais tarde, na época de Brahms, demonstraram que a arte da declamação, assim como as outras artes, se insere num contexto estético e se desenvolve a partir de tendências, seja por afinidade com algum estilo, ou por oposição, e que estas tendências exercem influência sobre as decisões tomadas pelos compositores no momento da criação.

⁴⁵⁸ “Es bleibt alles unentschieden, selbst der Schluss”. (FRANK, 2003, p. 173)

Conhecendo as ideias de Tieck e de Goethe sobre a relevância dos tempos e acentos que definem o ritmo da fala para o declamador, constatamos que, enquanto o estilo extensivo de Goethe, além de carregar na expressão dos afetos, primava pelo rigor no respeito à métrica da versificação, o estilo intensivo de Tieck, sem desconsiderar as intenções do poeta, libertava a declamação das amarras métricas da versificação, tendendo a uma proferição mais livre, com a liberdade de ser mais prosaica, no tom de uma conversação. A acentuação versificada deixa de ser uma regra, para ser adotada como um recurso, cuja função se justifica para realçar o sentido do poema.

No que se refere às intenções do poeta no *lied* “Muß es eine Trennung geben”, uma vez que o poema se insere na “História de amor da bela Magelone e do conde Peter de Provence”, é fundamental que se investigue as relações entre os poemas dos demais capítulos e também da narrativa em prosa. Através do estudo minucioso do poema, do enredo da narrativa, da versificação, da retórica e da prosódia, constatamos que Tieck foi virtuoso em sua reinvenção, transformando um conto popular antigo em uma novela moderna, na qual o tom da ironia perpassa e define a narrativa. Brahms, que apreciava a reinvenção, tal como Tieck e Wackenroder, através de um olhar totalmente novo sobre a essência da arte, um olhar que buscasse compreendê-la com um propósito totalmente novo, encontrou na novela de Magelone um tema e uma forma que o inspirou sobremaneira.

Tieck, além de ter sido o grande poeta da musicalidade, em versos e em prosa, ousou refletir e escrever criticamente sobre a música instrumental. Mesmo não sendo músico, seus escritos musicais o levaram a ser considerado fundador da estética da música absoluta. Ao mesmo tempo que defendia a intenção do poeta, Tieck defendia que a música deveria exprimir-se através de sua própria linguagem. As canções de Brahms no ciclo das romanças de Magelone, estudadas a partir do *lied* nr. XII, expressam em síntese aspectos que eram caros ao poeta. Articulando melodia, ritmo e harmonia com liberdade, sempre em simbiose com especificidades como prosódia, retórica, dinâmica, acentos e andamentos, Brahms produziu uma música que, pela dramaticidade, se assemelha a uma miniatura de drama musical, e pelas liberdades na linguagem musical, torna a performance da declamação musical mais prosaica.

6. Conclusão: Três canções, três performances, uma tendência.

As análises feitas no decurso deste trabalho, tendo por objeto três canções na forma do *lied*, compostas em três momentos ao longo do século XIX (1814, 1840, 1862) a partir do texto de três grandes poetas da literatura alemã e por compositores que estão entre os mais representativos do gênero no período, demonstram que o estudo comparado entre a música e a literatura investe em um campo científico, interdisciplinar, que se revela vasto e propício a novas formas de exploração.

Para cada uma das canções, a metodologia de análise foi se apresentando através de estudos já existentes, mas desenvolvendo-se, à medida em que o processo de investigação avançava. Nossas análises necessitaram de um aprofundamento específico, com detalhes que demonstrassem até que ponto a poesia e a língua antecipam e influenciam o processo criativo musical no *lied*.

Partindo das especificidades da literatura e da língua alemã, constatamos que as relações entre a música e a poesia oferecem muito mais do que o elencar de motivos ou a interpretação dos textos de base. No contexto do *lied*, o lugar comum de referência ao texto de uma canção como letra de música é um equívoco, assim como o é referir-se à prosódia como a colocação do texto na música. A prosódia da língua se refere às propriedades sonoras e musicais encontradas na língua falada, e como vimos, compositores como Schubert, Schumann e Brahms, ao trabalhar musicalmente com a prosódia no *lied*, articularam, arranjaram e organizaram a música no texto, do qual partiram.

Na esfera do *Kunstlied*, a “canção artística”, o texto de partida implica em versos que compõem um momento lírico, ou uma cena dramática, e que, antes de serem envolvidos, apoiados ou entrelaçados pela música, sustentam-se a si mesmos, como uma peça artística com vida própria. Este é o caso da nossa seleção de textos poéticos, ainda que extraídos de um todo, como *Gretchen am Spinnrade* do drama *Fausto* de Goethe (1808), ou “Im wunderschönen Monat Mai”, do conjunto de canções do “*Intermezzo* lírico” de Heine (1827), ou “Muß es eine Trennung geben”, da novela “História de amor da bela Magelone e do conde Peter de Provence”, de Ludwig Tieck (1797).

Schubert, Schumann e Brahms são expoentes da história da música ocidental que possuem em comum, dentre outros aspectos, o fato de terem desenvolvido suas peças para canto e piano, ao mesmo tempo em que o processo de emancipação da música instrumental se consolidava. Este é um importante aspecto a considerar, porque os procedimentos musicais antecipados pelo texto não foram apenas aqueles que se encontravam nas partes cantadas, mas

sim, e com grande relevância, procedimentos articulados pelo piano, seja junto com a voz do canto, ou nas partes instrumentais de cada canção.

Com base no que aprendemos com Goethe e Tieck sobre a arte da proferição [“Vortragkunst”], sabemos que a arte da declamação, tão cara aos compositores, sobretudo aos do século XIX, precisa ser compreendida a partir de seus estilos. O estilo da geração de Goethe trazia características do teatro clássico, orientado pelo tom das tragédias e pela expressão do *pathos*. Carregado em afetos, volume, intensidade, e com as acentuações condicionadas à versificação, o estilo desta geração, conhecido como estilo extensivo, usava um tom muito afastado da língua falada.

Na mesma época, ao início do século XIX, já se buscava por um outro estilo, que se adequasse à leitura de outros gêneros, como por exemplo, poemas ou narrativas. Em 1803, ao escrever as “Regras para atores” de teatro, Goethe defende o estilo da recitação como próprio para a leitura de textos poéticos. Na sua visão, a recitação era uma declamação mais comedida, porque o leitor não deveria incorporar o papel de um personagem, ou do eu-lírico, como na declamação teatral, alinhada ao estilo extensivo. Quanto à acentuação versificada da declamação, estudada minuciosamente pelo próprio mestre para suas récitas, Goethe não fez distinção. Pelo fato de ser menos expansivo, o estilo da recitação de Goethe dá um passo no sentido da atenuação da distância em relação ao tom da língua falada.

Na geração de Tieck, ainda ao início do século XIX, já se falava no estilo intensivo, por oposição ao extensivo, principalmente, por não ser tão afetado ou “bombástico”, como teria dito Tieck (apud WEITHASE, 1961, p. 427). Neste contexto de discussão sobre um novo estilo, o tom da conversação passa a ser uma referência. Como leitor [“Vorleser”], Tieck defendia maior expressividade, não através da expansão vocal e exageros, mas através da liberdade em relação à versificação e ao andamento da língua falada. Com esta liberdade, Tieck não se opunha a explorar a métrica da versificação, desde que em benefício do sentido daquilo que o poeta almejava exprimir, mas sobretudo, defendia a liberdade de usar todo um leque de nuances e sutilezas do aparato vocal, usado prosaicamente no tom da conversação. Ao seu particular estilo, defendido no ensaio “Sobre o tempo, no qual se deve falar no palco”, chamou de “o nobre tom da conversação”, e a nobreza estaria no tom refinado da ironia.

Com estas observações estabelecemos uma linha de desenvolvimento do estilo de declamação, no contexto do século XIX, que se desloca do estilo extensivo, o mais afastado da língua falada, em direção ao estilo mais próximo, o nobre tom da conversação. A saber: Estilo extensivo – Estilo de recitação – Estilo intensivo – Tom da conversação – Nobre tom da

conversação. Estes estilos nos servirão de referência na comparação dos resultados obtidos a partir das análises das três canções do corpus deste trabalho.

Por metodologia, a cada capítulo de análise, investigamos primeiro o que dizem os poetas, e como o dizem através dos versos, o que para os compositores do XIX, e até mesmo adentrando o século XX, era, junto com a declamação, uma regra a ser seguida. Após a primeira fase de análise da poesia, passamos a analisar os procedimentos musicais na partitura.

Perseguindo a aproximação da música à poesia e à língua, um dos primeiros aspectos que chamou nossa atenção foi a relevância do *Volkslied* neste processo. Com seu canto silábico e um registro vocal de pouca amplitude, o *Volkslied* aproxima-se mais da língua falada. Além disto, é grande a semelhança entre o *Volkslied* e as canções que deram origem ao *Kunstlied*, no que se refere à musicalidade dos versos, à regularidade métrica, ao número de ictus por verso, ao esquema rimado e às formas estróficas. Linguisticamente, porém, há diferenças: enquanto as cantigas populares são escritas em uma forma mais simples e direta de expressão, na qual os simbolismos são familiares à cultura popular, nos versos do *Kunstlied*, o estilo é permeado por artifícios da retórica, com metáforas e refinamentos que caracterizam um estilo mais complexo.

Na música, a forma da *Volksmusik* pode ser encontrada no *Kunstlied* através do canto silábico, das formas estróficas, ou da reduzida extensão do registro vocal. Já em relação à estrutura frásica e cadencial do tipo pergunta e resposta, ou às articulações harmônicas, ao ritmo, à métrica e ao andamento, apesar de também se encontrarem nas canções, surgem com refinamentos ou artimanhas, apresentando-se em maior ou menor número, de acordo com a expressividade desejada. Recursos expressivos que fogem às regras do padrão popular da *Volksmusik* vão sendo explorados e articulados de modo original por cada compositor, como por exemplo, as formas estróficas que combinam o totalmente composto [“durchkomponiert”], resultando em grande homogeneidade [“Einheitlichkeit”] da expressão.

Um outro aspecto que também logo se tornou visível foi a relação entre a retórica musical e a do texto. Como vimos com Unger (2009), as figuras da retórica estão na origem da retórica musical e são usadas até hoje, ainda que a maioria dos compositores atualmente já não tenha ciência disto. O repertório das figuras musicais era tão conhecido, pelo menos até meados do séc. XIX, que muitas figuras foram incorporadas no leque de procedimentos musicais e seguem sendo usadas, até com as mesmas funções. *Gradatio*, *Dubitatio*, *Abruptio* ou *Circulatio* são exemplos disto, mas seus nomes já caíram em desuso.

Ao estudarmos os contornos melódicos da prosódia da língua falada, percebemos que várias das figuras da retórica musical correspondiam a contornos prosódicos semelhantes. Referimo-nos, por exemplo, ao desenho melódico ascendente, ou descendente da voz, em

relação a vírgulas, pontos, frases interrogativas, afirmativas ou conclusivas, além da correspondência entre os momentos de pausas, suspiros, exclamações. Neste sentido, nos parece natural que a semelhança entre aspectos da prosódia da língua e da retórica musical contribua para a construção de sentido nas composições, mantendo por isto o uso das figuras na expressão musical.

No que se refere à relação entre a música e a declamação, destacamos cinco categorias da música, nas quais identificamos estratégias ou procedimentos, que serviram aos compositores para expressar musicalmente a sua particular performance da declamação poética: o registro vocal, a intensidade, a métrica, o andamento e a harmonia. Para cada uma há um parâmetro que estabelece uma conexão com a performance da declamação, e através dela torna-se possível observar qual a inclinação estética da categoria. No intuito de averiguar tais parâmetros em perspectiva comparada entre as três canções e o estilo ao qual remetem ou se inclinam, comentaremos a seguir: 1) a extensão do registro vocal; 2) a dinâmica de intensidade; 3) a articulação da métrica dos versos na métrica musical; 4) as modificações no andamento e 5) as modulações ou alterações harmônicas. Para melhor acompanharmos as respectivas inclinações, apresentamos ao final um gráfico.

No que se refere à extensão do registro vocal, na primeira canção analisada, observa-se que ela se situa entre o registro de uma ária, que pode ultrapassar as três oitavas, e o de uma cantiga popular, situada nos limites de uma oitava, semelhante ao da língua falada (KRÄMER, 2001, p. 22)⁴⁵⁹. O registro vocal em *Gretchen am Spinnrade* abrange a extensão de uma oitava mais uma terça (Mi₁ à Sol₂). Em “Im wunderschönen Monat Mai”, o registro se reduz a uma oitava mais uma segunda (Fá#₁ à Sol₂) e em “Muß es eine Trennung geben” já não ultrapassa uma oitava (Fá#₁ à Fá#₂). Estas observações demonstram que o registro vocal nas canções analisadas foi gradualmente se reduzindo, aproximando-se do registro mais limitado da voz falada, se considerado num contexto de conversação. Em discussões ou falas exaltadas, é natural que a extensão vocal também seja mais extensiva.

Quanto à dinâmica de intensidade, observa-se que o canto de Gretchen, com maior variedade e expansão do que as outras canções, remete ao estilo extensivo de declamação, um estilo no qual os afetos são mais carregados. Além de expandir-se do pianíssimo (*pp*) até o fortíssimo (*ff*), apresenta indicações descritas para crescendos e decrescendos, com *staccatos* e *sforzatos* marcando e reforçando os momentos do afeto ao longo da peça.

⁴⁵⁹ Cf. KRÄMER, Ulrich. “Zur Notation der Sprechstimme bei Schönberg”. In: METZGER, Heinz-Klaus; RIEHN, Rainer (Hrsg.). *Schönberg und der Sprechgesang*. Musik-Konzepte: Reihe über Komponisten. Heft 112/113. Juli 2001, p. 6-32.

Na canção de maio o que predomina é a intensidade suave do piano (*p*), que apenas cresce um pouco através do sinal de *crescendo* (<) nos dois momentos da *Gradatio*. Esta é uma intensidade comedida, que remete ao estilo da recitação, segundo as regras para o teatro de Goethe. Como vimos, a leitura de poemas, de acordo com Goethe, implicava em um certo distanciamento por parte do leitor, querendo dizer com isto que este não deveria incorporar o personagem, como no caso da declamação teatral.

Na canção do lamento de Peter a dinâmica oscila entre o piano e o pianíssimo nas estrofes 1, 2 e 4, e na parte instrumental, sinais de *crescendo* (<) e *decrescendo* (>) acompanham o contorno melódico das oscilações. Na terceira estrofe, mais intensa expressivamente, a dinâmica se desenvolve desde o pianíssimo (*pp*) até o forte (*f*) ou reforçado (*rf*). Ao final, um *diminuendo* que vai ao nível de um sussurrar, porque parte de um pianíssimo (*pp*) para diminuir ainda mais. Ao nosso ver, a intensidade da canção do lamento de Peter como um todo, sem ser afetada, não deixa de apresentar uma variação de nuances, remetendo ao estilo intensivo, por um lado, mas por outro, também caracteriza o nobre tom da conversação de Tieck, pelas sutilezas da ironia e inconstância. Assim, a dinâmica de intensidade variou do estilo extensivo, a partir da primeira canção do jovem Schubert, passando pelo estilo de recitação com Schumann e inclinou-se ao nobre tom da conversação com Brahms.

A articulação da métrica dos versos na métrica musical se apresenta a partir da voz do canto, a melodia, diretamente relacionada aos acentos da versificação. Nas duas primeiras canções observa-se um modo bastante regular de articulação da métrica. No canto de Gretchen, cada um dos dois ictus de cada verso foi rigorosamente alongado e posicionado no primeiro tempo do compasso. Uma única exceção foi feita no instante anterior à respiração que antecede o momento mais dramático da peça. Referimo-nos ao momento em que o andamento se acelera, e a intensidade ganha força, e quando a voz do canto exclama [“Sein Hände]druck” (comp.64, estr.7, v.3). Nesta passagem, o segundo ictus do verso surge alongado no segundo tempo do compasso (e não no primeiro, como nos outros), abrindo espaço para uma respiração maior no primeiro tempo do compasso seguinte, antes da interjeição (“Und ach”) que antecede a exclamação pela lembrança do beijo (“sein Kuß!”).

Na canção de maio, apesar de o primeiro verso ter quatro ictus e os demais três, a articulação se torna regular, porque o primeiro e o último ictus de cada verso surgem sempre no primeiro tempo de cada compasso. Neste sentido, podemos considerar que a declamação da métrica na voz do canto com Schubert e Schumann, seguiram o rigor da declamação versificada do estilo extensivo da geração de Goethe.

Com Brahms este tipo de articulação também é usado, mas com alterações estruturais desde o início, visando manter o equilíbrio ao chegar nas partes expressivamente mais ansiosas da terceira estrofe, ou nas mais melancólicas e reflexivas ao final. Nas duas primeiras estrofes do lamento de Peter, os quatro ictus de cada verso foram organizados de modo regular, com o primeiro e o quarto ictus nos primeiros tempos de compasso. A partir da terceira estrofe o padrão da métrica se altera, pois surgem síncofes ou modificações do andamento que implicam em deslocar as acentuações dos ictus para diferentes tempos do compasso. O mesmo ocorre na quarta estrofe em relação à agógica. Deste modo, como um todo, a articulação da métrica da declamação nesta canção se desenvolve num estilo mais livre da versificação, como no tom da conversação.

As três canções analisadas apresentam modificações no andamento, o que, num primeiro momento, situa todas no contexto do estilo intensivo de declamação. Contudo, enquanto Schubert e Schumann ainda usavam descrições como *accelerandos* ou *ritardandos*, além das fermatas, dando margem à diferentes performances da declamação (com sustentações que por vezes chegavam ao nível da caricatura), Brahms limita tais liberdades aos intérpretes através da incorporação de suas ideias para a alteração do padrão rítmico na notação musical. Com Brahms, as acelerações ou retardos transformam-se no que hoje se considera uma hipermétrica, ou seja, a música instrumental incorporou a expressividade das variações de andamento da declamação. Na partitura de Brahms, uma única descrição – *sempre poco ritard. e dimin.* [“sempre pouco retardando e diminuindo”] – surge na repetição do último verso (comp. 40), assim como duas fermatas no último compasso, uma para o silêncio na pausa da voz do canto, e outra para o acorde final da parte instrumental. Pela riqueza das nuances de variações no andamento da performance de sua leitura poética, a fluência da declamação intensiva de Brahms aproxima-se ainda mais ao tom da conversação.

Quanto à harmonia, observamos que a doutrina dos afetos esteve presente nas três canções. Entretanto, há importantes distinções a realçar no tratamento das modulações entre as tonalidades. A cena com Gretchen é expressão do *pathos*, e Schubert trabalha os diferentes ânimos através de modulações e inclinações correspondentes aos afetos, e movendo-se entre os tons vizinhos, de acordo com as regras da gramática musical da época. Neste sentido, o canto de Gretchen alinha-se mais ao estilo extensivo de declamação, marcado pela expressão do *pathos*.

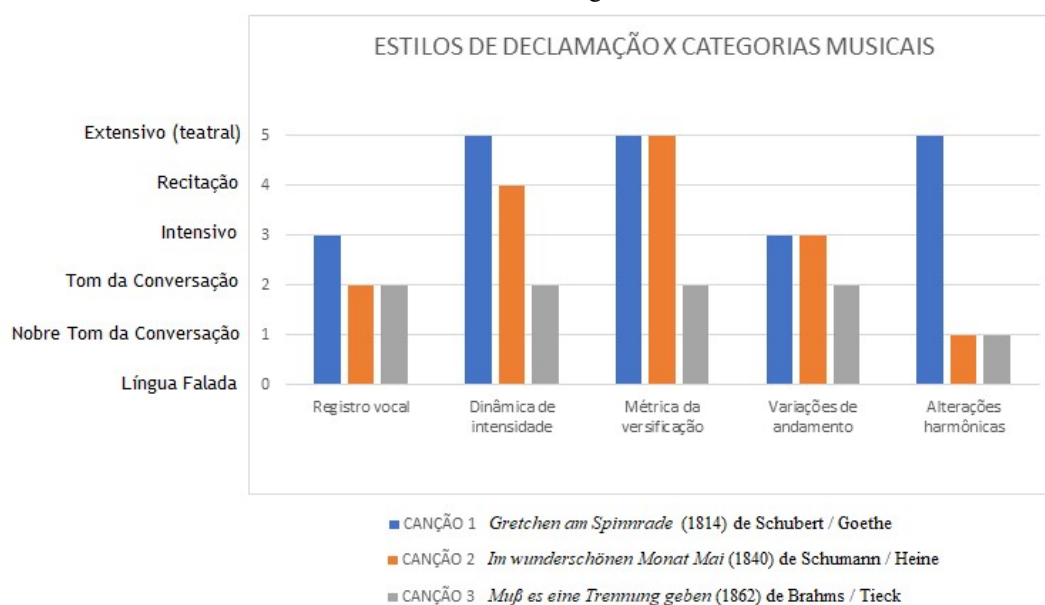
A canção de Heine não é expressão direta de sentimentos. Como vimos, em Heine a expressão surge mascarada, ambígua, encenada, marcada pela ironia. Na canção de maio, Schumann trabalha com as tonalidades conforme a doutrina dos afetos, mas produzindo

ambiguidades. A voz do canto e do piano encenam harmonicamente uma primavera sentimental, mas logo parecem mover-se cada uma em um campo tonal distinto. Além disto, como a canção de Heine se insere num ciclo e dialoga com o conjunto, Schumann articula as relações tonais da canção de maio com as demais canções do ciclo. Com Schubert, apesar da parte instrumental no canto de Gretchen desempenhar um papel mais relevante do que nas canções do tipo melodia e acompanhamento, ainda assim, a melodia da voz do canto se sustenta por si só. Já com Schumann as vozes complementam-se entre si, mas irônica e harmonicamente, não ao mesmo tempo, produzindo dissonâncias, que as impedem de chegar juntas, concordantes, a algum lugar. Rosen (2003, p. 61) viu neste processo a destruição parcial da independência da forma vocal. No conjunto, as sutilezas tonais dentro da canção de maio, com a presença da ironia, aproximam a performance musical da leitura de Schumann ao nobre tom da conversação de Tieck.

No lamento de Peter vimos que Brahms explora as tonalidades conforme a doutrina dos afetos, mas ousa liberdades harmônicas dentro do discurso tonal. Através da mudança de tonalidade entre tons afastados, como as alterações através das tônicas, desperta dúvidas em relação à direcionalidade tonal (MENEZES, 2002, p. 54), o que se apresenta como um aspecto muito coerente com o caráter da inconstância do protagonista. Trabalhando harmonicamente com o que era familiar ao ouvido tonal, como o emblema do lamento ou as conhecidas associações de caráter às tonalidades, Brahms explorou o que a prosa e a ironia oferecem em termos de liberdades, aproximando-se definitivamente ao nobre tom da conversação.

O gráfico a seguir apresenta o cruzamento dos resultados de cada categoria, para cada canção, em relação ao estilo de declamação.

Fig. 44



Com base nas observações desenhadas no gráfico, percebe-se que determinadas categorias, no que se refere ao estilo de declamação para o qual apontam ou se inclinam, possuem parâmetros em comum. No caso do registro vocal e da dinâmica de intensidade, o que está em questão é a amplitude. Ambas as categorias, ao reduzirem a amplitude de abrangência ou de alcance, afastam-se da declamação teatral, mais expansiva, inclinando-se para o tom da língua falada ao nível de uma conversação.

Em se tratando do andamento, da harmonia e da métrica, a questão está na liberdade em relação às mudanças ou alterações. Contudo, é fundamental lembrar que, assim como na dinâmica, as alterações ocorrem a partir do sentido do texto (com Hoffmann, do “sentido profundo da canção”), do estado de ânimo ou disposição [“Stimmung”], do caráter, em benefício da produção de sentido e maior expressividade do proferir musical em relação ao texto. O andamento, à medida em que se altera, quebrando a rigidez da métrica versificada, aproxima-se de uma proferição mais prosaica. O mesmo ocorre com a harmonia, quando inclui alterações entre tonalidades que fogem da gramática convencional. As modulações e inclinações tonais seguiam a convenção da época, mas já eram próprias da linguagem musical, enquanto as de andamento ainda necessitavam de descrições. *Poco andante*, *accelerando*, *ritardando* são alguns dos exemplos, ainda em italiano, entretanto, a partir do Romantismo alemão, os compositores passam não só a substituir os termos pelos equivalentes em alemão, como a acrescentar detalhes cada vez mais subjetivos, desejando maior gradação de nuances. Vimos exemplos com Schubert, como “Etwas schnell” [“Um pouco rápido”] em *Gretchen*, ou com Schumann, como “Langsam zart” [“Lentamente delicado”] em “Im wunderschönen Monat Mai”. As descrições colhidas por Kravitt (1962, p. 20) entre obras do Romantismo tardio até o início do século XX, são exemplos que demonstram o nível de sutilezas na gradação do andamento e o aumento da inclinação desta categoria em direção à proferição da fala: “flüsternd” [“cochichando”], “fast gesprochen” [“quase falado”], “halb gesprochen” [“meio falado”], “gesprochen” [“falado”], “mehr gesprochen als gesungen” [“mais falado que cantado”], “fast gesungen” [“quase cantado”]. O último exemplo foi extraído do melodrama *Pierrot Lunaire* de Schönberg (1912). À medida em que alterações do andamento surgem incorporadas na linguagem musical através da notação, a performance da proferição musical se enriquece e a própria música torna seu discurso mais prosaico.

No gráfico apresentado, observa-se que *Gretchen am Spinnrade* (canção 1), embora se alinhe ao estilo extensivo de declamação através da expansiva dinâmica, do rigor na articulação da métrica versificada na métrica musical, assim como pelas modulações conforme a tradição

da época, pela redução da amplitude do registro vocal e pelas variações no andamento, já se inclina ao estilo intensivo, oposto ao mais afastado da língua falada. Em “Im wunderschönen Monat Mai” (canção 2) a inclinação é maior, porque somente em relação à colocação da métrica apresenta traços do estilo extensivo. A dinâmica de intensidade é menos expansiva, remetendo ao estilo da recitação, e a amplitude do registro vocal é ainda mais reduzida, apontando já para o tom da conversação. As modulações e inclinações tonais, com efeitos de estranheza e ambiguidade, já caracterizam o nobre tom da conversação. Em “Muß es eine Trennung geben” (canção 3), todas as categorias remetem ao tom da conversação, e pelas contrastantes oscilações entre as tonalidades, também ao nobre tom da conversação. Com Brahms, segundo Menezes (2002, p. 44), tais oscilações seriam “alterações das funções admitidas como essenciais no estabelecimento de uma determinada tonalidade”, configurando-se como uma “saturação do discurso tonal”. Menezes (2002, p. p. 49) salienta que Brahms foi considerado progressista justamente por alguém que, além de estar alinhado com Brahms em relação às variações de andamento, através da “irregularidade das frases dentro do compasso convencional”, encabeçou “uma mudança radical do sistema tonal”, levando “ao cume a saturação do tonalismo”. Ao nosso ver, as considerações sobre Schönberg, em relação ao andamento e também ao discurso tonal, reforçam a ideia de que a tendência de aproximação da música à poesia e à língua falada não se esgota com Brahms, avançando pelo século XX.

No século XX, para o “Sprechgesang”, “canto-fala”, “canto-falado” ou “fala-cantada” (MENEZES, 2002, p. 142), Schönberg já usa a tecnologia das gravações, em busca de ainda maior precisão, especialmente no que se refere aos contornos da melodia, mas também em relação à sustentação das notas. Na partitura do monodrama *Erwartung*, Op.17, segundo Menezes (2002, p. 140), “a primeira grande obra em que Schoenberg recorre ao texto e ao desenvolvimento de um conteúdo semântico como suporte de seu discurso musical”, o compositor afirma que “O canto é (salvo indicação contrária) sempre a voz principal”⁴⁶⁰. Este princípio já fora antecipado por Mahler, como registrou Bauer-Lechner (1923 apud KRAVITT, 1973, p. 503-504). Mahler, visando maior expressividade, desejava que todos os instrumentos cantassem, até mesmo os tímpanos. No caso de *Erwartung*, Menezes (2002, p. 140) explica que a voz feminina não sobressai apenas pela evidência de ser solista à frente da orquestra, mas sim, porque Schoenberg “desejava realçar que o canto não era apenas o solista, como também o protagonista, o fio condutor do desenvolvimento de suas ideias musicais.” No prefácio de *Pierrot Lunaire*, Op. 21 (1912), Schönberg se propõe a explicar suas intenções em relação à

⁴⁶⁰ Cf. Schönberg (1909 apud MENEZES, 2002, p. 140).

notação musical da partitura, ou seja, como entender a sua performance da declamação incorporada na linguagem musical, a qual chamou de “Sprechgesang”. Conforme Seedorf⁴⁶¹, o ritmo definido pelo compositor deveria ser rigorosamente respeitado, como no canto, e para isso, o primeiro passo seria estudar a fala do poema sem a entoação das notas, conforme o ritmo da notação musical. Ao contrário, em relação à altura das notas, embora definidas precisamente na partitura, nelas o rigor deveria ser relativizado. Schönberg exigia que se diferenciasse claramente a entoação entre o “tom do canto” [“Gesangston”] e o “tom da fala” [“Sprechton”]: “o tom do canto sustenta a altura do tom inalterável, o tom da fala dá o tom, mas imediatamente o abandona de novo através de declive ou aclave. O executante deve cuidar muito para não cair em um modo ‘cantante’ da fala. Absolutamente não se trata disto.”⁴⁶². Dentre as gravações de *Pierrot* que Schönberg ouviu, justamente aquela que “não estava perfeitamente entoada” [“nicht perfekt intoniert”], foi a que ele autorizou e considerou como uma performance bem-sucedida⁴⁶³.

Estas breves considerações nos levam a crer que Schönberg desejava incluir no sistema da linguagem musical mais nuances (inclusive microtons) da prosódia, detalhes que se tornam capturáveis através das novas tecnologias, mas que ainda não estavam convencionados nas partituras. O próprio termo “Sprechgesang”, ao nosso ver, ao invés de tentar ser compreendido como “canto-fala”, “canto-falado” ou “fala-cantada”, poderia ser entendido como “canto da fala”, remetendo diretamente a origem grega da palavra. Como vimos, o termo prosódia [“προσῳδία”] era usado pelos gregos para referir-se aos traços da musicalidade da fala que não podiam ser indicados na ortografia. Com base nisto e em tudo o que aprendemos sobre a arte da proferição e o significado de performance da declamação poética na música, cremos que o termo “Sprechgesang”, bimorfêmico (como o termo “prosódia”), no qual “Sprech-” remete ao verbo e ao substantivo “Sprechen” (“falar”, ou “fala”), e “Gesang” significa “canto” ou “ode”, por lidar com contornos melódicos da língua alemã falada, remetendo à retórica musical e à sua atualização através da prosódia da língua alemã, talvez pudesse ser compreendido como uma tentativa de incorporação do canto da fala, ou seja, da prosódia no sentido estrito da palavra, na voz do canto, e através da notação musical, no próprio sistema da linguagem musical. Assim, os termos usados por Schönberg nas explicações sobre o “Sprechgesang”, como

⁴⁶¹ SEEDORF, Thomas. (Hg.) *Handbuch: Aufführungspraxis Solo Gesang*. Kassel: Bärenreiter, 2019.

⁴⁶² “[...] der Gesangston hält die Tonhöhe unabänderlich fest, der Sprechton gibt sie zwar an, verläßt sie aber durch Fallen oder Steigen sofort wieder. Der Ausführende muß sich aber sehr davor hüten, in eine ›singende‹ Sprechweise zu verfallen. Das ist absolut nicht gemeint.” (SCHÖNBERG, 1996, p. 12a apud SEEDORF, 2019, p. 389)

⁴⁶³ Trata-se da gravação de Erika Stiedry-Wagner, de 1940, cf. Merrill (2017 apud SEEDORF, 2019, p. 390).

“Sprechstimme”, “Sprechmelodie”, ou “Sprechton”, poderiam também ser entendidos como “voz da fala”, “melodia da fala”, ou “tom da fala”, respectivamente.

No contexto da evolução do *lied*, parece-nos que através do “Sprechgesang”, Schönberg tentou desprender a entoação do canto do condicionamento à emissão da voz cantada, como por exemplo, permitindo que o contorno final da melodia soe solto, ao invés de sustentado, ou então, soltando as amarras da altura das notas e intervalos. Neste sentido, estaria libertando a melodia também do rigor das antigas figuras da retórica musical, uma inovação que abriu uma porta a ser ainda melhor investigada, para mais um avanço de aproximação da música em direção à língua falada. Neste processo, é inegável que o virtuoso avanço das tecnologias desempenhe um papel a ser considerado.

Na história das canções de expressão alemã, o *lied* se transforma em *Kunstlied*, numa época em que a lírica deixa de servir apenas ao entretenimento ou a fins didáticos (SCHMIERER, 2007, p. 57), transformando-se em expressão subjetiva de sentimentos. Emergindo da poesia, o *Kunstlied* é como uma ária que se disfarça de *Volkslied* e desce do palco.

Assim como a declamação teatral se transforma e dá origem a um gênero menos afetado, a leitura dramática, ao descer do palco, a nova forma da canção se desenvolve à medida em que já não precisa carregar no tom e na intensidade dos afetos para se expressar, ser ouvida, percebida, sentida. Na conversação, o tom soa mais íntimo, com nuances e sutilezas da língua falada, suspiros e até o que não é dito através de palavras ganha expressão. O mundo interior do sujeito lírico ganha voz através da música instrumental, e passa então a interagir com o mundo exterior deste mesmo sujeito. A voz do canto, aquela que proferia em solo o discurso, passa a conversar com a voz instrumental. Esta vai se emancipando, através da interação com o canto e a declamação, aprendendo a proferir e articular na linguagem que lhe é própria, o seu próprio discurso, seja para concordar, discordar ou explorar um jogo de encenação, de ambiguidades, de ironia.

Referências

AGAWU, Kofi. “Structural ‚Highpoints‘ in Schumann’s *Dichterliebe*”. In: *Music Analysis*, Vol.3, Nº2 (1984), p.159-180.

AIGN, Walter. *Faust in der Musik. Teil 1. Faust im Lied*. (Hrsg.) Karl Theen. Stuttgart: Jahrgabe der Faust Gesellschaft, 1975.

ARNIM, Achim von; BRENTANO, Clemens. *Des Knaben Wunderhorn. Bd. 2*. Heidelberg, 1808, p.206. In: *Deutsches Textarchiv*. Disponível em: [Deutsches Textarchiv – Arnim, Achim von; Brentano, Clemens: Des Knaben Wunderhorn. Bd. 2. Heidelberg, 1808](https://www.deutsches-textarchiv.de/urn:nbn:de:hbz:5:1-63888-p0211-8). Acesso em: 06/06/2021.

ASSUMPCÃO, Sérgio Eduardo Martineli. “Ascendência retórica das formas musicais”. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.

BARBOSA, Plínio A. “Conhecendo melhor a prosódia: aspectos teóricos e metodológicos daquilo que molda nossa enunciação”. In: *Rev. Est. Ling.*, Belo Horizonte, v. 20, n. 1, p. 11-27, jan./jun. 2012.

BARRENTO, João. “Introdução”. In: GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto*. Tradução, Introdução, Glossário de João Barrento. Lisboa: Relógio D’Água, 2003.

BARROS, Cassiano de Almeida. “A orientação retórica no processo de Composição do Classicismo observada a partir do tratado *Versuch einer Anleitung zur Composition* (1782-1793) de H.C. Koch”. Dissertação de Mestrado (Música). Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP: 2006.

BARROS, Cassiano. “A teoria fraseológico-musical de H.C. Koch (1749-1816)”. Tese (Doutorado em Música) Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas: 2011.

BAUER-LECHNER, Natalie. *Erinnerungen an Gustav Mahler*. Leipzig/Wien/Zürich: E. P. Tal & Co. Verlag, 1923. Disponível em: <https://archive.org/details/erinnerungengust00baue/page/30> Acessado em: 04/10/2019.

BENZ, Wolfram. “Volksmusik und Harmonik”. *Eglofs*, November, 2005. Disponível em: https://www-old.eglofs.de/harmonik/volksmusik_und_harmonik.htm Acesso em: 17 mai. 2021.

BOATIN, Janet. “Der Vorleser”. In: *Ludwig Tieck: Leben – Werk – Wirkung*. (Hrsg.) Claudia Stockinger; Stefan Scherer. Berlin/Boston: De Gruyter, 2011, p.177-189.

BÖHM, Richard. *Symbolik und Rhetorik im Liedschaffen von Franz Schubert*. Wien: Böhlau, 2006.

BOLTE, Johannes. *Die schöne Magelone, aus dem französischen übersetzt von Veit Warbeck, 1527*. (Hrsg.) J. Bolte. Weimar: Emil Felber, 1894. Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7b/Die_schoene_Magelone_Bolte.pdf Acessado em: 27/11/2022.

BORCHMEYER, Dieter. “Die Liebesgeschichte der schönen Magelone – von Ludwig Tieck, Johannes Brahms und Martin Walser”. In: *Lied & Lyrik* (2011). Disponível em: [Layout 1 \(riedundlyrik.de\)](http://Layout_1(riedundlyrik.de)) Acessado em: 09/02/2022.

BOZARTH, George S. (Ed.) *Brahms Studies. Analytical and Historical Perspectives*. Oxford: Clarendon Press, 1990.

BOZARTH, George S. *Johannes Brahms's Collection of Deutsche Sprichwörter (German Proverbs)*. In: BRODBECK, David. *Brahms Studies* (vol. 1). Lincoln: University of Nebraska, 1994, p.1-29.

BRAHMS, Johannes. *15 Romanzen aus Die schöne Magelone*. Bruno Ganz (leitor), Oliver Pohl (piano), Roman Treckel (barítono). CD. OehmsClassic, 2004.

BRAHMS, Johannes. *Des jungen Kreislers Schatzkästlein. Aussprüche von Dichtern, Philosophen und Künstlern, zusammengetragen durch Johannes Brahms*. (Ed.) Carl Krebs. Berlin: Deutsche Brahmsgesellschaft, 1909.

BRAHMS, Johannes. *Des jungen Kreislers Schatzkästlein*. English & German. *The Brahms notebooks: the little treasure chest of the young Kreisler: quotations from poets, philosophers, and artists / gathered by Johannes Brahms*; edited by Carl Krebs (1909); translated by Agnes Eisenberger; annotations by Siegmund Levarie. New York, NY: Pendragon Press: 2003.

BUDDE, Elmar. “Fünfzehn Romanzen aus Ludwig Tiecks ‘Magelone’ für eine Singstimme mit Klavier, op. 33”. In: BOCKMAIER, Claus; MAUSER, Siegfried (Hrsg.). *Johannes Brahms: Interpretationen seiner Werke*. Bd. I. Laaber-Verlag, 2013, p. 219-226.

BURDORF, Dieter. *Einführung in die Gedichtanalyse*. 3., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: J.B. Metzler, 2015a.

BURDORF, Dieter. *Geschichte der deutschen Lyrik. Einführung und Interpretationen*. Stuttgart: J.B. METZLER, 2015b.

CARPENA, Lúcia Becker. “Sobre a qualidade das tonalidades e seu efeito na expressão dos Affecten (Johann Mattheson, 1713)”. *Revista Música*, v. 13, nº1, p. 219-241, agosto 2012. Disponível em: ["Sobre a qualidade das tonalidades e seu efeito na expressão dos 'Affecten' \(Johann Mattheson, 1713\)": Tradução e breve introdução | Revista Música \(usp.br\)](http://Sobre a qualidade das tonalidades e seu efeito na expressão dos 'Affecten' (Johann Mattheson, 1713)) Acessado em: 26/12/2022.

CIUPKE, Markus. *Des Geklippers vielverworrner Töne Rausch. Die metrische Gestaltung in Goethes Faust*. Göttingen: Wallstein, 1994.

CLASSEN-BÜTTNER, Ulrike. *Spinnst Du? Na klar!: Geschichte, Technik und Bedeutung des Spinnens von der Handspindel über das Spinnrad bis zu den Spinnmaschinen der Industriellen Revolution*. Isenbrunn: Books on Demand GmbH, Norderstedt, 2009.

CONE, Edward T. “Poet's love or composer's love?” In: SCHER, Steven Paul. *Music and text: critical inquiries*. Cambridge: University Press, 1992, p. 177-192.

DAHLHAUS, Carl. *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel/Basel/Tour/London/München: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1979.

DAHLHAUS, Carl. “E.T.A. Hoffmanns Beethoven-Kritik und die Ästhetik des Erhabenen”. *Archiv für Musikwissenschaft*, 1981, 38. Jahrg., H. 2. (1981), pp. 79-92.

DAHLHAUS, Carl; MILLER, Norbert. *Europäische Romantik in der Musik. Bd. 2. Oper und symphonischer Stil 1800-1850. Von E.T.A. Hoffmann zu Richard Wagner*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 2007.

DAVERIO, John. “Brahms’s ‘Magelone Romanzen’ and the ‘Romantic Imperative’ ”. *The Journal of Musicology*. Vol. 7, Nr. 3 (Summer 1989), p. 343-365.

DIAS, Ana Cristina Martins. “A musicalidade do ator em ação: a experiência do tempo-ritmo”. Dissertação de Mestrado (Teatro). Universidade do Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes da Uni-Rio, 2000.

DICIONÁRIO CONTEMPORÂNEO DA LÍNGUA PORTUGUESA: DICIONÁRIO CALDAS AULETE, online. Lexikon Editora Digital. Disponível em: [Dicionário online Caldas Aulete](https://www.lexikon.pt/dicionario-online-caldas-aulete) Acessado em: 01/04/2023.

DICIONÁRIO DE ALEMÃO-PORTUGUÊS. Lisboa: Editora Porto, 1985.

DICIONÁRIO DWDS - DIGITALES WÖRTERBUCH DER DEUTSCHEN SPRACHE. Disponível em: [Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache \(dwds.de\)](https://www.dwds.de/). Acessado em: 02/11/2022.

DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA. Edição concisa. (Ed.) Stanley Sadie. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

DICIONÁRIO NOVO AURÉLIO SÉCULO XXI: o dicionário da língua portuguesa / Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

DICIONÁRIO WAHRIG digital Deutsches Wörterbuch. Bertelsmann, 2007, V. 2.1 (CD Rom).

DÜRR, Walther. *Das deutsche Sololied im 19. Jahrhundert. Untersuchungen zu Sprache und Musik*. Wilhelmshafen: Heinrichshofen, 1984.

DÜRR, Walther; FEIL, Arnold. *Franz Schubert-Musikführer*. Unter Mitarbeit von Walburga Litschauer. Leipzig: Reclam, 2002.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. “Problemas de Prosódia no ‘Ofício dos Defuntos a 8 vozes’ de José Maurício Nunes Garcia”. In: *Palavra Cantada. Ensaios sobre Poesia, Música e Voz*. (Org.) Cláudia Neiva de Matos; Elizabeth Travassos; Fernanda Teixeira de Medeiros. Rio de Janeiro: Faperj / 7 Letras, 2008, p.55-70.

FINSCHER, Ludwig. “Brahms’s early Songs: Poetry versus Music” (1983). In: BOZARTH, George S. (Ed.) *Brahms Studies. Analytical and Historical Perspectives*. Oxford: Clarendon Press, 1998, p. 331-344.

FISCHER-DIESKAU, Dietrich. *Schubert und seine Lieder*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1996.

FRANK, Manfred. “‘Romantische Ironie’ als musikalisches Verfahren am Beispiel von Tieck, Brahms, Wagner und Weber”. *Athenäum* 13 (2003), p. 163-189.

FRANK, Manfred. “Die schöne Magelone”. In: TIECK, Ludwig. *Schriften in zwölf Bänden. Bd. 6 Phantastus*. FRANK, Manfred. (Hrsg.) Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1985, p. 1306-1326.

FRISCH, Walter. “The Shifting Bar Line: Metrical Displacement in Brahms”. In: BOZARTH, Geroge S. (Ed.) *Brahms Studies: Analytical and Historical Perspectives*. Oxford: Clarendon, 1990, p. 139-164.

GEORGIADES, Thrasybulos. *Schubert: Musik und Lyrik*. Göttingen: Vandenhoeck & Rupprecht, 1992 (3a. ed. revisada do original de 1967).

GESSE-HARM, Sonja. *Zwischen Ironie und Sentiment. Heinrich Heine im Kunstlied des 19. Jahrhunderts*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, 2006.

GIER, Albert. *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Faust : Der Tragödie erster und zweiter Teil. Urfaust*. Hrsg. U. kommentiert von Erich Trunz. München: C.H. Beck, 1999.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Faust. Ein Fragment*. Leipzig, 1790, p. 133-135. Disponível em: [Deutsches Textarchiv – Goethe, Johann Wolfgang von: Faust. Ein Fragment. Leipzig, 1790](http://www.deutsches-textarchiv.de/Goethe/Johann-Wolfgang-von-Faust-Ein-Fragment-Leipzig-1790). Acessado em: 28/08/2022.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto*. Tradução, Introdução, Glossário de João Barrento. Lisboa: Relógio D’Água, 2003.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto: uma tragédia - Primeira parte*. Edição bilingue. Trad. Jenny Klabin Segall; apresentação, comentários e notas de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Ed. 34, 2004.

GOETHE, Johann Wolfgang von. “Regeln für Schauspieler” (1803). In: *Goethe. Berliner Ausgabe. Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen*. (Bd. 17-22) Band17. Berlin: Aufbau, 1960. Disponível em: <http://www.zeno.org/nid/20004855973> Acessado em: 14/06/2022.

GORELL, Lorraine. *The nineteenth-century German Lied*. Pompton Plains, NJ: Amadeus Press, 2005.

HANKELN, Roman. *Kompositionsproblem Klassik: Antikeorientierte Versmetren im Liedschaffen J. F. Reichardts und einiger Zeitgenossen*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2011.

HANSLICK, Eduard. *Do Belo Musical*. Trad. Artur Mourão: Lisboa: Edições 70, 1994.

HANSLICK, Eduard. *Vom musikalischen Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*. Leipzig: Rudolph Weigel, 1854. Disponível em: [Vom Musikalisch Schönen IteA 1854 : Eduard Hanslick : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive](http://www.archive.org/details/VomMusikalischSchoenenIteA1854/EduardHanslick/FreeDownload,Borrow,andStreaming:InternetArchive) Acessado em: 26/07/2022.

HARTMANN, Tina. *Goethes Musiktheater. Singspiele, Opern, Festspiele, »Faust«*. Berlin: De Gruyter, 2004.

HARTMANN, Tina. “Welttheater als Universaltheater in Goethes Faust – der als Tragödie beginnt und als Oper endet. Europäische Welttheater-Entwürfe im 19. und 20. Jahrhundert”. In: GIER, Albert (Hrsg). *Göttliche, menschliche und teuflische Komödien. Romanische Literaturen und Kulturen*. Bamberg: University of Bamberg Press, 2011, p. 15-35.

HEINE, Heinrich *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*. Hg. von Manfred Windfuhr im Auftrag der Landeshauptstadt Düsseldorf, 16 Bde., Hamburg 1973-1997. (Düsseldorfer Heine-Ausgabe). [= DHA]. Disponível em: http://www.hhp.uni-trier.de/Projekte/HHP/Projekte/HHP/werke/baende/D01/index_html?widthgiven=30 Acesso em: 22 mar. 2021.

HEINE, Heinrich “Im wunderschönen Monat Mai”. Rezitation: Gerd Udo Feller. *Heine – Lyrisches Intermezzo*. CD. [Munich: Naxos, 2001?]. 1 audio (0:52 min.). Youtube. Disponível em: [Heinrich Heine „Lyrisches Intermezzo – 1 - Im wunderschönen Monat Mai“ - YouTube](#) Acesso em: 01/09/2021.

HEINE, Heinrich. “Im wunderschönen Monat Mai”. Rezitation: Mario Pitz. *Anthologie Sehnsucht. Die schönsten Gedichte zum ewigen Verlangen*. [S.l.] Zeit & Wahrheit. Audio-Lyrik-Datenbank. 1 audio (0:50 min.) Youtube, (s/d). Disponível em: [Heinrich Heine – „Im wunderschönen Monat Mai ...“ | Gedichte | Lyrik123](#) Acesso em: 01/09/2021.

HEINE, Heinrich *Säkularausgabe (HSA). Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse*. Herausgegeben von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar [heute: Stiftung Weimarer Klassik] und dem Centre Nationale de la Recherche Scientifique in Paris. Bd. I- XXVII. Berlin, Paris 1970ff. Disponível em: [Das Heinrich-Heine-Portal \(uni-trier.de\)](#) Acessado em: 07/03/2022.

HEINE, Heinrich. *Dichterliebe. Lotte Lehmann rezitiert H. Heine*. Recitado por: Lotte Lehmann. [Grav. fev/mar 1958?]. [S.l.: s.n.]. 1 audio (12:46 min). Youtube, 2017. Disponível em: [Lotte Lehmann rezitiert Heinrich Heine: Dichterliebe - YouTube](#) Acesso em: 01/09/2021.

HEINE, Heinrich. *Heine, hein? Poeta dos contrários*. Tradução e introdução: André Vallias. São Paulo: Perspectiva/Goethe-Institut, 2011.

HEUBERGER, Richard Heuberger. *Erinnerungen an Johannes Brahms: Tagebuchnotizen aus den Jahren 1875 bis 1897*. (ed. Kurt Hofmann, 2ª ed.). Tutzing: Hans Schneider, 1976. Disponível em: [Erinnerungen An Johannes Brahms : Richard Heuberger : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive](#) Acessado em: 26/10/2022.

HINRICHSSEN, Hans-Joachim. “Kunstlied als musikalische Lyrik.” In: GESS, Nicola; HONOLD, Alexander. *Handbuch Literatur & Musik*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2017, p. 386- 401.

HOFFMANN, E.T.A. “ ‘Das Waisenhaus, Oper in zwey Aufzügen, in Musik gesetzt von Joseph Weigl.’ Klavier-Auszug. – Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr.3 Rthlr.) [libreto de Friedrich Treitschke]”. *Allgemeine Musikalische Zeitung*. Leipzig, nr.51, v. 19. September 1810, p.809-819. Bayerische Staatsbibliothek (BSB digital). Disponível em: https://digipress.digitale-sammlungen.de/view/bsb10527960_00449_u001/1 Acessado em: 10/05/2020.

HOFFMANN, E.T.A. “Der Dichter und der Komponist”. *Die Serapionsbrüder: Text und Kommentar*. 2. ed., Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 2015, p. 94-118.

HOFFMANN, E.T.A. “ ‘Iphigénie en Aulide, Opera en 3 Actes de Mr.le chevalier de Gluck, arrangée pour le Pianoforte par Mr. Grossheim‘.(Prix 20 Fr.) [libreto de Du Roullet]”. *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Leipzig, nrs. 48; 49, v. 29. August (p. 770-774); 5. September 1810 (p.748-790). Bayerische Staatsbibliothek (BSB digital). Disponível em: https://digipress.digitale-sammlungen.de/view/bsb10527960_00425_u001/1 ; https://digipress.digitale-sammlungen.de/view/bsb10527960_00433_u001/1 Acessados em: 05/05/2020.

HOFFMANN, E.T.A. *Poetische Werke in sechs Bänden*, Band 3. Berlin 1963, p. 97-126.

HOFFMANN, E.T.A. “ ‘Sofonisba’, Opera em 2 Actes, arrangé pour Le Pianoforte par C. F. Ebers, composé par F. Paer, maitre de la chapelle d. S. M. I. et R. etc. à Leipsic’, chez Breitkopf et Härtel. (Prix 20 Fr.) [libreto de Giovanni Schmidt]”. *Allgemeine Musikalische Zeitung*. Leipzig, nr.11 v. 13. März 1811, p.185-195. Bayerische Staatsbibliothek (BSB digital). Disponível em: <https://opacplus.bsb-muenchen.de/Vta2/bsb10527961/bsb:4114433?page=373> Acessado em: 10/05/2020.

HOFFMANN, E.T.A. „Zwölf Lieder alter und neuerer Dichter, mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt von W.F. Riem. 27stes Werk. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.) ”. *Allgemeine Musikalische Zeitung*. Leipzig, nr. 41 v. 12. Oktober 1814, p.680-692. Bayerische Staatsbibliothek (BSB digital). Disponível em: <https://digipress.digitale-sammlungen.de/calendar/1814/10/12/newspaper/bsbmult00000037> Acessado em: 10/05/2020.

HÖHN, Gerhard. *Heine. Handbuch. Zeit-Person-Werk*. Dritte, überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 2004.

HOLTEI, Karl von: *Ludwig Tieck. Erinnerungen vermischter Erzählungen und Gedichte*. Breslau: Grass, Barth und Comp., 1822.

JENNER, Gustav. *Johannes Brahms als Mensch, Lehrer und Künstler: Studien und Erlebnisse*. Univ. California, Berkeley: N.G. Elwert, 1905.

JOST, Peter. *Brahms und die romantische Ironie. Zu den ‘Romanzen aus L. Tieck’s Magelone’ op. 33*. Archiv für Musikwissenschaft, 1990, 47/1 (1990), p. 27-61.

KALBECK, Max. *Johannes Brahms. Erster Band. 1833-1862*. Wien/Leipzig: Wiener Verlag, 1904. Disponível em: [Kalbeck, Max, Johannes Brahms, 1. Band, 2. Halbband, 10. Kapitel - Zeno.org](https://zeno.org) Acessado em: 28/11/2022.

KAYSER, Wolfgang. *Kleine deutsche Versschule*. 27. Auflage (1.Auflage 1946). Tübingen/Basel: A. Francke, 2002.

KLUSEN, Ernst Klusen. “Über den Volkston in der Musik des 19. Jahrhunderts”. In: *Jahrbuch für Volksliedforschung*, [17. Jahrg. \(1972\)](#), pp. 35-48.

KOCH, Heinrich Christoph. *Musikalisches Lexikon*. (Frankfurt/Main, 1802). Org. Wolfgang Iempfrid. Koelnklavier, 2000-2019. Disponível em: [Koch: Musikalisches Lexikon - Register \(koelnklavier.de\)](https://www.koelnklavier.de) Acessado em: 18/04/2023.

KÖPKE, Rudolf: *Ludwig Tieck. Erinnerungen aus dem Leben des Dichters nach dessen mündlichen und schriftlichen Mittheilungen*. 2 Bde. Leipzig: Brockhaus, 1855. Disponível em: [Ludwig Tieck : Erinnerungen aus dem Leben des Dichters nach dessen mündlichen und](#)

[schriftlichen Mitteilungen / von Rudolf Köpke ; 2. Theil \(Theil 2\) - Digitale Sammlungen der Herzogin Anna Amalia Bibliothek \(klassik-stiftung.de\)](#) Acessado em: 13/05/2022.

KRÄMER, Ulrich. “Zur Notation der Sprechstimme bei Schönberg”. In: METZGER, Heinz-Klaus; RIEHN, Rainer (Hrsg.). *Schönberg und der Sprechgesang*. Musik-Konzepte: Reihe über Komponisten. Heft 112/113. Juli 2001, p. 6-32.

KRAVITT, Edward F. “Tempo as an Expressive Element in the Late Romantic Lied”. In: *The Musical Quarterly*. October 1973, Vol LIX, N° 4. Ed. Paul Henry Lang. N. York: G. Schirmer, 1973, p. 497-518.

KRAVITT, Edward F. “The Influence of Theatrical Declamation upon Composers of the Late Romantic Lied”. *Acta Musicologica*, Vol. 34, Fasc. 1/2 (Jan. - Jun., 1962), p. 18-28.

KRUSE, Joseph A. (Hrsg.) "*Das Letzte Wort der Kunst*": Heinrich Heine und Robert Schumann zum 150. Todesjahr. Stuttgart: Metzler Verlag und Barenreiter, 2006.

LAMPING, Dieter. *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*. 2. Auflage. Stuttgart: J.B. Metzler, 2016.

LAU, Wing. “Composing Declamation: Notated Meter Changes in Brahms’s Lieder”. *Society for Music Theory*. Vol. 21, Nr. 2, June 2015. Disponível em: [MTO 21.2: Lau, Composing Declamation \(mtosmt.org\)](#) Acessado em: 26/06/2022.

LEMO, Suemi; VIEGAS, Rafael. “A Flauta do Pastor: retórica do natural, cultivo do artifício”. *Figura: Studies on the Classical Tradition*. Campinas, SP v. 9 n. 2 pp. 28-64 Jul.-Dez. 2021.

LUBKOLL, Christine. “Musik”. In: *Ludwig Tieck: Leben – Werk – Wirkung*. Claudia Stockinger; Stefan Scherer (Hrsg.). Berlin/Boston: De Gruyter, 2011.

LUBKOLL, Christine. “Sprache – Klang - Gesang. Das Musikalische als Thema und Instrument der Lyrik: Musikgeschichte der Romantik”. In: ODENDAHL, Johannes (Hg.). *Musik und literarisches Lernen. Innsbrucker Beiträge zur Fachdidaktik 5*. Innsbruck: Innsbruck University, 2019, p.59-75.

MALIN, Yonatan. *Songs in Motion. Rhythm and Meter in the German Lied*. New York: Oxford University, 2010.

MASSINI-CAGLIARI, Gladis. *A música da fala dos trovadores. Desvendando a prosódia medieval*. São Paulo: Unesp, 2015.

MASSINI-CAGLIARI, Gladis. “Da legitimidade de Textos poéticos musicados como fontes para o estudo da prosódia de tempos passados do português: o exemplo das cantigas medievais galego-portuguesas”. *D.E.L.T.A.*, 30 (2), Jul-Dez 2014, p.289-308.

MATHESON, JOHANN. „Von der Musicalischen Tohne Eigenschafft und Würckung in Ausdrückung der Affecten. Caput Secundum”. In: *Das Neu-Eröffnete Orchestra. 1713*. Disponível em: [Mattheson: Orchestre 1 - Teil 3 \(koelnklavier.de\)](#)

MED, Bohumil. *Teoria da Música*. 4ª. ed. rev. e ampl. Brasília: Musimed, 1996.

MELLO, Edmée Brandi de S. “*Intermezzo de Heine*”. Tradução em verso. Rio de Janeiro: *Jornal do Commercio* - Rodrigues & Cia., 1953.

MENEZES, Flo. *Apoteose de Schoenberg*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

MERRILL, Julia. *Die Sprechstimme in der Musik. Komposition, Notation, Transkription*. Kassel: Springer Verlag, 2016.

METZLER, J. B. *Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen*. Hg. von Günther und Irmgard Schweikle. Zweite, überarbeitete Auflage. Stuttgart: J.B. Metzler, 1990.

MEYER-KALKUS, *Geschichte der literarischen Vortragskunst*. Berlin/Stuttgart: J.B. Metzler, 2020.

MOTTE, Diether de la. “Analyse einer Wort-Ton Komposition. Franz Schubert: Nacht und Träume D827 nach einem Gedicht von Matthäus von Collin”. In: *Musikalische Analyse. Mit kritischen Anmerkungen von Carl Dahlhaus*. Kassel: Bärenreiter, 2007, p.61-71.

MÜLLER, Ingo. *Maskenspiel und Seelensprache. Zur Ästhetik von Heinrich Heines Buch der Lieder und Robert Schumanns Heine-Vertonungen*. Band 1: *Heinrich Heines Dichtungsästhetik und Robert Schumanns Liedästhetik*. Band 2: *Heinrich Heines Buch der Lieder und Robert Schumanns Heine-Vertonungen*. Baden-Baden: Rombach, 2020.

NEUBAUER, John. *The Emancipation of Music from Language. Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics*. New Haven: Yale University, 1986.

PLATT, Heather. “Jenner Versus Wolf: The Critical Reception of Brahms’s Songs”. *Journal of Musicology* 13, no. 3 (1995), p. 377–403.

REED, John. *The Schubert Song Companion*. Transl. Norma Deane; Celia Lerner. Manchester: Manchester University Press, 1985, p. 250-251.

REICHARDT, Johann Friedrich. *Oden und Lieder von Göthe, Bürger, Sprickmann, Voß und Thomsen mit Melodien beym Klavier zu singen. Zweiter Theil. Vorwort*. Berlin: 1780.

REISSMANN, August; MENDEL, Herrmann. *Musikalisches Conversations-Lexikon. Eine Enzyklopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften für gebildete aller Stände.*, Band III (2^a ed.). Berlin, 1880. Disponível em: [Musikalisches Conversations-Lexikon : eine Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaft für Gebildete aller Stände ... : Mendel, Hermann, 1834-1876 : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive](#) Acessado em: 05/04/2023.

RELLSTAB, Johann Carl Friedrich. *Versuch über die Vereinigung der musikalischen und oratorischen Declamation hauptsächlich für Musiker und Komponisten*. [1786]. Berlin: Rellstab, Op.7 (s/d).

RIEMANN, Hugo. *Musikalische Dynamik and Agogik. Lehrbuch musikalischen Phrasirung auf Grund einer Revision der Lehre von der musikalischen Metrik und Rhythmik*. Hamburg: von D. Rahter, 1884. Disponível em: [Musikalische Dynamik und Agogik : Lehrbuch der musikalischen Phrasirung : Riemann, Hugo, 1849-1919 : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive](#) Acessado em: 08/10/2022.

ROHR, Debora. *Brahms's Metrical Dramas: Rhythm, Text Expression and Form in the Solo Lieder*. New York/Rochester: University of Rochester, 1997.

ROSAND, Ellen. "The Descending Tetrachord: An Emblem of Lament". *The Musical Quarterly*, LXV, 1979, 3, p. 346-359.

ROSEN, Charles. "Brahms the Subversive". In: BOZARTH, George S. (Ed.) *Brahms Studies: Analytical and Historical Perspectives*. Oxford: Clarendon, 1990, p. 105-119.

ROSEN, Charles. *The Romantic Generation*. Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press, 2003.

RUTHNER, Simone. "A dimensão efrástica nos contos de E. T. A. Hoffmann: um estudo propedêutico para a abordagem de narrativas metamusicais". Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: 2016.

SAFRANSKI, Rüdiger. *Romantismo, uma questão alemã*. Trad. Rita Rios. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.

SALMEN, Walter. "Gedichte, Novellen und Märchen Tiecks in Musik gesetzt". In: STOCKINGER, Claudia (Hrsg.). *Ludwig Tieck. Leben-Werk-Wirkung*. Berlin [u.a.]: De Gruyter, 2011, p. 634-641.

SANDBERGER, Wolfgang. (Hg.) *Brahms Handbuch*. Stuttgart: Metzler Bärenreiter, 2009.

SANTOS, Antonio S. "Em busca de uma hipermétrica formal: aplicação analítica e interpretativa ao quarto movimento da Sinfonia n. 4, Op. 98 de J. Brahms". Dissertação de Mestrado (Música) Universidade Federal de Minas Gerais: Belo Horizonte, 2014.

SANTOS, Mário Ferreira dos. *Curso de retórica e oratória*. 5ª ed. São Paulo: Ed. Logos, 1957.

SCHERER, Stefan. "Lyrik". In: STOCKINGER, Claudia; SCHERER, Stefan (Hrsg.). *Ludwig Tieck: Leben – Werk – Wirkung*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2011, p. 476-495.

SCHLEGEL, Friedrich. "Literary Notebooks 1797-1801. Fragmente I". (Ed.) Hans Eichner. Toronto/London: University of Toronto Press, 1957, p. 72 (Fragmento 586). Disponível em: [Literary notebooks, 1797-1801 : Schlegel, Friedrich von, 1772-1829 : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive](#) Acessado em: 26/11/2022.

SCHMALFEDT, Janet. "From Literary Fiction to Music: Schumann and the Unreliable Narrative". In: *19th-Century Music*, vol. 43, nº 3, 2020, pp.170-193. Disponível em: <https://online.ucpress.edu/ncm/issue/43/3>. Acessado em: 02.01.2021.

SCHMIDT, Matthias. *Brahms. Lieder. Ein musikalischer Werkführer*. München: C.H. Beck, 2015.

SCHMIERER, Elisabeth. *Geschichte des Liedes*. Laaber Verlag, 2007.

SCHNITZLER, Günter. "Heine und Schumann 'Im wunderschönen Monat Mai' ". *International Journal of Musicology*, 1998 vol.7 (1998), pp.167-184.

SCHÖNBERG, Arnold. “Brahms the Progressive”. In: *Style and Idea*. New York: Philosophical Lybrary, 1950, p.52-101.

SCHÖNBERG, Arnold. *Harmonia*. Prefácio, tradução e notas de Marden Maluf. 2ª ed. São Paulo: Unesp, 2011.

SCHRÖDER, Friedrich Ludwig. *Dramatische Werke. Herausgegeben von Eduard von Bülow, mit einer Einleitung von Ludwig Tieck*. Erste vollständige Ausgabe. Erster Band. Berlin: G. Reimer, 1831.

SCHUBERT, Franz. *Gretchen am Spinnrade*. Johann Wolfgang von Goethe. Op. 2. D118. Edition Peters, 19. Oktober 1814. (Partitura) Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Gretchen_am_Spinnrade%2C_D.118_\(Schubert%2C_Franz\)](https://imslp.org/wiki/Gretchen_am_Spinnrade%2C_D.118_(Schubert%2C_Franz)) Acessado em 01/09/2020.

SCHUBERT, Franz. *Gretchen am Spinnrade*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1894 - 95. Partitura (6p.). Piano e Voz. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Gretchen_am_Spinnrade%2C_D.118_\(Schubert%2C_Franz\)](https://imslp.org/wiki/Gretchen_am_Spinnrade%2C_D.118_(Schubert%2C_Franz)) Acessado em 29/08/2020.

SCHUMANN, Robert. *Dichterliebe. Lieder-Cyclus. Aus dem Buch der Lieder von Heinrich Heine*: op.48. Canto e piano. Leipzig/Berlin: C.F. Peters, [1844]. 1 partitura. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Dichterliebe,_Op.48_\(Schumann,_Robert\)](https://imslp.org/wiki/Dichterliebe,_Op.48_(Schumann,_Robert)). Acesso em: 15/05/2021.

SCHUMANN, Robert. *Dichterliebe. Lieder-Cyklus von H. Heine*. Op.48. Canto e piano. (Hrsg.) Clara Schumann. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1885. Disponível em: <File:TN-Schumann, Robert Werke Breitkopf Gregg Serie 13 Band 2 RS 131 Op 48 scan.jpg - IMSLP> Acesso em: 01/09/2021.

SCHUMANN, Robert. “Neue Bahnen”. In: *Neue Zeitschrift für Musik*, Leipzig, Band 39, Nr. 18, 28. Oktober 1853. Disponível em: [Robert Schumann: Neue Bahnen » Meersburger Sommerakademie](#) Acessado em: 14/07/2022.

SCHWITALLA, Johannes. *Gesprochenes Deutsch. Eine Einführung*. 4. neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Berlin: Schmidt, 2012.

SEEDORF, Thomas. (Hg.) *Handbuch: Aufführungspraxis Solo Gesang*. Kassell: Bärenreiter, 2019.

SELIGER, Helfried Werner. *Ludwig Tieck und die spanische Literatur*. Dissertação de Mestrado (Dep. Of German). McGill University, Montreal P.Q. (1964).

SNARRENBURG, Robert. “Brahms’s Non-Strophic Settings of Stanzaic Poetry”. *Music & Letters* (Oxford University Press), Vol. 98 Nr.2, May 2017, p.204-231.

SNARRENBURG, Robert. “On the Prosody of the German Lyric Song”. *Journal of Music Theory* 58 (2), 2014, p. 103-154.

STRANGWAYS, A.H. Fox. “Brahms and Tieck’s Magelone”. *Music & Letters* (Oxford University Press) Vol. 21, Nr. 3, July 1940, p. 211–229. Disponível em: <https://academic.oup.com/ml/article-abstract/XXI/3/211/1059771?redirectedFrom=fulltext> Acessado em: 26/06/2022.

SULZER, Johann Georg. *Allgemeine Theorie der Schönen Künste. Zweyter Theil*. Leipzig: Weidmanns Erben und Reich 1774, p. 713-718. Disponível em: [1774 Johann George Sulzer: Lied \(uni-wuppertal.de\)](https://www.uni-wuppertal.de) Acessado em: 25/03/2023.

TADDAY, Ulrich (Hrsg.). *Schumann Handbuch*. Stuttgart/Kassel: Metzler/Bärenreiter, 2006.

TIECK, Ludwig. *Jahrbücher der Literatur. Vier und dreyßigster Band. 1826. April. May. Juny*. Wien: Carl Gerold, 1826, p. 183-233.

TIECK, Ludwig. “Liebesgeschichte der schönen Magelone und des Grafen Peter aus der Provence”. In: *Werke in vier Bänden. Band 2*, München 1963, S. 113-116. Disponível em: <http://www.zeno.org/nid/20005793041> Acessado em 28/08/2022.

TIECK, Ludwig. *Schriften in zwölf Bänden. Bd. 6 Phantasmus*. FRANK, Manfred. (Hrsg.) Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1985.

TIECK, Ludwig. “Übertreibung“. In: *Dramaturgische Blätter. Zweites Bändchen*. Breslau: Josef Mar und Komp, 1826, p. 316-319. Disponível em: [Dramaturgische Blätter - Google Play Livros](https://www.google.com/books) Acessado em: 29/05/2022.

TIECK, Ludwig. “Ueber das Tempo, in welchem auf der Bühne gesprochen werden soll”. In: *Dramaturgische Blätter. Heft einem Anhang noch ungedruckter Aufsätze über das deutsche Theater und Berichte über die englische Bühne geschrieben auf einer Reise im Jahre 1817. Zweites Bändchen*. Breslau: Josef Mar und Komp., 1826, p. 253-271. Disponível em: [Dramaturgische Blätter - Google Play Livros](https://www.google.com/books) Acessado em: 29/05/2022.

TOMLINSON, Gary. “Five pictures of pathos”. In: Paster, G. K. ; Rowe, K.; Floyd-Wilson, M. (Ed.). *Reading the Early Modern Passions. Essays in the Cultural History of Emotion*. Philadelphia: University of Pensilvania Press, 2004, p. 192-214.

UNGER, Hans-Heinrich. *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert*. Würzburg, 1941, 8º reprint. Hildesheim; Zürich; New York: Georg Olms, 2009.

VIDEIRA Jr., Mario Rodrigues. “A Linguagem do Inefável: Música e autonomia estética no Romantismo alemão”. Tese de doutoramento (Filosofia). Universidade de São Paulo, 2009.

VIDEIRA Jr., Mario Rodrigues. *O Romantismo e o belo musical*. São Paulo: Unesp, 2006.

VONDERWAHL-NYFFENEGGER, HELEN. *Variation - Variante - Variable : Prinzipien der Veränderung in musikalischen und literarischen Texten des 19. und 20. Jahrhunderts*. Dissert. Faculty of Arts. University of Zurich: Zürich, 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.5167/uzh-163488> Acessado em: 18/09/2022.

WAIZBORT, Leopoldo. “Chaves para ouvir Schumann (paraliponema à Kreisleriana-I)”. *Novos Estudos – CEBRAP*, São Paulo, n.75, jul. 2006, p.185-210.

WALLÉN, Herman. *’Wie einer singt, so ist er’: Der Einfluss Richard Wagners auf die Gesangspädagogik Karl Scheidemanns (1859–1923)*. Helsinki: EST 41, Sibelius Academy, University of Arts Helsinki, 2018.

WEITHASE, Irmgard. *Die Geschichte der deutschen Vortragskunst im 19. Jahrhundert. Anschauung über das Wesen der Sprechkunst vom Ausgang der deutschen Klassik bis zur Jahrhundertwende*. Weimar: Böhlau, 1940.

WEITHASE, Irmgard. *Goethe als Sprecher und Sprecherzieher*. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger, 1949.

WEITHASE, Irmgard. *Zur Geschichte der gesprochenen deutschen Sprache*. Tübingen: Max Niemeyer, 1961.

WILPERT, Gero. *Sachwörterbuch der Literatur*. 7. verb. u. erw. Aufl. Stuttgart: Kröner, 1989.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: Uma outra história das músicas*. (2ªed.). São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

Gretchen am Spinnrade.

Aus Goethe's „Faust“

Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte

Schubert's Werke.

componirt von

№ 31.

FRANZ SCHUBERT.

Op. 2.

Moritz Reichsgrafen von Fries gewidmet.

19. October 1814.

*) Nicht zu geschwind. $\text{♩} = 72$.

Singstimme.

sempre legato Mei-ne Ruh' — ist hin, — mein

Pianoforte.

pp
sempre staccato

5

Herz — ist schwer, ich fin - - de, ich fin - - de sie

cresc.

9

nim - - mer und nim - - mer - mehr!

decresc.

13

Wo ich ihn — nicht hab', ist mir — das

pp

*) ursprünglich „Etwas schnell.“

17

Grab, die gan - - - ze Welt ist mir ver -

21

gält, mein ar - - - mer Kopf ist mir ver -

25

rückt, mein ar - - - mer Sinn ist mir zer -

29

stückt. Mei - ne Ruh' ist

33

hin, mein Herz ist schwer, ich fin - - de, ich

37
fin - - de sie nim - - mer und nim - - mer - mehr.

41
Nach ihm - - - nur schau' ich zum

decresc. *pp*

45
Fen - - - ster hin - aus, nach ihm - - - nur geh' ich

49
aus - - - dem Haus. Sein ho - - - her Gang, - - - sein'

pp

53
ed' - - - le Ge - stalt, sei - nes Mun - - - des Lä - cheln, sei - ner

cresc. - poco - a - poco -

57
 Au - - - gen Ge - walt, und sei - - - ner Re - - - de

61
 Zau - - - ber - fluss, sein Hän - de - druck,

cresc. *accel.* *ff*

fz *fz*

65
 und ach, sein Kuss!

fz *pp*

72
 Mei - ne Ruh' ist hin, mein

76
 Herz ist schwer, ich fin - - - de, ich fin - - - de sie

cresc.

80

nim - - mer und nim - - mer - mehr.

84

Mein Bu - - sen drängt sich nach ihm

p *cresc. poco a poco*

88

hin, ach dürft' ich fas - sen und hal - - ten

accel. *f*

92

ihn, und küs - - sen ihn, so wie ich

ff

96

wollt; an sei - - nen Küs - sen ver - ge - - hen

100
sollt; o könnt' ich ihn küs - sen, so wie ich

104
wollt; an sei - - - nen Küs - sen ver - ge - - - hen

108
sollt; an sei - - - nen Küs - sen ver - ge - - - hen

112
sollt: Mei - ne Ruh' ist

decresc. e ritard. *pp*

116
hin, mein Herz ist schwer.

dimin. *ppp*



Langsam, zart.

R. Schumann, Op. 48. Heft 1.

Singstimme.

Pianoforte.

The first system of music shows the vocal line (Singstimme) and the piano accompaniment (Pianoforte). The vocal line is a single staff with a treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), and a 2/4 time signature. It contains three measures of rests. The piano accompaniment consists of two staves (treble and bass clefs) with a grand staff bracket. It begins with a piano (*p*) dynamic marking. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Pedal markings are present below the bass staff.

Ped.

The second system of music continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics: "Im wun - derschönen Monat Mai, als al - le Knos - pen." The piano accompaniment continues with the same melodic and harmonic patterns as the first system, maintaining the *p* dynamic.

The third system of music continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics: "sprangen, da ist in mei - nem Her - zen die Lie - be auf - ge - gangen." The piano accompaniment continues with the same melodic and harmonic patterns. The system concludes with a *ritar* (ritardando) marking in the piano part.

p
Im wun - der - schönen Monat

Mai, als al - le Vö - gel sa - gen, da hab ich ihr ge - stau - den mein

Seh - nen und Ver - langen.

ri - tar - dan - do

Ped. *



Poco Andante

Singstimme

Muß es ei - ne Tren - nung
Hör ich ei - nes Schä - fers

Pianoforte

p

4

ge - ben, die das treu - e Herz zer - bricht?
Flö - te, här - me ich mich in - nig - lich,

8

Nein, dies nen - ne ich nicht le - ben, ster - ben
seh ich in die A - bend - rö - te, denk ich

12

ist so bit - ter nicht.
brün - stig - lich an dich.

16

Gibt es denn kein wah - res Lie - ben? muß denn

19

Schmerz, muß denn Schmerz und Tren - nung sein? Wär ich

cresc.

22

un - ge - liebt ge - blie - ben, hätt ich doch noch Hoff - nungsschein.

espress.

p

28

A - - - ber so muß ich nun kla - gen: wo ist

p

32 Hoff - nung, als — das Grab? Fern — muß ich — mein E - lend

poco cresc.

36 tra - - gen, heim - - - lich bricht das Herz — mir

39 *sempre poco ritard.*
ab, heim - - lich bricht das Herz — mir

pp *sempre poco ritard. e dimin.*

43 ab.

pp