

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

LUIZ NÉRI PFÜTZENREUTER PACHECO DOS REIS

***WINTERREISE: O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO
DE UMA PERFORMANCE A DOIS***

CURITIBA

2010

LUIZ NÉRI PFÜTZENREUTER PACHECO DOS REIS

***WINTERREISE: O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO
DE UMA PERFORMANCE A DOIS***

Dissertação apresentada em cumprimento parcial às exigências para a obtenção do título de Mestre em Música pelo Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Paraná.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Zélia Chueke

CURITIBA

2010

Catálogo na publicação

Sirlei do Rocio Gdulla – CRB 9ª/985

Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Reis, Luiz Néri Pfützenreuter Pacheco dos

Winterreise: o processo de construção de uma performance a dois / Luiz Néri Pfützenreuter Pacheco dos Reis. – Curitiba, 2010.

161 f.

Orientadora: Profª Drª. Zélia Marques Chueke

Dissertação (Mestrado em Música) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

1. Música – análise, apreciação. 2. Música de câmara.
3. Schubert, Franz . Winterreise – análise, apreciação. 3. Música – Performance (arte). I.Título.

CDD 780.78

LUIZ NÉRI PFÜTZENREUTER PACHECO DOS REIS

***WINTERREISE: O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO
DE UMA PERFORMANCE A DOIS***

Dissertação apresentada em cumprimento parcial às exigências para a obtenção do título de Mestre em Música pelo Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Paraná.

Curitiba, 23 de novembro de 2010

Prof^a. Dr^a. Zélia Chueke (Orientadora)

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

Prof. Dr. Norton Dudeque

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

Prof^a. Dr^a. Cristina Capparelli Gerling

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

*Para Lúcia de Vasconcellos,
todo meu infinito e incondicional amor...*

AGRADECIMENTOS

À pianista e Prof.^a Dr^a Zélia Chueke, excelente orientadora, que não mediu esforços de tempo e atenção.

Aos Professores que aceitaram doar seu precioso tempo, muito de seus conhecimentos e experiências para enriquecer minha pesquisa, por seus preciosos conselhos, Prof. Dr. Norton Dudeque e Prof.^a Dr^a Cristina Capparelli Gerling.

À Prof.^a Rosane Cardoso de Araújo, que sempre foi muito generosa e atenciosa.

Aos mestres com quem tive a oportunidade de aprender, Prof. Dr. Maurício Dottori, Prof.^a Dr.^a Silvana Scarinci, Prof. Dr. Norton Dudeque, Prof.^a Dr.^a Roseane Yampolshi, Prof. Dr. Álvaro Carlini, que muito instigaram minha curiosidade.

A CAPES e REUNI, pelo precioso apoio financeiro.

A todos os funcionários do Departamento de Artes e do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Paraná.

Ao meu querido pai, Luiz Néri Pacheco dos Reis, que desde antes do meu nascimento já foi capaz de despertar em mim o interesse pela Música, meu maior amigo, que inúmeras vezes abdicou de suas necessidades para comprar discos e partituras, e que, ao longo de toda minha juventude, foi capaz de me acordar alegremente todos os dias às 7 horas da manhã com o seu famoso “Zé Lapinha”, pelo apoio financeiro.

À minha querida mãe, Maria Zélia Pfützenreuter dos Reis, por nunca ter faltado pão, carinho, amor e dedicação, e por estar sempre presente, pelo apoio financeiro e psicológico.

Ao meu querido irmão, Antonio Fernando Pfützenreuter Pacheco dos Reis, por compreender minha saída dos laços familiares aos 17 anos por motivos de estudo, meu grande amigo.

À minha primeira professora de piano, Maria Teresa Remor, que teve a sabedoria para me ensinar e a paciência para compreender meus impulsos.

À grande pianista e professora Olga Kiun, com quem tive a oportunidade de aprender sobre a arte do piano.

À Nórís Dercy Lindeke, minha grande amiga e admirável mestra, que com sua sensibilidade me ensinou a amar a Música, as pequenas e as grandes coisas da vida, por ter me ensinado a beleza do som, desde uma simples nota até uma sinfonia, um ser humano iluminado que transformou e continua transformando a minha vida.

Aos maestros, professores e amigos, com quem tive a felicidade de conviver e aprender, Mauricy Martos Martin, Yara Caznok, Denise Sartori, Márcia Kaiser, Paulo Barato, Rosemeri Paese, Osvaldo Colarusso, Sheyla Yatsugafu, Fernando Lopes, Luiz Henrique Senise, Roberto Domingos, Inácio di Nonno, Martina Graff, José Henrique Martins, Marcelo Verzoni, Miguel Proença, Anna Yarovaia, Júlio Medaglia, Rufo Herrera, Italo Nunziata, Lygia Brasil, Jaime Zenamon, Alan Richard Hendrie, Carlos Bertolli, Ruth e Mário Wuaden, Janete Andrade, Natércia Lopes, Walter Neiva, Paulo Torres, Neyde Thomas, Rio Novello, Carol Chagas Lima, Tiago Madalozzo, Keico Sato, Luciano Simões Silva, Harry Crowl, Alessandro Sangiorgi, Luisa Giannini, Massimiliano Carraro, Andrea di Mele, Alberto Boischio, Aldo Luis Villani, Ben Hur Cionek, Isaac Felix Chueke, Maria José Carrasqueira, Salete Maria Chiamulera, Elides Lúcia Cadore, Tatiana Aguiar, Ana Cristina Tavares Wolski, Priscila Baggio Simeoni, Fabiano Zanin, Amália Rodrigues “La Morita”, Carlos Alberto Assis, Rogério Pfützenreuter, Dionei Mathias, Luiz Fernando Fischer, Oswaldo Euclides Aranha, Robert Taylor Amorim, Fábio Cardoso, Sérgio Justen, Carlos Domingues, James Henrique Castro Souza, e os nomes que me faltaram à memória.

Ao inesquecível Professor José Humberto Francisquez Rodriguez.

Aos meus amigos de juventude, em especial, Léo Roberto Seidel e Esdras Floriani Holderbaum.

Aos maravilhosos Professores da Escola Polidoro Santiago, com dolorosas saudades e especiais recordações das Professoras Diana Alves Vailatti, Maria Pelim, Selma Bertoldi Prada, Marise Rosa Floriani Holderbaum e Professor Geraldino José Ochner, fundamentais na minha educação.

Aos queridos mestres da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, especialmente às professoras Carmen Célia Fregoneze e Ulrike Graf, pelo incentivo.

Aos caríssimos professores Ricardo Ballestero e Adriana Giarola Kayama, grandes mestres da interpretação do *Lied*, pelas fantásticas aulas e por seus preciosos conselhos.

À grande intérprete e professora Edmar Ferreti, que me ensinou a viver a Música intensamente.

À minha querida amiga mezzo soprano Penelope White, com quem eu tive o prazer de fazer música, pelo auxílio nas traduções e atenção com que sempre me recebeu; ao amigo Alex das Graças pela paciência.

Ao meu grande amigo, genial pianista, arranjador e compositor Davi Sartori, que sempre teve suas portas abertas para receber seu amigo *Wanderer* (viajante), com quem eu ainda tenho a esperança de aprender a tocar os gênios da música brasileira.

A todos os meus amigos e inimigos que me fizeram maior.

À minha irmã do coração, Janaína de Fátima Ramos Vasconcelos, pelo apoio, quem me ensinou, além de muitas coisas, a entender os postes das ruas.

À Maria de Fátima Ramos Vasconcelos, minha mãe do coração, que sempre esteve ao meu lado, apoiando e me dando coragem para vencer os obstáculos da vida, mulher de fibra cuja fé moveu montanhas e afastou tempestades, com quem aprendi a não desistir jamais.

À Lúcia de Vasconcellos, minha fiel companheira de viagem, luz da minha vida, minha melhor amiga, meu grande amor, para quem as palavras de agradecimento nunca seriam suficientes para expressar todo meu carinho, amor e admiração, que conseguiu fazer de mim uma pessoa melhor, que me tirou da escuridão do conformismo e fez renascer em mim o prazer de estudar.

À Franz Schubert, meu companheiro nesta viagem.

Aos meus avós e antepassados músicos, que iniciaram esta história.

Finalmente, ao Criador do Universo, que por alguma razão tornou tudo isso possível.

RESUMO

A presente pesquisa, embora tenha a obra *Winterreise* de Franz Schubert (1797–1828) como objeto de estudo, configura-se como uma ferramenta metodológica ao estudo da canção de uma forma geral. Ao longo dos anos, trabalhando como pianista correpetidor, percebi a escassez de material que tratasse de uma metodologia de estudo voltada a construção da interpretação a dois, mais especificamente da canção. Franz Schubert, um jovem romântico vienense transformou definitivamente o papel do piano, que deixa de desempenhar a função de mero acompanhamento para se tornar não só num interlocutor dramático do canto lírico, como também no espaço no qual a voz humana encontrará o seu enquadramento emocional, esboçando as atmosferas e os cenários percorridos pela personagem. A contextualização histórica e social mostra-se essencial para a compreensão do Lied, ressaltando a importância do diálogo entre performance e musicologia. Para a construção da performance a dois, serão apresentadas algumas ferramentas selecionadas a partir da minha experiência como pianista correpetidor, de grande utilidade aos intérpretes. Além das ferramentas musicais conhecidas, a pesquisa volta o olhar ao texto poético, extraindo-lhe elementos que normalmente são desconhecidas ou não recebem a devida atenção. Quanto à obra *Winterreise*, serão feitas algumas considerações sobre a preparação da performance, incluindo a análise de três canções que compõem o ciclo: *Gute Nacht*, *Der Lindenbaum* e *Der Wegweiser*. Estas análises foram baseadas na experiência pessoal do autor, cujos comentários serão ilustrados e enriquecidos pelos relatos de renomados intérpretes. A intenção inicial é a de partilhar com outros intérpretes e estudiosos no campo da performance musical, um material de suporte para o estudo em conjunto, visando a construção de uma interpretação.

Palavras-chave: Música de Câmara, Performance a dois, *Lied*, Schubert, *Winterreise*.

ABSTRACT

This research, although focusing on the work *Winterreise* by Franz Schubert (1797–1828) as an object of study, is a methodological tool for the study of art song in general. Working as a coach over the last few years, I have come to realize that there is a scarcity in material available regarding how to study the interpretation of chamber music by a duo, especially in the area of art song. The young romantic Viennese, Franz Schubert, was instrumental in transforming the role of the piano from one of mere accompaniment to not only interlocutor to dramatic *bel canto*, but also providing the framework in which the human voice can find its emotional framework, outlining the atmosphere and scenes experienced by the character. Social and historical backgrounds are essential to the understanding of the Lied, and stress the importance of a dialogue between musicology and performance. Very useful interpretative tools will be presented within the context of a piano/voice duo, and are based on my work as a coach. Alongside these musical tools, this research paper also focuses on the poetic text, drawing information from it which is either little-known or commonly overlooked. In the analysis of *Winterreise* some considerations are made regarding the preparation of the performance, focusing on three of the songs from the cycle: *Gute Nacht*, *Der Wegweiser* and *Der Lindenbaum*. This analysis is based on my personal experience supported by commentaries by a number of famous composers. The intention of this paper is to share with other artists and scholars in the field of musical performance, material whose information can support and help in building the interpretation and performance of a group such as the duo.

Keywords: Chamber Music, Performance Duo, Lied, Schubert, Winterreise.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1. CONTEXTUALIZAÇÃO.....	15
1.1 O <i>LIED</i> NO CONTEXTO AUSTRO-GERMÂNICO DO SÉCULO XIX.....	22
1.2 SCHUBERT E O <i>LIED</i>	29
2. CONSTRUINDO UMA PERFORMANCE A PARTIR DE DUAS INTERPRETAÇÕES.....	40
2.1 – O “Eu Lírico”, o conteúdo e a quem se dirige o poema	41
2.2 – As figuras de Linguagem e as implicações musicais	42
2.2.1 – Metáfora	42
2.2.2 – Hipérbole	45
2.2.3 – Comparação ou Simile	48
2.2.4 – Imagem.....	49
2.2.5 – Símbolo ou Simbologia.....	50
2.2.6 – Prosopopéia ou personificação	53
2.2.7 – Ironia	56
2.2.8 – Apóstrofe	58
2.3 – Progressão Poética	61
2.4 – Stimmung	65
2.5 – Sonoridades instrumentais do Piano no <i>Winterreise</i>	67
2.6 – Pintura em Sons.....	68
2.7 – Andamento.....	72
2.8 – Edição de partitura	74

2.9 – Divisão Formal	75
2.10 – Métrica.....	76
2.11 – Harmonia e Tonalidade – Análise para intérpretes	77
3. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PREPARAÇÃO DA PERFORMANCE DO <i>WINTERREISE</i> DE SCHUBERT PARA CANTO E PIANO.....	78
3.1 CONSTRUÇÃO DA PERFORMANCE DA CANÇÃO <i>GUTE NACHT</i>	83
3.2 CONSTRUÇÃO DA PERFORMANCE DA CANÇÃO <i>DER LINDENBAUM</i>	95
3.3 CONSTRUÇÃO DA PERFORMANCE DA CANÇÃO <i>DER WEGWEISER</i>	106
CONCLUSÃO.....	125
REFERÊNCIAS.....	127
PARTITURAS.....	129
ANEXO.....	130
1 – TRADUÇÃO DOS 24 POEMAS DE WILHELM MÜLLER.....	130
2 – TRANSCRIÇÃO FONÉTICA DOS 24 POEMAS DE WILHELM MÜLLER.....	146
3 – CD COM OS POEMAS DECLAMADOS EM ALEMÃO.....	163

Introdução

A música de câmara, especialmente o repertório para canto e piano, sempre foi muito presente em minha vida, mesmo antes de ingressar na Escola de Música e Belas Artes do Paraná, onde, durante os estudos de graduação tive a oportunidade de trabalhar com cantores e instrumentistas.

Ao longo dos anos, percebi a escassez de material que tratasse de uma metodologia de estudo voltada a construção da interpretação a dois, mais especificamente da canção.

A presente pesquisa, ainda que tenha o *Winterreise* como objeto de estudo, configura-se como uma ferramenta metodológica, podendo ser utilizada na canção em geral. A minha intenção foi, desde o início, partilhar com os outros intérpretes e estudiosos no campo da performance musical, um material de suporte para o estudo em conjunto, visando a construção de uma interpretação.

De forma geral, no campo da performance musical, embora a partitura contenha elementos essenciais a partir dos quais o intérprete vai iniciar seu trabalho interpretativo, esta não abarca a totalidade de informações necessárias para a construção de toda uma concepção. Ao intérprete é reservado o papel de “complementar” as informações fornecidas pelo compositor com elementos vinculados às práticas interpretativas, oriundos de outras áreas da música, por exemplo a análise e a musicologia histórica; haja visto os inúmeros trabalhos em torno desta interação. Soma-se à isto obviamente, a experiência do intérprete na área da performance e sobretudo, no caso do *Lied*, com este tipo específico de repertório.

A importância da execução do repertório camerístico, em especial a canção, conjunta à análise proporciona ao intérprete uma maior compreensão do gênero e toda a gama de aspectos interpretativos.

No que toca a análise, Kater (1990) elucida que esta “[...] busca lançar alguma luz sobre ‘o quê’, ‘porquê’ e ‘como’ a música nos provoca (na condição de compositor, intérprete e ouvinte-participante).” O intérprete deve oportunizar e

estimular a experimentação do repertório calcado no profundo conhecimento de sua cultura e suas manifestações.

A totalidade da arte da interpretação consiste essencialmente na re-criação da idéia do compositor e na sua transmissão para o ouvinte de acordo com a percepção do executante de seu significado interior. Portanto, a interpretação depende do entendimento que o executante tem da intenção do compositor, de sua compreensão sobre as implicações básicas da obra e de sua habilidade em transmitir essas percepções ao ouvinte. Sua habilidade em traduzir a idéia do compositor com suas próprias atitudes define sua competência como um artista interpretativo.¹ (HOWERTON, 1956, p. 81 apud FERNANDES, 2009, p. 4)

O capítulo 1 inicia o trabalho com a contextualização histórica e o pensamento austro-germânico no início do Romantismo, incluindo uma abordagem específica sobre o período chamado *Biedermeier* e toda a influência e contribuição que este deu à canção alemã. Em seguida, são comentados brevemente alguns aspectos relevantes da vida do compositor Franz Schubert, descrevendo seu legado ao universo do *Lied*, tendo sido ele um dos principais compositores responsáveis pela ascensão do gênero.

Para a construção da performance a dois, no segundo capítulo serão apresentadas algumas ferramentas que selecionei a partir da minha experiência como pianista correpetidor, de grande utilidade ao intérprete, cantor e pianista. O *Lied* servirá como modelo, mas a metodologia pode ser aplicada à canção de uma forma geral. Além das ferramentas musicais conhecidas, a pesquisa volta o olhar ao texto poético, extraindo-lhe elementos que normalmente são desconhecidas ou não recebem a devida atenção. Figuras de linguagem, progressão poética, divisão formal e métrica, serão analisadas assim como a sua relação direta com a música.

O capítulo 3 tem como foco principal a própria obra *Winterreise*. Para iniciar, são feitas algumas considerações sobre a preparação da performance da obra. Tomaremos como base as idéias de Susan Youens, musicóloga, autoridade em

¹ *The whole art of interpretation consists essentially of the re-creation of the composer's idea and of its transmission to the listener in terms of the performer's perception of inner meaning. Thus interpretation depends upon the performer's understanding of the composer's intent, upon his comprehension of the basic implications of the work and his ability to convey these perceptions to the listener. His skill in translating the composer's idea in terms of his own reactions defines his accomplishment as an interpretative artist.* (HOWERTON, 1956, p. 81 apud FERNANDES, 2009, p. 4)

Schubert e *Lieder*, complementadas com textos de Peter Hill, Zélia Chueke e Isaac Chueke, Elaine Goodman, Graham Johnson e Christopher Howard Gibbs.

Ainda no mesmo capítulo, será apresentada uma análise de três canções que compõem o ciclo: *Gute Nacht*, *Der Lindenbaum* e *Der Wegweiser*. Estas análises foram baseadas na experiência pessoal do autor, cujos comentários serão ilustrados e enriquecidos pelos relatos, em torno do ciclo, de três intérpretes: a soprano alemã Lotte Lehmann, o pianista inglês Gerald Moore e a musicóloga americana Susan Youens.

A soprano alemã Lotte Lehmann foi uma das primeiras mulheres a fazer o registro fonográfico do *Winterreise* de Schubert, publicou igualmente o livro “*Eighteen song cycles: studies in their interpretation*”² onde ela fala da arte de interpretar cada uma das 24 canções que compõe o ciclo.

Já o pianista inglês Gerald Moore está entre os grandes pianistas cameristas e é considerado um dos maiores mestres em “acompanhamento” de *Lied*. Possui inúmeras gravações com renomados intérpretes de *Lieder* como a mezzo-soprano Elisabeth Schwarzkopf e o barítono Dietrich Fischer-Dieskau, entre outros.

Professora na Universidade de Notre Dame e musicóloga, autora de 5 livros sobre os *Lieder* de Schubert, Susan Youens é uma notável especialista no *Lied* alemão. No seu livro “*Retracing a Winter’s Journey: Franz Schubert’s Winterreise*”, Youens estuda a fundo o desenvolvimento musical e psicológico do *Wanderer* (viajante), e segundo a crítica do *Time Out New York* “Este é o livro definitivo sobre o assunto, escrito por uma das principais estudiosas no mundo em *Lied*.”³

Além de serem grandes intérpretes e estudiosos do assunto, este material de estudo não está disponível em português; e mesmo em inglês, alguns deles encontram-se esgotados, como é o caso dos livros de Lotte Lehmann e Susan Youens.

² “Dezoito ciclos de canções: estudos em suas interpretações”.

³ “*This is the definitive book on the subject, by one of the world’s leading lieder scholars.*” *Time Out New York*, disponível em < http://www.cornellpress.cornell.edu/cup_detail.taf?ti_id=1800> acessado em: 03 de junho de 2010 às 15:57 horas.

No apêndice do presente trabalho encontra-se e a tradução literal dos 24 poemas de Wilhelm Müller, que auxiliará o estudo da análise do texto poético.

Ao observar que nas universidades, no curso de canto lírico, a matéria de Dicção Lírica está presente entre as disciplinas, decidi elaborar, em conjunto com um profissional da área, o Professor Dionei Mathias, professor de alemão do Goethe Institut de Curitiba, as transcrições fonéticas, desta forma, o cantor terá acesso à transcrição fonética das 24 canções do ciclo *Winterreise* de Schubert. Este material está no anexo do trabalho.

Além dos recursos analíticos relacionando o material sonoro e execução, no caso especial do *Lied* a contextualização histórica prova-se especialmente relevante. Isto se verifica diretamente na relação texto–música onde a consciência do cenário cultural e da literatura encontra reflexo no pensamento de uma época de um determinado povo. Busca-se dessa forma estreitar a relação entre a musicologia histórica e a performance musical.

1. CONTEXTUALIZAÇÃO

A compreensão do contexto cultural em que uma determinada obra foi escrita torna-se fundamental para a construção de uma interpretação. Cada vez mais, as figuras do intérprete e do pesquisador são representadas pela mesma pessoa.

Quanto à pesquisa por parte do intérprete, Meredith Ellis Little (1972) acredita que:

O objetivo é atingido com a compreensão de atitudes fundamentais e hipóteses inquestionáveis que as pessoas associadas com a obra podem ter. Isso inclui o compositor, o público, crítica e intérprete. Busca-se não apenas a descrição externa de uma situação cultural, suas construções, organizações, costumes, personalidades e outras formas de arte, mas também os sentimentos e reações do povo à sua cultura e uns aos outros.⁴ (LITTLE, 1972, p. 135)

Para a autora, a obra deve ser colocada no seu quadro histórico adequado, e é necessário buscar as respostas para as seguintes perguntas: “Qual era o contexto cultural no qual e para o qual a peça foi escrita?”, “O compositor escreveu a obra como parte de uma tradição ou como renúncia da mesma?”

Segundo nos relata Raymond Erickson (1997), era 16 de junho de 1814 e toda cidade de Viena saiu às ruas para dar as boas vindas ao amado soberano – Francisco “O Bom”, assim o chamavam – depois de quase dois anos afastado. A casa da família Schubert na rua Säulengasse número 10 ostentava uma faixa saudando “o melhor dos imperadores”. Os vienenses já o tinham recebido entusiasmados anteriormente, em 1809, após a derrota desastrosa que resultou no Tratado de Pressburg. Mas desta vez ele era o vencedor, o vencedor sobre aquele aparentemente invencível colosso de outrora que esteve na mente e na boca de todos por quase 20 anos: Napoleão Bonaparte. A chegada de Francisco I foi, de fato, uma das várias entradas monárquicas triunfais para entreter os vienenses em

⁴ *The goal is to become filled with a sense of the underlying attitudes and unquestioned assumptions which the people associated with the piece might have had. This includes composer, audience, critic, and performer. One seeks not only the external description of a cultural situation, its buildings, institutions, customs, personalities, and other art forms but also the feelings and reactions of the people to their culture and to each other.* (LITTLE, 1972, p. 135)

1814, quando os líderes de toda a Europa estavam reunidos em Viena num grande Congresso para decidir o que fazer com a Europa na era pós-napoleônica.

Viena, na opinião do mesmo autor, entre todas as maiores cidades da Europa, tem a imagem de ser a mais confortável e encantadora. Há também tempos sombrios para ser contados na história da cidade, que incluem os períodos em que Joseph Haydn (1732–1809), Ludwig van Beethoven (1770–1827), e Franz Schubert (1797–1828) lá viveram. Nas palavras do autor, “[...] foi uma época, de guerras e privações, de bombardeamento e ocupação da cidade pelo exército de Napoleão, da dissolução depois de mil anos do Santo Império Romano, de opressão política suficientemente grande que levaria a uma revolução em 1848.”

O que é notável é a vitalidade artística e cultural que ainda pode ser descoberta sob tais circunstâncias. Foi nessa época que Viena tornou-se *Musikstadt Wien* – grande centro da música na Europa. A música não era tão perigosa para o artista como a pintura ou a escrita - apesar dos programas de concerto público terem que passar pela censura. Talvez outro fator que contribuiu foi que a música proporcionava entretenimento familiar na sociedade patriarcal e centrada na família. Independentemente das razões, é quase como se a música fosse utilizada não apenas para mero deleite, mas como um meio de fuga de um Estado repressivo (embora não violento), com boas intenções, por parte do Imperador Francis I (1792 - 1835), influenciado pelo seu ministro Clemens Metternich.⁵ (ERICKSON, 1997, p. XIII)

Erickson (1997) nos revela que, de um modo geral, então, a sociedade vienense foi forçada a voltar-se para o seu interior, para a casa e a família, às atividades inocentes e não políticas. O resultado foi um silêncio, uma cultura burguesa que mais tarde foi vista ironicamente como os bons velhos tempos (*die alte gute Zeit*), e foi denominada pelo termo *Biedermeier*, que primeiramente teve conotações negativas. Os ideais da classe média desta cultura manifestaram-se em tudo, desde o mobiliário até a dança na sociedade. A família, talvez à imitação da verdadeiramente exemplar primeira família da Áustria, voltou-se para dentro de si e

⁵ *What is remarkable is the artistic and cultural vitality that can still be discovered under such circumstances. It was at this time that Vienna became Musikstadt Wien – Europe’s great center of music. Music was not as dangerous for the artist as painting or writing - even though public concert programs had to pass the censor. Perhaps another contributing factor was that music provided family entertainment in patriarchal and family-centered society. Whatever the reasons, it is almost as though music was seized upon not only for the sake of its own pleasures but as a means of escape in what was in fact a repressive (although not violent) police state ruled over, with good intentions, by Emperor Francis (1792 - 1835), who was not a little influenced by his minister Clemens Metternich.* (ERICKSON, 1997, p. XIII)

tornou-se ainda mais patriarcal do que antes, e isso foi representado e idealizado nas pinturas e peças de teatro do período.



Figura 1: Pintura de Leopold Fertbauer, não somente ilustra como o imperador Francisco I se projetou como chefe da família imperial na sociedade patriarcal austríaca, mas também sugere como os ideais de felicidade doméstica e simples conforto associados ao estilo *Biedermeier* influenciaram igualmente os mais altos níveis da alta sociedade. ⁶ (ERICKSON, 1997, p. 25)

A vida adulta de Franz Schubert espelha a cultura Biedermeier. Entre os grandes compositores da chamada primeira Escola de Viena – dos quais Mozart, Haydn e Beethoven são considerados os membros primários – Schubert foi o único verdadeiro vienense. Além disso, Schubert viveu entre as classes médias, sem os contatos regulares com os mais altos escalões da nobreza vienense, os quais Beethoven mantinha. Pode-se dizer que justamente os dois compositores, que se reuniram apenas uma vez, viveram, ao mesmo tempo em Viennas diferentes. ⁷ (ERICKSON, 1997, p. 26)

⁶ *This painting by Leopold Fertbauer not only shows how Francis I projected himself as the head of the imperial family in Austria's patriarchal society but also suggests how the ideals of domestic happiness and simple comforts associated with the Biedermeier lifestyle came to influence even the highest levels of Habsburg society. [Historisches Museum der Stadt Wien, Vienna]* (ERICKSON, 1997, p. 25)

⁷ *Franz Schubert adult life mirrors this Biedermeier culture. Among the great composers of the so-called first Viennese School - of which Mozart, Haydn, and Beethoven are considered the primary members - Schubert was the only true Viennese. Moreover, Schubert lived among the middle classes, without the kind of regular*

Conta-nos Erickson (1997) que Karl Anton Postl, jornalista e defensor da democracia alemã nascido na Moravia, aparentemente fugindo da repressão do governo de Metternich, foi para os Estados Unidos, onde adotou o pseudônimo de Charles Sealsfield. Em 1828 publicou anonimamente em Londres um livro polêmico sobre o Estado autoritário da Áustria, *“Austria As It Is”* (“Áustria Como Ela É”), relatando que a música detinha uma posição predominante em Viena – na igreja (onde ela dominou o culto), em concertos públicos, e em casa, especialmente no domingo, quando, Sealsfield escreveu, “das três até as onze horas da noite, a cidade está, literalmente, num alvoroço musical e sensual. Onde quer que vá, o som de instrumentos musicais chegará a seus ouvidos.”⁸

Apesar do comum entendimento do Iluminismo e do Romantismo como forças antagônicas, não podemos deixar de considerar as coincidências na origem de ambos:

O temperamento romântico tinha muito a ver com seu oposto iluminista; pode-se dizer que sua complexa interação constitui a sensibilidade moderna. Ambos tendiam a ser ‘humanistas’ por terem em grande conta os poderes do Homem e por sua preocupação com a perspectiva humana do Universo. Ambos consideravam o mundo e a Natureza o cenário do drama humano e centro do esforço do Homem. Ambos estavam atentos aos fenômenos da consciência humana e à natureza de suas estruturas ocultas. Ambos encontraram na cultura clássica uma rica fonte de percepções e valores. Ambos eram profundamente prometéicos – em sua rebelião contra as estruturas tradicionais opressivas, na celebração do espírito individual do Homem, na inquieta busca da liberdade e da realização do Homem e na audaz exploração do novo. (TARNAS, 2003, p. 72)

Deborah Stein e Robert Spillman (1996) definem dois traços fundamentais que caracterizam a alma romântica: a necessidade insaciável de ir além do conhecido e a compreensão do contraditório ou dicotômico. Os românticos queriam eliminar as fronteiras do rigor iluminista, estendendo-as infinitamente. “Isto resultou no desejo de escapar da existência mundana diária através da intoxicação e através

intercourse with the highest echelons of Viennese nobility that Beethoven enjoyed. It may justly be said that the two composers, who met only once, lived at the same time in different Viennas. (ERICKSON, 1997, p. 26)

⁸ [...] *from three o'clock till eleven the city is literally in a musical and sensual uproar. Wherever you go, the sound of musical instruments will reach your ears.* (ERICKSON, 1997, p. XIV)

da compreensão do caos, através da exploração do sobrenatural e da investigação do anormal.”⁹

O Romantismo alemão foi, em primeiro lugar, um período de intensa emotividade, introspecção e subjetivismo. Poetas comemoravam a individualidade e saboreavam cada emoção humana, da alegria exultante ao desespero devastador. O movimento romântico alemão deu continuidade ao *Sturm und Drang*, concentração na vida interior das personagens e as vacilações, conflitos internos, e paixões ambíguas que os governaram.¹⁰ (STEIN; SPILLMAN, 1996, p. 6)

A celebração do contraditório também representava uma reação contra o que foi considerado opressivo e racional durante o Iluminismo. Stein e Spillman (1996) afirmam que os “românticos” queriam definir seu mundo através da oposição e do paradoxo: intensificar a realidade com o imaginário, para enfatizar o espiritual através do contraste com o material. É uma fusão de elementos contraditórios criando confusão, desorientação e ambigüidades em relação à tempo, lugar e pessoa; instinto colidindo com razão, o presente torturado misturado com o passado feliz.

A emotividade fervorosa e a rejeição do racionalismo do século XVIII, uma atração por fadas e pelo fantástico, o culto do indivíduo e seu isolamento da sociedade, um deleitamento na natureza, um amor do passado, e uma glorificação do amor romântico foram características do movimento chamado romantismo.¹¹ (GORREL, 1995, p. 42)

Na opinião de Stein e Spillman (1996), a imagem romântica mais poderosa, que transmitiu a preocupação do poeta com os temas do indivíduo e do mundo de emoção, foi o viajante – *Wanderer* – a figura solitária cujas viagens pelo mundo refletem uma jornada espiritual interna. Este protagonista romântico meditou, comungou com a natureza, falou com Deus, e experimentou o desejo romântico com sensibilidade requintada. Na verdade, o andarilho simbolizava a busca irônica e

⁹ *This resulted in the desire to escape mundane daily existence through intoxication and through embrace of chaos, through exploration of the mystical and investigation of the abnormal.* (STEIN; SPILLMAN, 1996, p. 5)

¹⁰ *German Romanticism was, first and foremost, a period of intense emotionalism, introspection, and self-absorption. Poets celebrated the individual and savored every human emotion from ecstatic joy to devastating despair. The German Romantic movement continued the *Sturm und Drang* concentration on the inner life of characters and the vacillations, inner conflicts, and ambiguous passions that ruled them.* (STEIN; SPILLMAN, 1996, p. 6)

¹¹ *Fervent emotionalism and rejection of eighteenth-century rationalism, an appreciation for fairies and the fantastic, the cult of the individual and his isolation from society, a reveling in nature, a love of the past, and a glorification of romantic love were features of a movement called romanticism.* (GORREL, 1995, p. 42)

romântica para o inatingível, geralmente por um amor perdido, que prende o poeta a uma saudade de dor e insatisfação.

Além de fornecer ao poeta uma fase nova e dramática, os autores acreditam que o mundo da natureza também reforça a dicotomia Romântica entre: por um lado, natureza tratadas com carinho, calor e brisas suaves; por outro lado, a natureza destruidora, com frio debilitante e tempestades ameaçadoras. O poeta, vulnerável à natureza, estava ciente dos seus mistérios e variabilidades, incluindo mudanças como as estações do ano e das horas do dia. Além disso, momentos de muita poesia, como por exemplo, a antecipação da noite ao entardecer, ou o esvair-se da noite ao amanhecer, levando a sensibilidade do poeta ao extremo.

Coincidente com o declínio de Napoleão em 1814, Erickson (1997) nos chama atenção que, aos dezessete anos de idade, Schubert iniciou “uma explosão de composição sem paralelo na história da música”, surgindo a sua primeira ópera completa e sua missa, e a magistral *Gretchen am Spinnrade*. No ano seguinte, quase duzentas obras fluíam de sua pena, incluindo quatro óperas e trinta canções em Goethe, entre elas *Erlkönig*. Quando chegou ao seu fim, apenas 12 anos mais tarde, havia composto cerca de mil obras, conforme consta no catálogo de Otto Erich Deutsch. O autor salienta a façanha de Schubert, que embora tenha vivido apenas trinta e um anos tenha produzido um material de qualidade tão extraordinária.

A vida da classe média mudou profundamente, sobretudo depois de 1815, segundo nos conta Heindl (1997). Novas profissões, que foram se multiplicando por causa da industrialização e urbanização, exigiram uma organização diferente do dia. A antiga sociedade europeia tinha sido caracterizada pela vida no campo. Para o autor, o modo de vida rural – de ambos camponeses e aristocratas – dominou a sociedade europeia, sem a separação entre lar e trabalho e sem divisão profissional do trabalho. Homens e mulheres labutavam, lado a lado, dentro do domínio doméstico, mas eram responsáveis por tarefas diferentes: os homens pelas florestas, os campos, os rebanhos; as mulheres pela casa, a cozinha, as roupas e outros afazeres domésticos. Este modelo de cooperação pré-industrial influenciou o

relacionamento entre homens e mulheres. Eles precisaram uns dos outros para sobreviver: o casamento era mais uma necessidade do que uma questão de amor.¹²

Posteriormente, Heindl (1997) complementa que, com a urbanização, a industrialização, e o crescimento da classe média em torno da cidade, causaram uma nova divisão do trabalho. Isto significava que os homens da classe média deixavam suas casas todas as manhãs para trabalhar em fábricas, escritórios, ou lojas, e as mulheres permaneciam em casa, responsáveis pelo lar e pelas crianças. Os homens da classe média tornaram-se chefes de família, e as mulheres ficaram sem a sua própria renda.

Esta nova condição de trabalho careceu um novo conceito de casamento para a classe média, para o qual o amor tornou-se uma condição moral. A classe média começou a considerar o casamento por dinheiro, posse, posição social, ou preservação da família, como imoral. A associação do amor romântico com o casamento tornou-se então predominante entre os burgueses, e às vezes era até mesmo adotado por alguns aristocratas. Esta mudança pode ser percebida na ópera “*Le Nozze di Figaro*” (“As Bodas de Figaro”), composta em 1786 por Mozart, na qual o casamento entre o Conde Almaviva e a Condessa Rosina não é baseado no amor, mas em vantagens pecuniárias, embora a Condessa venha a exigir amor e fidelidade do seu infiel marido. A classe média nos tempos de Schubert desprezava esse modelo antigo de casamento tão aristocrático, francês¹³, e fútil. Assim, cerca de vinte anos depois de “*Figaro*”, a ópera “*Fidelio*” de Beethoven enaltece o amor conjugal, um ideal claramente em ascensão.

Na opinião de Heindl (1997), o amor era equiparado ao sentimento, e essa sentimentalidade é evidente nas artes dessa época – por exemplo, na poesia das canções de Schubert. Mas apesar da extraordinária idealização dos gêneros, a realidade era que muitos homens da classe média não podiam proporcionar à

¹² Nota do Autor: A respeito do casamento, teremos uma melhor compreensão, posteriormente no capítulo 3, ao analisarmos a poesia da canção *Gute Nacht*, primeiro *Lied* do ciclo *Winterreise* de Schubert. O protagonista deixa a casa da sua amada, durante a noite, em silêncio para não perturbar o sono dela que lhe trocou por um noivo mais rico (no final da segunda canção a poesia nos revela: Por que se importariam com minha tristeza se sua filha é uma rica donzela?), e inicia sua longa caminhada.

¹³ Nota do Autor: o autor de teatro francês Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais (1732–1799), inspirou o libretista italiano Lorenzo da Ponte (1749–1838) a escrever a ópera homônima de Mozart com sua peça *Le Mariage de Figaro* (1784).

mulher um casamento com uma boa casa porque seus salários eram muito pequenos. A lei exigia que a grande maioria deles vivesse como solteiro até os quatorze anos de idade, como podemos observar no ciclo *Winterreise* de Schubert (canção *Gute Nacht*).

Não é de admirar que a prostituição fosse um ofício em crescimento em Viena. O Divórcio era proibido entre os católicos, para quem a Igreja pretendia que o casamento fosse um compromisso para toda a vida, ainda que em média, o casamento durasse apenas cinco anos, porque muitas pessoas morriam jovens de doenças como febre tifóide, cólera, ou sífilis. O próprio Schubert, que morreu aos trinta e um anos de idade, sofreu de sífilis, então uma doença terminal. Muitas mulheres morriam no parto, e os homens freqüentemente se casavam duas ou três vezes.

A cultura vienense na época de Francis I foi primeiramente atingida pela guerra, sendo em seguida parcialmente reprimida. Os habitantes das terras Habsburg tinham pouca ou nenhuma influência na política dos seus governantes, contudo eles amavam seu dedicado “Franz!” (apelido carinhoso para Francis) e temido Metternich. Foi neste ambiente, formado não menos que pelas guerras napoleônicas em sua juventude, que Franz Schubert criou um legado musical de uma beleza excepcional em sua vida tragicamente curta. Podemos ser gratos, além do mais, que, como aconteceu com Mozart, a fecundidade de Schubert foi extraordinária.

1.1 O *LIED* NO CONTEXTO AUSTRO-GERMÂNICO DO SÉCULO XIX

Centenas de canções foram escritas tanto por grandes compositores e também por outros menos conhecidos em séculos anteriores, mas até o século XIX não houve um conjunto de circunstâncias fortuitas que convergiu para produzir o único gênero que agora é chamado de *art song*. Embora o *Lied* romântico não fosse ultrapassar o seu século, ele influenciou e mudou o conceito da escrita da canção (*songwriting*) dos compositores em todo o mundo ocidental. Não só o *Lied* alemão do século XIX estimulou o desenvolvimento de outros estilos de música nacional, como a *mélodie française* e a *canzone italiana*, mas a canção é hoje considerada uma forma musical significativa, atraindo o interesse de muitos compositores importantes. A ligação entre música e poesia, que os compositores têm

explorado por centenas de anos, encontrou uma nova vitalidade e vocabulário musical com o *lied* alemão.¹⁴ (GORRELL, 1995, p. 13)

Até o final do Século XVIII, o papel do piano frente à canção era de mera sustentação harmônica da melodia ou duplicação da parte vocal. O exemplo 01, a canção “*An die Freude*”, de Johann Valentin Goerner¹⁵, ilustra uma composição para canto e piano, na qual o piano dobra a linha vocal (parte destacada em vermelho) e a mão esquerda do piano possui uma escrita simples, com baixo cifrado (parte destacada em azul).

01

Freu - de Göt - tin ed - ler Her - zen_ Hö - re mich. Freu - de

6 6 6 6 5

6 6 5 6 (#)6 6 5 6 5 6 5 3 6 5 3

11 15 Vom Anfang

- grös - ser, _ dir ge - fal - len: Was hier tö - net, tönt durch dich. Vom Anfang

6 6 6 5 4 5 #

¹⁴ Hundreds of songs had been written by both major and minor composers in previous centuries, but it was not until the nineteenth-century that a fortuitous set of circumstances converged to produce the unique genre that is now called the art song. Although the romantic lied was not to outlive its century, it influenced and changed composers' concept of songwriting throughout the Western world. Not only did the nineteenth-century German lied stimulate the development of other national styles of song, such as the French *mélodie* and the Italian *lirica da camera*, but song is now considered a significant musical medium, attracting the interest of many serious composers. The link between music and poetry, which composers have explored for hundreds of years, found a new vitality and musical vocabulary with the German lied. (GORRELL, 1995, p. 13)

¹⁵ Johann Valentin Goerner, compositor alemão, viveu de 1702 a 1762.

Exemplo 01: Johann Valentin Görner, “*An die Freude*”¹⁶, compassos 01 ao 15

De fato no final do século XVIII, apenas a parte instrumental tinha que ser editada, e o cantor tinha de executar, simplesmente, a linha mais aguda do piano. Essa forma, excessivamente ingênua, surgiu com a imitação do estilo folclórico e com o esforço, nas últimas décadas do século, em se adquirir um estilo melódico claramente natural, sem sofisticação. (ROSEN, 1995, p. 105)

Os compositores românticos, na visão de Gorrell (1995), estavam perfeitamente sintonizados com as possibilidades oferecidas pela poesia, e ao mesmo tempo, foi dado a eles um instrumento novo e expressivo, em rápido desenvolvimento: o piano, que podia representar uma orquestra em miniatura, em termos de recursos sonoros, produzindo simultaneamente harmonia e melodia. Este instrumento podia criar uma atmosfera capaz de reforçar o estado de espírito poético, ou mesmo imitar o significado das palavras.

A grande inovação trazida pelo *Lied* do século XIX é a independência que gradativamente se instaura entre a parte vocal e o piano, refletindo em longas introduções (no exemplo abaixo destacado em vermelho), finais instrumentais, interlúdios e respostas às frases vocais.

¹⁶ *Denkmäler der Deutscher Tonkunst*, Vol. 57. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1917.

01 Schnell. (♩ = 152)

15

Wer rei - tet so spät durch Nacht und

Exemplo 02: Schubert, “Erlkönig”¹⁷ Op. 1, compassos 01 ao 15

Quando a parte de piano corresponde à linha vocal, o resultado faz parecer que o texto é amparado por uma espécie de unânime empatia. [...] contradições entre a voz e o acompanhamento parecem preconizar o conflito entre o protagonista e o mundo ao seu redor.”¹⁸ (DITTRICH in PARSONS, 2004, p. 88)

Segundo Orrey (1982), desde os primórdios de sua história, o piano foi utilizado como substituto aos grupos instrumentais maiores, como as orquestras, sempre difíceis de serem organizadas e patrocinadas pelos excluídos das castas nobres ou das organizações religiosas. Obras sinfônicas, por exemplo, eram divulgadas comumente por meio de reduções para piano, a duas ou quatro mãos, em reuniões privadas de músicos e apreciadores. Ao longo das últimas décadas do

¹⁷ Edition Peters, 1910, disponível em: http://imslp.info/files/imglnks/usimg/9/93/IMSLP00888-Schubert_-_Erlk_nig_Op1.pdf

¹⁸ “When the piano part closely matches the vocal line, the result seems to be that the text is bolstered by a kind of empathetic unanimity. [...] contradiction between the vocal and instrumental accompaniment proclaims a conflict between the protagonist and the world around him”. (DITTRICH in PARSONS, 2004, p. 88)

século XVIII tornaram-se cada vez mais comuns, por exemplo, as edições de óperas em reduções para piano. Acerca deste fenômeno, Orrey nos diz que o desenvolvimento da música instrumental pelas mãos dos compositores residentes na Viena de fim de século foi de fundamental importância no desenvolvimento da canção schubertiana, e acrescenta:

Este desenvolvimento coincide com a emergência do pianoforte como o principal instrumento de teclas, o qual já na década de 1770, com as sonatas de Haydn e Mozart em seus últimos concertos, tinha já se firmado com seu próprio estilo diferenciado. Sua versatilidade e amplo leque de dinâmicas colocaram-no à frente do cravo; sua relutância em mesclar-se com as cordas convidava ao tratamento solista, e encorajava a abordagem virtuosística. Sua habilidade em sugerir uma grande variedade de efeitos orquestrais, outro aspecto de sua superioridade sobre o cravo, sem dúvida influenciou a nova moda de transcrições de óperas para piano. Essas partituras [...] tornaram-se progressivamente mais numerosas a partir de meados da década de 1780 [...], tomaram o lugar do velho modelo onde o acompanhamento era dado por um simples baixo figurado, e ajudaram a atrair a atenção dos compositores, intérpretes e público às expressivas e ilustrativas potencialidades do novo instrumento enquanto acompanhador de vozes. (ORREY, 1982, p. 536).

Quando o piano, já com seu idioma bastante desenvolvido em princípios do século XIX, tornou-se capaz de oferecer à voz acompanhamentos mais ricos e expressivos, é apenas então que o gênero *Lied* teve meios de surgir e alcançar a maturidade em pouco tempo:

Por toda parte, em torno de 1800, os acompanhamentos adquiriram independência, servindo a maior variedade de formas. Na canção para solo, o novo instrumento, o piano, ainda desenvolvendo sua extensão e seu volume, revelou-se admiravelmente dotado para um discreto continuum rítmico; em Schubert, ele assumiria importância equivalente à da voz, desenhando imagens musicais absolutamente decisivas para o efeito global, e tornando-se em alguns casos mais memorável que a parte vocal. (RUSHTON, 1991, p. 147).

“Embora a canção já tenha conquistado seu espaço no decorrer da história da música, ainda era considerada como um gênero fútil até mesmo por seus melhores criadores.”¹⁹

A obra possui sua própria lei, sua própria razão de existir: ela é produzida pelo artista, não com uma finalidade – “por uma necessidade interior” seria a expressão correta. Para o artista romântico, a auto-expressão não é um serviço a si mesmo ou exaltação pessoal, mas implica, necessariamente,

¹⁹ *Although song has been prized throughout history, it has also been considered a slight genre by even its finest creators.* (GORREL, 1995, p. 9)

um auto-sacrifício. Isso impulsionou o ímpeto subjacente à ideologia de vanguarda, que apareceria, de fato, nos finais do século XVIII. (ROSEN, 2000, p. 119)

Na opinião de Stein e Spillman (1996), a imagem do caminhante era incorporada a outros dois elementos do romantismo alemão: o interesse pelas pessoas comuns e pela crença de que as situações cotidianas e as dificuldades onipresentes do amor eram mais bem representadas pelo artista. O viajante – *Die Wanderer* – era muitas vezes uma camuflagem para o artista alienado, que tentava escapar da infelicidade de não encontrar e resolução de sua agitação interna.²⁰ Esta imagem incorporada do paradoxo romântico, da necessidade humana do conforto familiar e de uma pessoa amada, que é transitória e imprevisível, se entrelaça com outro lado do espectro, o do libertar das fraquezas da interação humana através da solidão na natureza ou através da morte como libertação.

“O *Doppelgänger*²¹, um duplo espectral que tanto assombrou o Romântico, foi uma figura particularmente vívida que confrontou o poeta com o outro lado dele mesmo e, assim, colocou o poeta dentro da dicotomia de sua própria alma.” (STEIN; SPILLMAN, 1996, p. 7)

O texto da canção “*Einsamkeit*” – Solidão²², do ciclo *Winterreise* de Franz Schubert ilustra tal sentimento:

<i>Einsamkeit</i>	Solidão
<i>Wie eine trübe Wolke</i>	Como uma nuvem turva
<i>Durch heit're Lüfte geht,</i>	que atravessa o céu claro,
<i>Wenn in der Tanne Wipfel</i>	como, por entre as folhas dos pinheiros,
<i>Ein mattes Lüftchen weht:</i>	passa uma brisa débil:

²⁰ Nota: *Die Winterreise* de Müller foi publicado em 1824 e a coleção foi musicada por Schubert em 1827 como op.89, D.911. “*Wanderers Nachtlied I*” (“*Üben Allen Gipfeln*”) foram musicados por Carl Friedrich Zelter em 1814; Schubert em 1822, D.768; Franz Liszt em 1840; Schumann em 1850, op.96 n.1. “*Wanderers Nachtlied II*” (“*Der du von dem Himmel bist*”) foi musicado por Zelter em 1807; Schubert em 1815, op.4 n.3, D.224; Liszt em 1843; e Wolf em 1883. A numeração dos dois poemas é contraditória, e, portanto, os poemas são geralmente identificados pelas suas primeiras linhas. (STEIN; SPILLMAN, 1996, p. 237)

²¹ Termo alemão para sócia, uma espécie de alma gêmea ou mesmo um fantasma que persegue um indivíduo, confundindo-se com a sua própria personalidade. Em *Doppelgänger* s.v. “*Verbete*”, E-Dicionário de Termos Literários, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl>> (22/03/2010)

²² Tradução: Eduardo Gabarra, 1998, disponível em <http://www.gopera.com/winterreise/songs/cycle.mv>

<p>So zieh ich meine Straße Dahin mit trägern Fuß, Durch helles, frohes Leben Einsam und ohne Gruß.</p> <p>Ach, daß die Luft so ruhig! Ach, daß die Welt so licht! Als noch die Stürme tobten, War ich so elend nicht.</p>	<p>Assim sigo meu caminho arrastando os passos, passando por entre a vida brilhante e alegre solitário e sem que falem comigo.</p> <p>Ah, por que está a brisa tão calma! Ah, por que tão alegre esse mundo! Quando as tempestades rugiam, eu não me sentia tão solitário.</p>
--	--

Stein e Spillman (1996) nos fazem lembrar que, assim como o riquíssimo mundo interior da psique humana deu ao poeta romântico a riqueza de temas e imagens, também o sublime mundo da natureza, com seus diversos elementos e forças em conflito, proveu o poeta com uma abundância de material. O mundo natural continha uma grande variedade de objetos, criaturas e sons que forneciam ao poeta uma atmosfera para perceber e sentir vividamente uma paisagem na qual poderia vaguear e lutar.

“O poeta nos levou para terras imaginárias, muitas vezes desconhecidas, vagas ou obscuras, e essa busca além do que era conhecido ocorreu em muitas formas: no misticismo da crença religiosa, na escuridão da noite e no mundo amorfo dos sonhos.”²³

Não é por acaso que pegamos emprestada a palavra alemã *lied*. Sem dúvida conhecemos a balada, o romance, a melodia. Mas o *lied* mostra uma fusão tão completa, tão particular entre o som e a palavra que não podemos usar nenhuma outra palavra francesa com o mesmo peso. O mistério divino permanece no *lied*, independente do texto sob o qual ele é construído. É que ele traduz tanto a essência do mundo quanto a alma das paisagens.²⁴ (SCHNEIDER, 1957, p. 107)

²³ *The poet took us to imaginary lands, often unfamiliar, vague, or murky, and this quest beyond what was known occurred in many guises: in the mysticism of religious belief, in the darkness of the night, and in the amorphous world of dreams.* (STEIN; SPILLMAN, 1996, p. 5)

²⁴ *Ce n'est pas par hasard que nous avons emprunté à l'Allemagne le mot lied. Sans doute connaissions-nous la chanson, la romance, la mélodie. Mais le lied indique une fusion si totale, si particulière du son et de la parole que nous ne saurions mettre aucun mot français en balance. Le mystère divin subsiste dans le lied malgré les paroles sur lesquelles il est construit. C'est qu'il traduit aussi bien l'essence du monde que l'âme des paysages.* (SCHNEIDER, 1957, p. 107)

De acordo com Stein e Spillman (1996), a exploração das complexidades da psique humana também inclui investigações sobre o mundo ilusório do subconsciente e dos sonhos (tanto desejo de concretização de fantasias e pesadelos); extremos emocionais foram buscados por meio da embriaguez (usando vinho e drogas, ou no âmbito dos poderes do amor e da natureza) e através do estudo do bizarro e do grotesco.

1.2 SCHUBERT E O *LIED*

Franz Schubert (1797–1828), um jovem romântico vienense foi quem elevou o *Lied* à sua mais sublime expressão, compôs mais de seiscentas peças deste gênero — um legado que acabou por constituir uma referência incontornável para muitos dos compositores posteriores.

Em seus *Lieder*, Schubert buscou sempre a melhor simbiose entre a palavra e a música, entre o intimismo da confissão lírica e a sutileza dos transcurso melódicos, entre as oscilações da tensão dramática e os desenvolvimentos temáticos.

No ciclo de canções *Winterreise* elaborado a partir de poemas de Wilhelm Müller (1794–1827), Franz Schubert descreve musicalmente a dura jornada enfrentada pelo protagonista que decide caminhar sem rumo, atormentado pelo amor não mais correspondido e por uma inevitável ânsia pela morte, compensados pela lembrança de épocas felizes.

Em sua escrita musical, Schubert transformou definitivamente o papel do piano, que deixa de desempenhar a função de mero acompanhamento para se tornar não só num interlocutor dramático do canto lírico, como também no espaço no qual a voz humana encontrará o seu enquadramento emocional, esboçando as atmosferas e os cenários percorridos pela personagem.

“Os 31 anos da vida de Schubert abrangeram um período crucial na história da Áustria, um momento de crise e de transição entre o antigo sistema europeu para

o mundo moderno. Foi uma época de mudanças e catástrofes - políticas, sociais, econômicas e culturais, bem como psicológicas.”²⁵ (HEINDL, 1997, p. 36)

A canção de Schubert é - como o poema de Goethe, a sinfonia de Beethoven, e o drama de Shakespeare - única. O que significa dizer: essa forma particular de arte atinge o seu aspecto mais puro nas obras desses mestres. Os *Lieder* de Schubert não podem – como Mendelssohn, ou Schumann, ou uma ária de Mozart – ser imitadas; mas do que pode uma sinfonia de Beethoven.²⁶ (“*Die Lied- und Gesangskomposition: Das Schubertsche Lied*”, *Signale für die musikalische Welt* 17, 1858, p. 33 In GIBBS, 1997, p. 9)

Segundo nos conta Gorrell (1995), as canções – *Lieder* – desempenhavam um papel especial para os compositores do século XIX e pareciam vir do espaço mais intimista, frágil em seu espírito criativo. Os amigos mais próximos aos compositores, como Schubert, Brahms e Wolf ouviam as *premières* de suas canções com os próprios autores executando ao piano e cantando seus próprios *Lieder*.

Gibbs (1997) afirma que, como “pai do *Lied*”, Schubert era visto não apenas como o compositor proeminente, mas também como aquele que percebeu o potencial do gênero.

Sabemos que, desde criança, Schubert costumava escrever pequenas canções. O primeiro de seus esforços é datado de 30 de março de 1811, e não é uma canção, mas uma cena lírica – a música que compôs ao poema Hagars Klage (XX,1) de Schücking – para o qual havia encontrado um modelo no Hagars Klage in der Wüste Bersaba de Zumsteeg, publicada em 1797.²⁷ (EINSTEIN, 1951, p. 49)

Einstein (1951) refere-se ao nascimento de Franz Peter Schubert, no dia 31 de Janeiro de 1797, na cidade de Viena, Áustria. Ele cresceu nessa “atmosfera musical vienense”, que em grande parte, foi responsável pela sua criação e definição. Apesar de ter nascido em um lar modesto, transbordava música. Schubert

²⁵ *The thirty-one years of Schubert's life fall within a crucial period in Austrian history, a time of crisis and transition from the old European social system to the modern world. It was a time of changes and catastrophes - political, social, economic, and cultural, as well as psychological.* (HEINDL, 1997, p. 36)

²⁶ *The Schubert song is – like the Goethe poem, the Beethoven symphony, and the Shakespeare drama – a unicum. That is to say: the essence of the particular art form achieves its highest and purest appearance in the works of these masters. Schubert's Lieder cannot – as could Mendelssohn's, or Schumann's, or a Mozart aria – be imitated; any more than can a Beethoven symphony.* (“*Die Lied- und Gesangskomposition: Das Schubertsche Lied*”, *Signale für die musikalische Welt* 17, 1858, p. 33 In GIBBS, 1997, p. 9)

²⁷ *Todos sabemos que, ya de niño, Schubert solía escribir pequeñas canciones. El primero de estos esfuerzos que ha llegado hasta nosotros data, sin embargo, del 30 de marzo de 1811, y no es propriamente una canción, sino una larga escena lírica – la música que puso al poema de Schücking Hagars Klage (XX, 1) –, para la que había encontrado el modelo en la Hagars Klage in der Wüste Bersaba de Zumsteeg, publicada en 1797.* (EINSTEIN, 1951, p. 49)

recebeu aulas de música com seu pai, e principalmente com seu irmão mais velho, Ignaz. Aos sete anos, foi aceito como aluno pelo regente do coro da igreja na paróquia de Lichtenthal, onde aprendeu a cantar, tocar órgão, e contraponto. No Outono de 1808 ocorreu uma mudança decisiva na vida do jovem compositor, ele saiu de casa e ingressou no *Stadtkonvikt* como corista, onde foi aluno de Salieri.

Conta-nos Gorrell (1993) que as primeiras canções de Schubert são estróficas, mas de uma simplicidade genial, como em “*Seligkeit*” e “*Heidenröslein*”. Aos poucos, suas canções foram ganhando maior complexidade tanto musical, quanto técnica para os cantores e pianistas, como é o caso de “*Erlkönig*”, “*Die Allmacht*” e “*Die Forelle*”, entre outros exemplos.

A canção estrófica era a forma mais primitiva do *Lied* que incomodava como modelo a toda expressão musical que Schubert acreditava que poderia transmitir como discurso musical, sentindo-se atropelado pelo senso da obrigação formal:

Foi muito mais que uma preocupação para Schubert, com seu desejo, e até mesmo com seu sentimento de obrigação de esgotar o conteúdo e a essência mais íntima de uma canção, o que para seus antecessores vienenses e alemães, do norte ou do sul, em sua maioria se contentavam com uma melodia “neutra”.²⁸ (EINSTEIN, 1951, p. 51)

Desde muito cedo, essa inquietude demonstra todo o espírito de vanguarda que esse compositor vai defender, principalmente frente à canção. Sua forma, seu discurso, elementos que serão agregados, fazendo desta não apenas a sua obra mais complexa, mas uma verdadeira obra prima.

Nenhum outro compositor importante desde Schubert chegou perto de se igualar por números absolutos de belas canções. [...] Schubert foi o primeiro grande compositor que dedicou uma quantidade generosa de sua atenção musical para a canção. [...] A canção foi elevada à categoria de gênero maior, e através do seu talento, demonstrou que o *lied* poderia ser um meio com amplas variedades, desafiador e sofisticado.²⁹ (GORRELL, 1993, p. 107-109)

²⁸ *Ésta fue más problema para Schubert, con su deseo, e incluso con su sentido de la obligación de agotar, el contenido el meollo y la esencia misma de una canción, que para el resto de sus predecesores vieneses y alemanes, septentrionales o meridionales, que em su mayor parte se contentaban con una melodía “neutra”.* (EINSTEIN, 1951, p. 51)

²⁹ *No other major composer since Schubert has come close to matching him for sheer numbers of beautiful songs. [...] Schubert was the first major composer who devoted a generous amount of his musical attention to song. [...] Schubert elevated song to the rank of major genre primarily by writing with great artistry that demonstrated what a varied, challenging, sophisticated medium song could be.* (GORRELL, 1993, p. 107-109)

Erickson (1997) nos revela que, se Beethoven pode executar pela primeira vez sua sinfonia Eroica no grande palácio da família Lobkowitz, Schubert, no entanto, oferecia canções e obras para piano e música de câmara para um público um pouco menos distinto, mas talvez mais sensível, na companhia íntima da *Schubertiade*, um termo usado para descrever encontros musicais informais, centrados em torno do próprio compositor. Nessas ocasiões, seus amigos e admiradores (e desconhecidos também) vinham para ouvir sua música, dançar ao som de seus improvisos, e de maneira diferente se divertir com os prazeres inócuos permitidos no período *Biedermeier* em Viena.



Figura 2: desenho a lápis de Ferdinand Georg Waldmüller de 1827, mostrando Schubert ao piano com seus amigos, a cantora Josephine Fröhlich e o cantor Johann Michael Vogl, comprovando a maneira informal de fazer música que era característica não somente no círculo de Schubert, mas na sociedade *Biedermeier* na cidade de Viena como um todo.³⁰ (ERICKSON, 1997, p. 27)

Quanto ao piano, Schonberg (1963) comenta que tanto Beethoven quanto Schubert, por servirem à música antes de tudo, não necessariamente tinham uma

³⁰ *Ferdinand Georg Waldmüller's pencil drawing of 1827, showing Schubert at the piano with his singing friends Josephine Fröhlich and Johann Michael Vogl, documents the kind of informal music making that was characteristic not only of Schubert's circle but of Viennese Biedermeier society in general. [Graphische Sammlung Albertina, Vienna]* (ERICKSON, 1997, p. 27)

abordagem particularmente “pianística” em suas obras; mas “enquanto Beethoven era um pianista brilhante, Schubert não era”, embora pudesse se sair bem o suficiente.”³¹ Beethoven inspirou uma série de grandes pianistas, a começar por Clementi, que ensinou Moscheles, que por sua vez foi professor de Mendelssohn. Foi professor de Czerny, que ensinou Liszt e Leschetizky, que geraram toda uma geração de virtuosos.³²

Este aspecto reforça o contraste entre o culto do virtuosismo já em voga no cenário de concertos, e a prática da música de câmara a nível intimista, onde os *Lieder* de Schubert se incluem perfeitamente.

Schubert escreveu com maestria para a voz humana. Sua experiência como menino cantor, certamente foi um dos pontos fundamentais de todo o sucesso desse compositor na esfera da canção:

Schubert sempre cantava e tocava suas próprias canções nas casas de seus amigos e admiradores. Em ‘Schubert: Uma biografia em documentário’, Otto Deutsch inclui uma carta de Huber descrevendo a primeira ‘*Schubertiad*’, um tipo de festa de amigos e familiares onde se ouvia Schubert por ele mesmo.³³ (GORRELL, 1993, p. 117)

Em suas canções Schubert teve a habilidade de capturar na música a essência, modo e o espírito do poema, tanto na melodia, quanto nas nuances do acompanhamento.

Mas há outros fatores menos palpáveis no mundo de Schubert a ser considerados, tais como as correntes intelectuais e estéticas, que percorriam a Europa no fim século XVIII – as conseqüências de uma variedade de fatores como a descoberta de Pompéia e Herculano cobertas por lava, o escritos de Rousseau, a Revolução Francesa (e sua tentativa de reproduzir a Roma republicana), e um fascínio crescente pela Idade Média – para não mencionar o extraordinário impacto, sobretudo no mundo da língua alemã, de Johann Wolfgang von Goethe (o poeta favorito de Schubert). Medir o impacto direto e indireto dessas e de outras forças em Schubert e sobre as artes do seu tempo nos fornece um caminho eficiente

³¹ [...] but were Beethoven was a brilliant pianist himself, Schubert was not, although he could get around the piano well enough. (SCHONBERG, Harold. *The great pianists from Mozart to present*. New York: Simon and Schuster, 1963, p. 71)

³² SCHONBERG, Harold, 1963, p. 91

³³ *Schubert often sang and played his own songs in the homes of his friends and admirers. In ‘Schubert: A Documentary Biography’, Otto Deutsch includes a letter from one Josef Huber to his fiancée, Rosalie Kranzbichler, in which Huber describes the first known ‘Schubertiad’, a kind of evening party among friends and their families at which music by Schubert alone was to be heard.* (GORRELL, 1995, p. 117)

para avaliá-los, tanto nos contexto vienense quanto europeu. ³⁴
(ERICKSON, 1997, p. XV)

Na opinião de Erickson (1997), vale a pena refletir sobre os companheiros de Schubert, pois muitas vezes existe uma tendência de considerá-los como um grupo de burgueses brilhantes, mas volúveis e de pouca importância. Tendemos a esquecer que a maioria deles também estava apenas começando sua carreira. Mas ao estudar quem eram essas pessoas, podemos compreender melhor a personalidade de Schubert e sua posição na cena cultural de Viena – o qual tende a ser subestimado, por causa da presença ofuscante de Beethoven.

Segundo nos revela o autor, havia muitas figuras literárias em torno de Schubert durante seus anos de intensa atividade. Johann Mayrhofer, que tinha dez anos a mais, era o mais velho; Schubert musicou quarenta e sete dos seus poemas, sendo ele, depois de Goethe e Schiller, o poeta mais usado pelo compositor, que colaborou em duas óperas. Outro poeta foi o libretista libertino Franz von Schober, da ópera “Alfonso e Estrella” de Schubert, seu amigo desde infância. Embora Schober tenha falhado como dramaturgo, ele passou por momentos muito interessante em sua vida, entre outras coisas, foi secretário de Franz Liszt, entre os anos de 1841 e 1847. Uma terceira figura literária foi Eduard von Bauernfeld, que nasceu em 1802 e viveu até 1890, era filho de um físico e por volta dos seus vinte anos tornou-se um membro do círculo de amigos de Schubert. Mais tarde, Bauernfeld tornou-se um importante dramaturgo do teatro vienense, tão importante que ele obteve o cargo de membro correspondente da Academia Imperial de Ciências em 1848, cidadão honorário de Viena, e um “doutor honoris causa” pela Universidade de Viena. Por fim, devemos mencionar Johann Senn, amigo do tempo de escola Schubert, que arranhou confusão com a polícia secreta, e Theodor Körner, poeta da Guerra da Libertação e um dos membros freqüentadores do salão Pichler, que forneceu a poesia para algumas das primeiras canções de Schubert, ambos indivíduos de real talento.

³⁴ *But there are other, less tangible factors in Schubert's world to be considered, such as the intellectual and aesthetic currents that coursed through Europe in the later eighteenth century - the results of such diverse factors as the discovery of lava-encrusted Pompeii and Herculaneum, the writings of Rousseau, the French Revolution (and its attempt to emulate republican Rome), and a growing fascination with the Middle Ages - not to mention the singularly powerful impact, especially in the German-speaking world, of Johann Wolfgang von Goethe (Schubert's favorite poet). Measuring the direct and indirect impact of these and others forces on Schubert and on the arts of his time provides useful means of assessing them in both their Viennese and European contexts.*

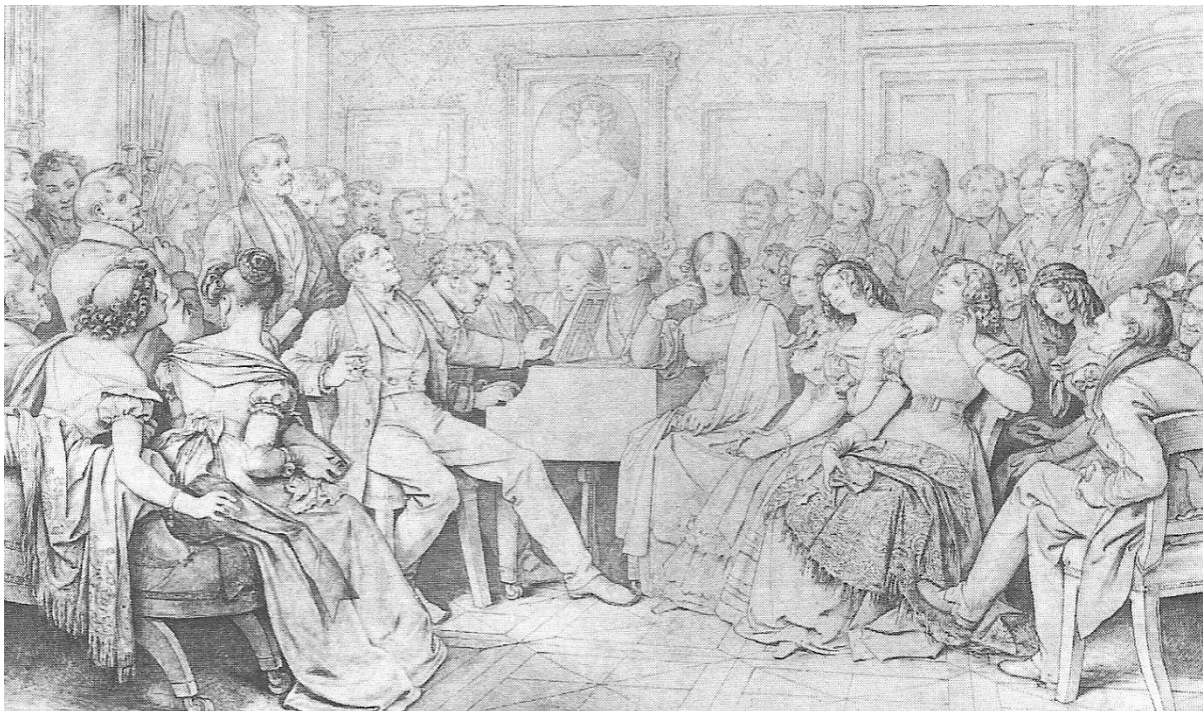


Figura 3: A famosa pintura de Moritz Von Schwind “*A Schubert-Evening at Spaun’s*” é uma representação tardia (1868) de uma Schubertiade na casa do amigo Josef Von Spaun. O quadro reúne, nostálgicamente, em uma única cena, uma combinação do público que freqüentava as Schubertiades.³⁵ (HILMAR in ERICKSON, 1997, p. 254)

Erickson (1997) nos revela que havia pintores, também. O mais importante foi Moritz von Schwind, um desenhista brilhante, cujas representações da vida social de Schubert chegaram até nós. Schwind tornou-se um importante pintor romântico tardio, cuja obra tem sido descrita como tendo uma certa simplicidade, felicidade, e características de contos de fadas. Sua superioridade foi suficiente para dar-lhe o contrato dos murais na Ópera de Viena em 1860, e foi nesse período que ele fez o seu famoso “*A Schubert-Evening at Spaun’s*”, que reúne o público das diversas Schubertiades em um só. Em 1815, outro importante pintor e amigo foi Leopold Kupelwieser. Ele foi um dos que registraram os passeios repletos de diversão do círculo de amigos de Schubert a Atzenbrugg, sendo posteriormente reconhecido por suas pinturas religiosas e retratos. Quando Kupelweiser foi a Roma em 1823, manteve uma correspondência constante com Schubert e Schwind. Mais tarde, ele decorou a Igreja da Universidade de Viena, e em 1836 foi nomeado professor na Academia de Belas Artes.

³⁵ *Moritz Von Schwind’s famous A Schubert-Evening at Spaun’s is a late (1868) depiction of a Schubertiade at the home of Schubert’s friend Josef von Spaun. The painting artificially and nostalgically assembles in one scene a composite audience of persons attending various Schubertiades. [Historisches Museum der Stadt Wien, Vienna]* (HILMAR in ERICKSON, 1997, p. 254)

Segundo o autor, não houve compositores entre os amigos de Schubert, mas havia músicos profissionais, como por exemplo, o eminente artista Johann Michael Vogl, membro da ópera vienense há 20 anos quando conheceu Schubert, e apesar da diferença de idade, os dois rapidamente se tornaram amigos, muitas vezes tocando e viajando juntos.

No entanto, a figura mais importante no contato com o círculo de Schubert foi Franz Grillparzer, considerado o maior de todos os dramaturgos austríaco. Foi ele quem escreveu a frase muito discutida no túmulo de Schubert: “A arte da música sepultou uma valiosa propriedade, e também esperanças mais encantadoras.”³⁶

O evento político mais impressionante durante a vida de Franz Schubert foi o grande congresso internacional que reuniu em sua Viena, de setembro de 1814 a junho 1815, para lidar com os destroços deixados pelas guerras napoleônicas. As conferências pela paz, com certeza, não eram novidade, mas esta em particular era diferente – em extensão, duração, nas consequências da época de suas decisões, e na impressão indelével que deixou na nossa imaginação. Neste dia o Congresso de Viena pôs em jogo a brilhante imagem da alta aristocracia européia. As esferas liberais, a galope através do *Prater*, as cavalgadas para *Schönbrunn*, a caça nos bosques de Viena, a faceirice de belas mulheres, a música de câmara no palácio do Príncipe Razumovsky, a multidão nos *buffets* e os suntuosos banquetes - todos estes são definitivamente consagrado na lenda de Viena. Os vienenses gostam de pensar que cada conferência de cúpula nos dias de hoje, reuniões para tratar de controle de armas ou os direitos humanos, são como um renascimento do primeiro de todos os congressos.³⁷ (KRAEHE, 1997, p. 55)

“A descoberta de Schubert foi em grande parte devido às pesquisas de Schumann antes de 1840 e ao interesse cordial de Mendelssohn não muito tempo depois.”³⁸ (PRATT, 1907, p. 436)

³⁶ *It is he who wrote much discussed epitaph on Schubert's tomb: "The art of music entombed a rich possession but even fairer hopes."* (ERICKSON, 1997, p. 29)

³⁷ *The most spectacular political event during the lifetime of Franz Schubert was the great international congress that convened in his Vienna from September 1814 to June 1815 to cope with the wreckage left by the Napoleonic wars. Peace conferences, to be sure, were nothing new, but this one was different - in scope, in duration, in the epochal consequences of its decisions, and in the indelible impression it has left on our imaginations. To this day the Congress of Vienna calls to mind the brilliant picture of Europe's high aristocracy at play. The lavish balls, the canters through the Prater, the sleigh ride to Schönbrunn, the hunts in the Vienna Woods, the coquetry of beautiful women, the chamber music at Prince Razumovsky's, the heaping buffets and sumptuous banquets - these are all permanently enshrined in the legend of Vienna. The Viennese like to think of every summit conference there today, every gathering to deal with arms control or human rights, as but another revival of the mother of all congresses.* (KRAEHE, 1997, p. 55)

³⁸ *The discovery of Schubert was largely due to the researches of Schumann before 1840 and the cordial interest of Mendelssohn not long afterward.* (PRATT, 1907, p. 436)



Figura 4: O Prater é um grande parque ao leste da antiga cidade de Viena, onde hoje estão localizados complexos desportivos e um centro de convenções. Ferdinand Georg Waldmüller “Grande Paisagem do Prater” (1849) nos revela a aparência do parque na primeira metade do século XIX. Óleo sobre madeira.³⁹ [Österreichische Galerie, Belvedere, Viena] (KRAEHE, 1997, p. 76)

O aspecto mais importante da música, segundo Erickson (1997), foi o legado de dois grandes compositores, Beethoven e Schubert – os formadores da personalidade musical dominante da época, e certamente do século, este último, ao contrário de Haydn, Mozart e Beethoven, um verdadeiro vienense. Os últimos trinta anos da vida de Beethoven coincidiram com praticamente quase toda a de Schubert, provavelmente encontraram-se apenas uma vez, atuando em diferentes esferas sociais.

Antônio Gonçalves Filho (1988) conta que, em sua última carta endereçada a Schober, Schubert escreve: *“Estou doente. Não me alimento há onze dias e sinto-*

³⁹ Figure 4: The Prater is a large park area east of the old city of Vienna where today sports complexes and a convention center are located. Ferdinand Georg Waldmüller’s Large Prater Landscape (1849) shows how it looked in the first half of the nineteenth century. Oil on wood. [Österreichische Galerie, Belvedere, Vienna] (KRAEHE, 1997, p. 76)

me tão cansado que não posso me deslocar da cama para a cadeira e voltar". O último trabalho do compositor foi o de revisar as provas do ciclo *Winterreise*. Às 3 horas da tarde do dia 19 de novembro, Franz ergueu suas mãos para o alto, olhou fixamente o rosto de seu médico e pronunciou suas últimas palavras: "*Aqui, aqui é o meu fim*". As despesas com o funeral foram doze vezes superiores ao total de florins que Schubert tinha em seu poder quando morreu, mas foram cobertas em sete meses com a venda de algumas obras.

Para o autor, o testemunho de sua importância está nas próprias obras que deixou como herança à humanidade. Por acreditar demais na utopia, em viver apenas pelo impulso de criar, Schubert pagou caro a uma sociedade cujo valor máximo não se mede pelo que se pode fazer pelos outros, mas como fazer de si alguém admirável pelos bens que possui. Schubert, o homem que veio como "forasteiro" ao mundo, despedia-se dele também como forasteiro, levando consigo a nostalgia de um paraíso perdido onde algum anjo inventou a música para passar seus dias ouvindo as melodias de Franz.

2. CONSTRUINDO UMA PERFORMANCE A PARTIR DE DUAS INTERPRETAÇÕES

Nesse capítulo serão comentados e ilustrados alguns elementos textuais e musicais que foram selecionados como ferramentas importantes a ser observadas pelos intérpretes. Ambos, pianista e cantor, precisam conhecer a obra como um todo, não apenas a parte que se refere ao seu próprio instrumento. A interpretação e a comunicação estão diretamente relacionadas ao conhecimento e compreensão da obra.

Para o maestro Isaac Chueke e a pianista Zélia Chueke,

[...] O intérprete é o intermediário entre o compositor e o público, é ele quem comunica a imagem sonora extraída primeiramente da partitura, trabalhada a seguir durante as diversas etapas de preparação numa perspectiva individual e em diferentes níveis e finalmente materializada na interpretação propriamente dita. Ao mesmo tempo em que podemos considerar uma quase unanimidade de opiniões a respeito da forma e da estrutura básica de uma obra, por outro lado devemos levar em conta, os inúmeros detalhes que podem vir a mudar completamente a impressão geral que irá seduzir a audiência. A verdade é que a relação de intimidade entre o músico e a obra é o que determina a alta individualidade de cada interpretação. No entanto, esta tarefa torna-se mais difícil em se tratando de concertos de concertos para instrumento solista e orquestra, visto que duas interpretações individuais deverão se mesclar, tornando-se uma só. Qualquer que seja a situação, o resultado final deve denotar um engajamento real e profundo.⁴⁰ (CHUEKE; CHUEKE, 2006, p. 405)

Inspirado nas idéias apresentadas acima, neste capítulo serão apresentadas algumas etapas de preparação da performance a dois do Lied, tendo como obra de referência o ciclo de canções para canto e piano *Winterreise* de Franz Schubert. Iniciaremos pela análise poética. Esta análise engloba a estrutura do poema, a forma e os elementos poéticos, assim como a diagógica, acentuação dinâmica, elementos expressivos e interpretativos. Todos esses elementos irão fornecer as informações necessárias para os intérpretes compreenderem a estrutura a partir da

⁴⁰ CHUEKE, Isaac; CHUEKE Zélia. Interpretação a Dois. Anais do 1º Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais, Curitiba: Editora do DeArtes, UFPR, 2006, p. 405-411

qual o compositor criou a música. A função da análise poética para os músicos tem por finalidade, através do domínio da narrativa, uma vez que esta influencia diretamente o discurso musical, formando uma unidade, levar a sólida compreensão e absorção que resultará numa performance o mais coerente possível. Trata-se de visualizar, sentir a canção, suas causas e efeitos na música. Paralelamente, como acontece no processo de preparação da performance, serão abordados itens de análise musical, como textura, dinâmica, andamento, que somados com os elementos textuais e estudados por ambos os intérpretes, visam uma compreensão mais aprofundada da obra, estabelecendo uma metodologia de estudo, aplicada pelo autor do presente trabalho.

2.1 – O “Eu Lírico”, o conteúdo e a quem se dirige o poema

Segundo Stein e Spillman, tratando-se do conteúdo poético, o “eu lírico”, ou seja, quem é a personagem que conta a história, ou recita os poemas é um dos elementos que precisam ser identificados e estudados com a maior profundidade possível. Também é necessário compreender o sentido do poema e a relação desse texto com o “eu lírico”, assim como e a quem se dirige o poema. No caso do *Winterreise*, o “eu lírico” é o *Wanderer*, que conta o texto da trajetória na primeira pessoa sobre sua própria história, como podemos conferir no trecho abaixo, extraído da primeira canção do ciclo, Gute Nacht:

<i>Gute Nacht</i>	Boa Noite
<i>Fremd bin ich eingezogen, Fremd zieh' ich wieder aus. Der Mai war mir gewogen Mit manchem Blumenstrauß. Das Mädchen sprach von Liebe, Die Mutter gar von Eh', - Nun ist die Welt so trübe, Der Weg gehüllt in Schnee. Ich kann zu meiner Reisen Nicht wählen mit der Zeit,</i>	Como estrangeiro cheguei, Como estrangeiro parto. Maio me foi benfazejo com muitos campos de flores. Ela falou de amor, sua mãe até de casamento; agora o mundo está turvo e o caminho coberto de neve. Não posso escolher a hora de minha viagem,

<p><i>Muß selbst den Weg mir weisen In dieser Dunkelheit. Es zieht ein Mondenschatten Als mein Gefährte mit, Und auf den weißen Matten Such' ich des Wildes Tritt. [...]</i></p>	<p>preciso achar meu próprio caminho nesta escuridão. Minha sombra, que a lua projeta, é minha companheira de viagem, e sobre os campos de neve procuro as pegadas dos animais selvagens. [...]</p>
--	---

Stein e Spillman (1991) complementam que enquanto o papel do cantor é relativamente simples, o do acompanhamento pode ser mais complexo, podendo projetar diferentes personagens, vozes, ou elementos da natureza. Estas idéias são similares as de Tarasti (1995), em casos que abordam texto e música, esta pode se encarregar da função narrativa nos momentos em que o texto não estiver presente. Este aspecto é o que mais evidencia o trabalho de preparação da performance a dois, no caso específico da obra em questão.

2.2 – As figuras de Linguagem e as implicações musicais

Outro elemento importante que faz parte da análise do conteúdo poético são as figuras de linguagem, muito comuns ao Lied romântico. Essas figuras são recursos que tornam o texto mais expressivo e estudá-las em conjunto com o pianista, é essencial para uma interpretação mais aprofundada e coerente. Efeitos timbrísticos, valorização de palavras, pausas, dissonâncias, harmonias e motivos musicais; além de um maior entendimento analítico da obra são alguns aspectos que podem ser enriquecidos a partir desse entendimento. São exemplos dessas figuras de linguagem ou retórica:

2.2.1 – Metáfora

“Metáfora quer dizer transposição: o significado de uma palavra é usado num sentido que não lhe pertence inicialmente” ⁴¹. É uma comparação

⁴¹ KAYSER, Wolfgang. Análise e Interpretação da Obra Literária. Coimbra: Editora Armenio Amado, 1985.

subentendida. Na opinião de Kayser, a metáfora é a figura mais poética do discurso “impróprio” (figurado). Dentre inúmeras ocorrências, pode-se verificar a metáfora ⁴² no trecho da poesia abaixo, retirado da canção de número vinte do ciclo, *Der Wegweiser* (A Seta que aponta o caminho):

<i>Der Wegweiser</i>	A Seta que Aponta o Caminho
[...] <i>Einen Weiser seh' ich stehen</i> <i>Unverrückt vor meinem Blick;</i> <i>Eine Straße muß ich gehen,</i> <i>Die noch keiner ging zurück. [...]</i>	[...] Vejo uma seta imóvel em minha frente; devo seguir uma estrada por onde ninguém já retornou. [...]

57

Ruh, und su - che Ruh. Ei - nen

Wei - ser seh ich ste - hen un - ver - rückt vor mei - nem Blick; ei - ne

⁴² Não se pretende aqui uma abordagem como a de Stephen Miles (1999) que discute a metáfora como fator de compreensão do texto musical.

Stra-ße muß ich ge - hen, ei - ne Stra-ße muß ich ge - hen, die noch
 kei - - - - - ner ging zu - rück. Ei - nen
 Wei - ser seh ich ste - hen un - ver - rückt vor mei - nem Blick; ei - ne
 Stra - ße muß ich ge - hen, die noch kei - - - - - ner ging zu -
 rück, die noch kei - ner ging zu - rück.

cre - - - - - scen - - - - - do
f p pp
pp cresc.
scen - - - - - do f p
 82
pp

Exemplo 03: Der Wegweiser, compassos 57 a 82

Em sua análise, Dommel-Diény (1976) sugere que a nota “Sol” (neste caso a tônica) repetida insistentemente é a ilustração dessa seta que impõe o caminho a ser seguido.

2.2.2 – Hipérbole

Expressar emoções por meio de palavras pode levar, por vezes, à elaboração de imagens que beiram o excesso. O exagero com esse propósito expressivo é o que chamamos de hipérbole.

Wasserflut, que em português significa “inundação”, a hipérbole consta no próprio título. A intensidade da sua dor que o viajante sente é demonstrada pela poesia que compara seu pranto a um rio de lágrimas.

A fluência sugerida por esta imagem está inserida no movimento das quiálteras do canto. Por outro lado, o piano executa uma marcha fúnebre caracterizada pela insistente figuração em colcheias pontuadas que percorrem toda a canção, contribuindo para o caráter trágico – hiperbólico – da passagem, como o trecho do poema a seguir, retirado da canção número seis, *Wasserflut*.

<i>Wasserflut</i>	A Inundação
<i>Manche Trän' aus meinen Augen</i>	Tantas lágrimas dos olhos
<i>Ist gefallen in den Schnee;</i>	me caíram na neve;
<i>Seine kalten Flocken saugen</i>	seus flocos gelados se embebem
<i>Durstig ein das heiße Weh. [...]</i>	sedentos de minha dor ardente. [...]



05
Man - che Trän aus mei - nen Au - gen ist ge - fal - len in - den Schnee:

sei - ne kal - ten Flocken sau - gen dur - stig ein das hei - ße Weh, —

14
dur - stig ein das hei - ße Weh.

Exemplo 04: *Wasserflut*, compassos 05 ao 14

Outro exemplo de hipérbole no ciclo *Winterreise* ocorre na terceira canção, *Gefror'ne Tränen* (Lágrimas Geladas), onde a figura de linguagem pode ser observada entre os compassos 30 ao 50:

<i>Gefror'ne Tränen</i>	Lágrimas Geladas
<i>[...] Und dringt doch aus der Quelle Der Brust so glühend heiß, Als wolltet ihr zerschmelzen Des ganzen Winters Eis!</i>	<i>[...] E no entanto brotam de meu peito com um tal calor que poderiam derreter todo o gelo do inverno!</i>

30

küh-ler Mor-gen-tau? Und dringt doch aus der Quel - - le_ der

Brust so_ glü-hend heiß, als woll - tet ihr zer - schmel - zen des

gan-zen Win-ters Eis, des gan-zen Winters Eis, - ihr dringt doch aus der

Quel - - le_ der Brust so glü-hend heiß, als woll - tet ihr zer -

schmel - zen des gan-zen Win-ters Eis, des gan-zen Win-ters Eis!

50

Exemplo 05: Gefror'ne Tränen, compassos 30 a 50

2.2.3 – Comparação ou Simile

Comparação ou Simile é uma atribuição de característica de um ser a outro em virtude de uma determinada semelhança. Um exemplo desta figura de linguagem encontra-se na canção de número nove, *Irrlicht* (Fogo fátuo), entre os compassos 28 e 40, quando se ouve “cada riacho termina no mar, (assim como) cada tristeza em uma sepultura”.

28

Spiel! Durch des Berg - stroms trockne Rin - nenwind ich

ru - - - hig mich hin - ab - je - der Strom - wird's Meer ge - - win - nen, je - des

Lei - den auch sein Grab, je - der Strom - wird's Meer ge - - win - nen, je - des

40

Lei - - den auch sein Grab.

Exemplo 06: *Irrlicht*, compassos 28 a 40

2.2.4 – Imagem

Segundo Kayser (1985), a imagem é a figura de retórica que compreende mais do que mero efeito de visualidade, tendo por verdadeiro objetivo exprimir o conteúdo emocional e sugestivo que envolve o texto.

Contudo revela-se alguma coisa de típico: em vez da indicação adverbial do tempo, ou em vez de uma frase temporal subordinada, encontramos uma frase principal coordenada. É um sintoma da tendência para o arredondamento, para o caráter fechado e completo, essenciais para a formação de imagens. (KAYSER, 1985, p. 128)

No exemplo abaixo, Schubert cria o clima do vento brincando com a grimba, escrevendo uma melodia oscilante, e coloca as duas linhas do piano em uníssono com o canto para reforçar a idéia desta imagem. A melodia nos passa a sensação do vento que faz o catavento acima da casa girar em torno de si mesmo. A fermata ao final da frase ascendente faz com que o ouvinte pense na imagem que foi comunicada, tornando a parada mais dramática.

Esta mesma frase aparece por três vezes ao longo da canção, porém com algumas variações: na segunda vez, a mão esquerda e direita do pianista está uma oitava abaixo; na terceira vez, aparecem trinados e notas rápidas, que passam a sensação da turbulência.

Curioso notar que, tanto na segunda quanto na terceira vez em que Schubert repete a imagem do vento, há a indicação “*leise*” – calmamente, pois a poesia fala do vento que está dentro da casa: “*Der Wind spielt drinnen mit den Herzen / Wie auf dem Dach, nur nicht so laut*” - Lá dentro o vento brinca com os corações / assim como no telhado, só que mais silencioso. Como se poder perceber, ele mistura as semicolcheias ascendentes com as colcheias descendentes, o que nos passa a sensação de que o vento que ele está se referindo, apesar de turbulento, não é de tempestade. É antes um vento misterioso que brinca com os sentimentos do protagonista.

<p><i>Die Wetterfahne</i></p> <p><i>Der Wind spielt mit der Wetterfahne</i> <i>Auf meines schönen Liebchens Haus.</i></p>	<p>O Catavento</p> <p>O vento brinca com a grimpa da casa de minha bela amada.</p>
--	---

*Da dacht' ich schon in meinem Wahne,
Sie piff den armen Flüchtling aus. [...]*

Em minha aflição penso
que o catavento escarnece do pobre fugitivo. [...]

The image shows a musical score for the song 'Die Weterfahne' by Franz Schubert. It consists of two systems of music. The first system shows the piano introduction with a treble and bass clef, a 3/4 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The second system shows the vocal line starting at measure 6, with lyrics in German: 'Der Wind spielt mit der Weterfahne auf meines schönen Liebchens Haus.' The piano accompaniment continues below the vocal line. The score includes various musical notations such as notes, rests, trills (tr), and dynamics like piano (p).

Exemplo 07: *Die Weterfahne*, compassos 06 ao 10

2.2.5 – Símbolo ou Simbologia

Símbolo ou Simbologia dos elementos também é outro recurso empregado com muita freqüência no romantismo. Compreender onde aparecem, assim como os seus significados, é de grande importância tanto para o cantor, quanto para o pianista na construção da interpretação.

Segundo Stein e Spillman (1991), o próprio *Wanderer* representa a imagem romântica mais poderosa, que resume a preocupação do poeta com os temas da individualidade e do mundo da emoção, sendo empregado por diversos poetas e compositores.

O rouxinol é outro exemplo, que no século XIX representa a vida. Diferentemente da canção *Ganymed*, do próprio Schubert, onde o canto do rouxinol é representado musicalmente, no *Winterreise* o pássaro torna-se um elemento

simbólico, cujo canto é representado pela linha da voz pela ambientação pastoril que é dada pelo piano.

Na segunda seção de *Rückblick*, ainda dentro do tema de simbologia, após uma quase fuga da cidade onde vive a amada, o caminhante subitamente lembra-se de sua chegada ali, e do momento em que se apaixonou:

<p>Rückblick</p> <p><i>[...] Wie anders hast du mich empfangen, Du Stadt der Unbeständigkeit! An deinen blanken Fenstern sangen Die Lerch' und Nachtigall im Streit. [...]</i></p>	<p>Um Olhar para Trás</p> <p><i>[...] Como outrora você me recebeu diferente, cidade da inconstância! Cantavam em suas claras janelas a cotovia e o rouxinol. [...]</i></p>
---	--

25
Schlo-ßen auf mei-nen Hut von je - dem Haus.

28
Wie an - ders hast du mich emp - fan - - gen, du Stadt der Un - be - stän - dig -
keit! an dei-nen blanken Fenstern san - gen die Lerch und Nachtigall im

34

Exemplo 08: *Rückblick*, compassos 25 a 34

No exemplo 08, pode-se perceber que a mudança de humor não é apenas reforçada pela mudança de tonalidade (de Sol menor no compasso 25 para Sol maior no compasso 28) como também pela maneira com que Schubert trata a

textura da escrita musical quando o viajante se refere ao passado. Podemos claramente notar, a partir do compasso 28, que a mão esquerda do piano imita a linha do canto (destacados em azul), preservando um intervalo, e a mão direita do piano tem um movimento repetitivo de notas em oitava (destacada com a cor verde). Tal escrita pode facilmente ser comparada a um trio ou quarteto clássico, onde a voz representa o primeiro violino, a mão direita do piano a viola, e a mão esquerda o violoncelo, com muito *legato*, contrastando ainda mais com as pausas e acordes alternados da primeira parte. No compasso 34, ao se referir à cotovia e ao rouxinol (“*Die Lerch und Nachtigall*”, destacado em vermelho), que como foi visto representa a vida, Schubert enfatiza estas palavras ao preencher os acordes da mão esquerda do piano, aumentando assim, o volume sonoro.

Observamos uma mudança de tonalidade, no exemplo 08, de Sol menor para Sol maior, indicada na armadura, na estrofe onde se refere ao rouxinol, em virtude da representação simbólica. Variações naturais que tornam o canto do rouxinol tão atraente.

O Corvo também é um símbolo importante que aparece diversas vezes nesse ciclo, sempre vinculado à idéia de morte.

Outra simbologia utilizada com freqüência no ciclo e que precisa ser identificada e compreendida é a sonoridade da trompa, geralmente ouvida à distância nos bosques e florestas, e acabou por associá-la com a idéia do passado, e com a idéia da própria memória. Como diz Charles Rosen:

As chamadas de trompas também são símbolos da memória – ou, mais propriamente, da distância, ausência e arrependimento. [...] ‘*Le son Du cor au fond des bois*’, o som de trompa nas profundezas das florestas, é um dos poucos trechos da cenografia romântica a encontrar um solo firme na música. (ROSEN, 2000, p. 178-179)

É importante ressaltar a relatividade deste tipo de associação. Tarasti (2007) nos mostra como a genialidade de grandes compositores não se limita a estes aspectos. O autor comenta sobre motivo de abertura da sonata para piano em Mi bemol maior op 81, *Lês Adieux*, de Beethoven, onde o compositor combina a seqüência específica (terça maior, quinta justa, sexta menor) relativa à chamada da caça praticada pela aristocracia no final do século XVIII, com a intimidade do

pensamento romântico através do recurso de transformar o movimento ascendente típico da seqüência convencional em um movimento descendente, que acaba numa cadência interrompida. Beethoven alia desta forma a chamada da caça um símbolo de despedida.

Isso denota uma das formas de funcionamento dos signos musicais: eles podem ser transportados de um contexto a outro de tal maneira que passam do estado de sinais ao de símbolos. (TARASTI, 2007, p. 217)

A seguir estão circulados os trechos que, na introdução da canção de número cinco – Der Lindenbaum, nos remetem às chamadas das trompas, precisamente nos compassos 02, 07 e 08:

01 *Mäßig.*

pp

cresc.

fp

pp *p*

Am Brunnen vordem To-re da steht ein Linden-baum; ich träumt' in seinem

Exemplo 09: *Der Lindenbaum*, compassos 01 a 13

2.2.6 – Prosopopéia ou personificação

Prosopopéia ou personificação atribui a objetos inanimados ou seres irracionais, sentimentos ou ações próprias dos seres humanos.

No *Winterreise* esta figura de linguagem pode ser identificada em algumas peças como, por exemplo: *Der Lindenbaum* (A Tília), *Wasserflut* (Inundação), *Auf dem Flusse* (Sob o Rio), *Gute Nacht* (Boa Noite), *Die Wetterfahne* (O Catavento), *Täuschung* (Ilusão).

Abaixo, no exemplo detalhado da canção *Gute Nacht*, o viajante se refere à sua própria sombra, que é projetada pela lua, como sendo sua companheira de viagem. À sombra é atribuída uma ação ou sentimento.

Gute Nacht	Boa Noite
<p>[...] Es zieht ein Mondenschatten Als mein Gefährte mit, Und auf den weißen Matten Such' ich des Wildes Tritt. [...]</p>	<p>[...] Minha sombra, que a lua projeta, é minha companheira de viagem, e sobre os campos de neve procuro as pegadas dos animais selvagens. [...]</p>

15

Mal warmir ge - wo - gen mit manchem Blu - men - strauß. Das Mädchen sprach von selbst den Weg mir wei - sen in die - ser Dun - kel - heit. Es zieht ein Mon - den -

Lie - be, die Mut - ter gar von Eh, das Mädchen sprach von Lie - be, die schat - ten als mein Ge - fähr - te mit, es zieht ein Mon - den - schat - ten als

legato

Mut-ter gar von Eh- nun ist die Welt so trü - be, der
 mein Ge - fähr-te mit, und auf den wei-ßen Mat - ten such

Weg gehüllt in... Schnee, nun ist die Welt so trü - be, der Weg gehüllt in
 ich des Will - des... Tritt, und auf den wei - ßen Mat - ten such ich des Will - des

33
 Schnee.
 Tritt.

Exemplo10: Gute Nacht, compassos 15 ao 33

Já na canção *Der Lindenbaum*, o viajante ouve a árvore sussurrar, chamando-o para descansar, e o tratando como amigo.

<p><i>Der Lindenbaum</i></p> <p>[...] <i>Und seine Zweige rauschten,</i> <i>Als riefen sie mir zu:</i> <i>Komm her zu mir, Geselle,</i> <i>Hier find'st du deine Ruh'! [...]</i></p>	<p>A Tília</p> <p>[...] E seus galhos sussurravam como se me chamassem: Venha para cá, amigo, aqui encontrará a paz! [...]</p>
---	---

hab ich noch im Dun - kel die Au - - - gen zu - ge - macht. Und
 sei - - - ne Zweige rausch - ten, als rie - - - fen sie mir zu: komm
 her zu mir, Ge - sel - - le, hier findest du dei - ne Ruh!

Exemplo 11: *Der Lindenbaum*, compassos 36 ao 44

2.2.7 – Ironia

Ironia consiste na inversão dos sentidos, ou seja, afirmamos o contrário do que pensamos. Em relação à ironia, também pode ocorrer momentos onde o piano a emprega, revelando um sentido diverso daquele empregado pelo texto cantado. Kayser (1985, p 120) enfatiza a importância da entoação com que as palavras são pronunciadas para um efetivo entendimento das expressões irônicas.

No exemplo 12, *Die Krähe* (o corvo), o viajante diz ao corvo, que o acompanha, que este o faz com a intenção de devorá-lo - “corvo, deixe-me enfim ver a fidelidade até a morte.” Ironicamente, desde a canção “Solidão”, onde o viajante descreve que segue solitário em seu caminho sem que ninguém fale com ele, o corvo o acompanha desde a saída da cidade; o corvo que simboliza a morte, coloca-

a como se a morte fosse sua única fiel companheira.⁴³ Está circulado com a cor vermelha a primeira vez que aparece a palavra “Grabe” (sepultura) com um intervalo de “terça menor”, e na segunda vez, uma “quinta junta”, uma oitava abaixo; o poslúdio do piano leva o ouvinte até essa sepultura, nos últimos seis compassos em direção às notas graves.

<p>Die Krähe</p> <p><i>[...] Nun, es wird nicht weit mehr geh'n An dem Wanderstabe. Krähe, laß mich endlich seh'n Treue bis zum Grabe!</i></p>	<p>O Corvo</p> <p><i>[...] Bem, não muito mais adiante me levará essa jornada. Corvo, deixe-me enfim ver a fidelidade até a morte!</i></p>
---	---

25
Nun, es wird nicht weit mehr geh'n an dem Wän - der -

⁴³ Peter Hill (2002, p. 134-135) apresenta uma discussão semelhante quanto à dicotomia entre texto e acompanhamento em “L’ombre des arbres”.

sta - - be. Krä - he, laß mich end - lich sehn Treu - e bis zum
Gra - - be, Krä - he, laß mich end - lich sehn
Treu - e bis zum Gra - - be!

3ª Maior

5ª Justa

cresc.

dimin.

Exemplo 12: *Die Krähe*, compassos 25 ao 43

2.2.8 – Apóstrofe

A apóstrofe é a figura de linguagem que consiste em interromper a narração para dirigir a palavra à determinada pessoa. Sintaticamente, a apóstrofe exerce a função de vocativo dentro de uma sentença. Na canção *Die Post* (O Correio), a expressão “*Mein Herz*” se repete diversas vezes, e os intérpretes precisam compreender suas diferentes funções e como interpretá-la nas diversas situações.

<p><i>Die Post</i></p> <p><i>Von der Straße her ein Posthorn klingt. Was hat es, daß es so hoch aufspringt, Mein Herz?</i></p> <p><i>Die Post bringt keinen Brief für dich. Was drängst du denn so wunderlich, Mein Herz?</i></p> <p><i>Nun ja, die Post kommt aus der Stadt, Wo ich ein liebes Liebchen hat, Mein Herz!</i></p> <p><i>Willst wohl einmal hinüberseh'n Und fragen, wie es dort mag geh'n, Mein Herz?</i></p>	<p>O Correio</p> <p>Da estrada soa a trompa do correio. O que faz você bater tão forte, Meu coração?</p> <p>O correio não lhe traz carta alguma. Por que esse estranho impulso, Meu coração?</p> <p>Ah sim, o correio vem da cidade Onde eu tive uma amada, Meu coração!</p> <p>Você quer olhar para lá E perguntar como vão as coisas, Meu coração?</p>
--	--

Na primeira estrofe, o poeta questiona porque seu coração bate tão forte ao ouvir o som da trompa do correio. O primeiro **“Mein Herz”** carrega o sentimento de alegria. O exemplo 13 se refere à primeira estrofe:

The image shows a musical score for the first stanza of the song 'Die Post'. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 05 and includes the vocal line and piano accompaniment. The vocal line begins with the lyrics 'Von der' and the piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes. The second system continues the vocal line with the lyrics 'Stra- ße her ein Post- horn klingt. Was hat es, daß es so' and the piano accompaniment, which includes a 'cresc.' (crescendo) marking.

hoch aufspringt, mein Herz?

Exemplo 13: *Die Post*, compassos 05 ao 12

Entretanto, na segunda estrofe, o sentimento que envolve a expressão **“Mein Herz”** é de decepção, pois ele se recorda que o correio não lhe traz carta alguma. No terceiro momento, **“Mein Herz”** refere-se à sua própria amada, que está na cidade de onde vem o correio. O exemplo 14 é retirado da terceira estrofe, onde as expressões estão destacadas em vermelho, e ao final, destacado em azul, pode-se notar que Schubert escreveu uma pausa dramática de um compasso inteiro, antes de iniciar a quarta estrofe.

54
Nun ja, die Post kommt aus der Stadt, wo
ich ein lie - bes Lieb - chen hatt, mein Herz!

wo ich ein lie - bes Lieb - chen hatt,
 mein Herz, mein Herz!

Exemplo 14: *Die Post*, compasso 54 ao 70

Na quarta estrofe, o viajante repreende seu coração, que se apresenta como um segundo personagem, com vontade própria de saber notícias de sua amada.

Para concluir essa seção sobre figuras de linguagem, vale ressaltar que estas podem aparecer simultaneamente e/ou combinadas em uma única canção.

2.3 – Progressão Poética

Outro ponto de análise em conjunto é a progressão poética, ou seja, como a narrativa se desenvolve no decorrer no tempo. Segundo Kayser (1985), a forma ciclo de poemas, em si, possui uma estrutura fechada numa série temporal, que vai dar a um termo e ambos gravitam em um ponto central.

O tempo em *Winterreise* assume duas dimensões distintas: o tempo real, o da caminhada que aos poucos vai cansando o poeta que vai sucumbindo; e o tempo que se passa em sua cabeça, no seu imaginário, que vive o presente sempre se movendo ao passado e ao possível futuro funesto. Elementos musicais estão em conjunção com essa progressão, como por exemplo, mudanças de tonalidade, mudanças de andamento e alteração da textura e seções contrastantes.

Rückblick	Um Olhar para Trás
<p>[...] Hab' mich an jedem Stein gestoßen, So eilt' ich zu der Stadt hinaus; Die Krähen warfen Bäll' und Schloßen Auf meinen Hut von jedem Haus.</p> <p>Wie anders hast du mich empfangen, Du Stadt der Unbeständigkeit! An deinen blanken Fenstern sangen Die Lerch' und Nachtigall im Streit. [...]</p>	<p>[...] Feri-me em todas as pedras em minha pressa de deixar a cidade; as galhas no alto das casas me jogaram granizo no chapéu.</p> <p>Como outrora você me recebeu diferente, cidade da inconstância! Cantavam em suas claras janelas a cotovia e o rouxinol. [...]</p>

22

Schlo-ßen auf mei-nen Hut von je - dem Haus, die Krä - hen war-fen Bäll und

Schlo-ßen auf mei-nen Hut von je - dem Haus.

dimin.

Wie an-ders hast du mich emp-fan-gen, du Stadt der Un-be-stän-dig-keit!
 an dei-nen blanken Fenstern san-gen die Lerch und Nachtigall im

Exemplo 15: *Rückblick*, compassos 22 ao 34

O trecho da partitura acima ilustra a passagem da segunda para a terceira estrofe. Fica clara a mudança temporal reforçada pela música, pela preocupação de Schubert de enfatizar a mudança de tonalidade com uma fermata no terceiro tempo do compasso. Além da mudança de tonalidade, quando o poema se remete ao passado, a escrita musical muda consideravelmente, fazendo alusão a uma escrita clássica, também do passado. O tempo presente, escrito na tonalidade de sol menor, apresenta uma atmosfera agitada, tanto pela alternância entre as mãos esquerda e direita do pianista, quanto pelas indicações de acentuação e dinâmica; entretanto a paisagem sonora do passado, escrita em sol maior, possui uma sonoridade mais linear, sem contrastes de dinâmica. Alusão ao quarteto de cordas de Mozart.

Na canção *Frühlingstraum*, a distinção entre presente e passado no poema se reflete novamente no material musical na passagem da estrofe 1 para a estrofe 2, e igualmente da estrofe 3 para a estrofe 4.

A seguir está a tradução das estrofes 3 e 4:

<i>Frühlingstraum</i>	Sonho de Primavera
<p>[...] <i>Ich träumte von Lieb um Liebe, Von einer schönen Maid, Von Herzen und von Küssen, Von Wonne und Seligkeit.</i></p>	<p>[...] Sonhei com amor correspondido, com uma bela moça, com abraços e beijos, com alegria e felicidade.</p>
<p><i>Und als die Hähne krächten, Da ward mein Herze wach; Nun sitz' ich hier alleine Und denke dem Traume nach. [...]</i></p>	<p>E quando os galos cantaram meu coração despertou; agora me sento aqui sozinho e penso em meu sonho. [...]</p>

Musicalmente, Schubert evidencia a progressão poética neste trecho, mudando o andamento e a textura do piano. Em “Sonhei com amor correspondido...” nos compassos 49 ao 59, há a indicação *pianissimo* (compasso 46), andamento “um pouco movido” (*Etwas bewegt*), e ambos piano e canto muito *legato*, uma *fermata* separa a terceira da quarta estrofe, e esta inicia na anacruse do compasso 60 com a indicação de andamento “rápido”, dinâmica *mezzo forte*, acordes e pausas intercalados, tercinas e semicolcheias que completam o sentimento de angústia e inquietação do viajante solitário.

45
Etwas bewegt.



Ich

träumte von Lieb um Lie - be, von ei - ner schö - nen Maid, von Her - zen und von

-Küs - sen, von Won - ne und Se - lig - keit, von Won - ne und Se - lig - keit. Und als die Häh - ne krächten, da ward mein Her - ze wach; nun sitz ich hier al - lei - ne und den - ke dem Traume nach, nun

Schnell.

70

Exemplo 16: *Frühlingstraum*, compassos 45 ao 70

2.4 – Stimmung

Palavra utilizada no século XIX para designar o estado de espírito da canção.

Segundo José Manuel Santos (2007):

Com base na teoria das “disposições emocionais” (*Befindlichkeit*) e dos “humores” (*Stimmungen*) de Heidegger, alguns comentadores sugeriram que se caracterizasse a emoção que preenche a ataraxia pelo seu carácter não intencional. Isto significa que, ao contrário de sentimentos como o amor ou o ódio, que são amor ou ódio de alguém ou de alguma coisa, ou da alegria, que é motivada por alguma coisa, a emoção em causa seria uma vivência sem objecto intencional. Se assim não fosse o sujeito estaria dependente da dinâmica intencional do desejo de qualquer coisa, que corresponde ao processo do aparecer dessa coisa (da realização do desejo), que caracteriza, justamente, o prazer cinético, e não escaparia à

“agitação” (tarachê) inerente ao processo do preenchimento e à possibilidade da desilusão. Na ataraxia não existe o desejo que isto ou aquilo se realize (como *telos* de uma acção), seja possuído, consumido, fruído ou gozado. Mas se a emoção em causa é não intencional no sentido de não ter um objecto referente, um objecto que aparece, isso não significa que não tenha uma “matéria” ou um “sentido noemático” (no sentido que Husserl dá a estes conceitos). Esse sentido é o mundo, o qual não é um objecto que aparece em face de mim, mas a própria dimensão do aparecer, o espaço original do viver, o fundo a partir do qual se podem cristalizar objectos do desejo. Se a aponia (ausência de dor) é o limite interno do fechamento do sujeito em si (visto que ainda é consciência de si ou auto-referência ao corpo), embora já seja condição de abertura ao mundo, a ataraxia é pura abertura, tem como sentido o mundo, ou mais propriamente o “ser no mundo”, o *In-der-Welt-Sein*, o *être-au-monde* (Merleau-Ponty). (SANTOS, 2007, p. 21-22)

Conforme elucida Santos (2007), para Heidegger, o que torna possível uma tal abertura é uma emoção de um dado tipo, uma “disposição afectiva” (*Befindlichkeit*) a que chama *Stimmung*, termo que podemos traduzir por “humor” (no sentido em que se diz que alguém está de “bom, ou mau, humor”).

A *Stimmung*, o humor, é uma tonalidade afectiva de fundo, um estado de espírito emocional relativamente estável do sujeito, que se distingue do sentimento do ponto de vista da intencionalidade. O sentimento é intencional no sentido em que se refere a algo determinado, em que é motivado por um dado objeto.

Quem sente medo, por exemplo, tem medo de alguma coisa ou de alguém; quem ama, ama alguma coisa ou alguém, quem, num dado momento, se alegra, regozija-se devido a um sucesso alcançado na vida ou a um acontecimento feliz. Uma alegria pode ser, em particular, a reacção emocional momentânea ao sucesso de uma acção conseguida.

Já a *Stimmung* é uma disposição afectiva de fundo, sem objecto, que impregna duravelmente o espírito. A *Stimmung* constituiria algo como o carácter emocional profundo do sujeito. Ela é algo como um *êthos*, ou seja a atitude “ética” de fundo, relativamente estável, que o sujeito tem para com a vida. Mas a originalidade da teoria heideggeriana da *Stimmung* vai além destas significações psicológica e caracterial.

Ao contrário das teorias tradicionais dos sentimentos ou “paixões”, que vêem na emoção ou afecto um fenómeno puramente subjectivo, auto-referencial ou mesmo “irracional”, ou seja algo que fecha o sujeito em si e o isola do mundo,

Heidegger reivindica para a “disposição afectiva” (*Befindlichkeit*), e, portanto para as *Stimmungen*, os “humores”, um “carácter de verdade”.

A *Stimmung* tem uma função “reveladora” do “ser-no-mundo” e das estruturas fundamentais do Dasein. “A *Stimmung* já revelou (hat. . . erschlossen) desde sempre, originariamente, o ser-no-mundo na sua globalidade.”

Perceber as mudanças de humor da poesia e como se refletem na escrita musical é uma tarefa que deve ser realizada em conjunto. No *Winterreise*, as canções *Der Lindenbaum* e *Der Wegweiser* são exemplos de obras com mudanças de *Stimmung*.

2.5 – Sonoridades instrumentais do Piano no *Winterreise*

Como demonstrado nos itens anteriores deste segundo capítulo, a diversidade timbrística possibilitada pelo piano é fator essencial a ser trabalhado na construção da performance desta obra.

Ticiano Biancolino (2008) defende que o piano tem um papel primordial na evocação de sonoridades instrumentais no ciclo *Winterreise*, tomando por base similaridades de escrita entre determinadas passagens da obra de Schubert e aquelas retiradas de obras sinfônicas e de câmara, do próprio Schubert e de outros compositores que representaram grandes influências suas, especialmente Haydn, Mozart e Beethoven, tomando como exemplo a canção *Der Leiermann* (O Tocador de “*Leier*”):

O *Leier* é um instrumento cujas origens remontam à Idade Média. Sua sonoridade lembra ao mesmo tempo a de uma sanfona e a de um realejo. Seu bojo assemelha-se ao de um alaúde. Cordas internas são friccionadas por um mecanismo acionado por uma manivela, girada pela mão direita do executante. A esquerda aciona as teclas de um pequeno mecanismo, como um teclado primitivo, que tocam as outras cordas. Assim, ele produz uma base intervalar imutável, como um pedal ininterrupto, que sustenta a melodia produzida pelo teclado. É justamente isso que Schubert faz o piano reproduzir na canção. (BIANCOLINO, 2008, p. 123)

Segundo Youens (1991, p. 297), as *apogiaturas* nos dois primeiros compassos, provavelmente são uma alusão ao ajuste de afinação que ocorre quando a manivela começa a produzir o som nas cordas. A altura só se torna constante quando o ciclo da manivela se torna regular:

The image shows a musical score for the first five measures of 'Der Leiermann'. The music is in 3/4 time and marked *pp* (pianissimo). The bass line, which is highlighted with a red box, consists of a series of eighth notes in the first two measures, followed by chords in the last three measures. The treble clef part has a whole rest in measure 01, a melodic line of eighth notes in measure 02, and chords in measures 03, 04, and 05.

Exemplo 17: *Der Leiermann*, compassos 01 ao 05

2.6 – Pintura em Sons

No caso do *Lied*, e especialmente em Schubert, ocorre freqüentemente o fenômeno chamado de pintura em sons, ou seja, a descrição por figurações do piano de fenômenos, movimentos e cenários do mundo físico citados nos poemas. Um exemplo marcante desse fenômeno no *Winterreise* é a própria caminhada do viajante que é descrita pelo piano em quase todas as músicas percebe-se que, inicialmente, a preocupação de Schubert era ilustrar a viagem física ambientando auditivamente o transcorrer da jornada do protagonista. Podemos exemplificar os diferentes tipos de caminhada no decorrer do ciclo da seguinte forma:

GUTE NACHT - caminhada moderada

Musical score for 'GUTE NACHT' in G major, 3/4 time. The piece is marked 'caminhada moderada' and 'pp'. The right hand features a steady eighth-note accompaniment, while the left hand plays a simple bass line with occasional chords.

AUF DEM FLUSSE - caminhada lenta

Musical score for 'AUF DEM FLUSSE' in D major, 2/4 time. The piece is marked 'caminhada lenta', 'staccato', and 'pp'. Both hands play a rhythmic pattern of eighth notes with a staccato articulation.

DIE POST - caminhada rápida

Musical score for 'DIE POST' in B-flat major, 6/8 time. The piece is marked 'caminhada rápida' and 'Etwas geschwind.'. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand provides a rhythmic accompaniment of eighth notes.

DAS WIRTSHAUS - caminhada muito lenta com um cajado

Musical score for 'DAS WIRTSHAUS' in B-flat major, common time. The piece is marked 'caminhada muito lenta com um cajado' and 'Sehr langsam.'. The right hand is mostly silent, while the left hand plays a slow, heavy accompaniment of chords, marked 'pp' and 'cresc.'.

Exemplo 18: Diferentes tipos de caminhada ao longo do ciclo – *Gute Nacht* (caminhada moderada), *Auf dem Flusse* (caminhada lenta), *Die Post* (caminhada rápida) e *Das Wirtshaus* (caminhada muito lenta com um cajado)

Outro exemplo acontece na segunda canção *Die Wetterfahne* (O Catavento), as rajadas de vento são representadas pelas semicolcheias, que se transformam em colcheias descendentes, num movimento circular enfatizado pela ausência de

acordes: as duas vozes caminham em oitavas até o décimo compasso, e a melodia, do sétimo ao nono, caminha em uníssono com a superior:

Ziemlich geschwind.

Der Wind spielt mit der Wetterfahne auf meines schönen Liebchens Haus.

Da dacht ich schon in meinem Wahne, sie piffden armen Flüchtling aus.

Exemplo 19: *Die Wetterfahne*, compassos 01 ao 14

Em *Der stürmische Morgen* (a manhã tempestuosa), o vento volta a soprar com força em meio à tempestade, e o protagonista acaba por associar seu estado de espírito à tormenta (ver terceira estrofe): o piano caminha em duas vozes em oitavas, com caráter circular e ainda mais cromático do que na segunda canção.

Abaixo está a tradução do poema, e em seguida o exemplo na partitura de como Schubert pinta musicalmente a tempestade.

<p><i>Der stürmische Morgen</i></p> <p><i>Wie hat der Sturm zerrissen Des Himmels graues Kleid! Die Wolkenfetzen flattern Umher im matten Streit.</i></p> <p><i>Und rote Feuerflammen Zieh'n zwischen ihnen hin; Das nenn' ich einen Morgen So recht nach meinem Sinn !</i></p> <p><i>Mein Herz sieht an dem Himmel Gemalt sein eig'nes Bild - Es ist nichts als der Winter, Der Winter kalt und wild!</i></p>	<p>Manhã de Tempestade</p> <p>Como a tormenta rasgou o manto cinzento do céu! Pairam os restos de nuvens entrechocando-se cansados.</p> <p>E chamas vermelhas brilham por entre elas: essa me parece uma manhã que reflete meus sentimentos.</p> <p>Meu coração reconhece no céu sua própria imagem pintada - ele é só inverno, um inverno frio e selvagem!</p>
---	--

No exemplo 20 (destacado com a cor azul) os três compassos da introdução do piano está em uníssono, e ao entrar a voz, ela permanece em uníssono ao piano (destacado com a cor vermelha), ou seja, a voz associa-se musicalmente ao estado de espírito da tempestade, imitando o piano, uma vez que está representando a tempestade:

Wie hat der Sturm zer-ris-sen des Himmels graues Kleid! die
 Wol-ken-fet-zen flat-tern um-her in mat-tem Streit, um-her in

Exemplo 20: *Der stürmische Morgen*, compassos 01 ao 07

2.7 – Andamento

Apesar de o compositor por vezes indicar numericamente ou até mesmo por palavras, o tempo da música é algo que sofre muita influência subjetiva do intérprete. Entretanto, determinar o andamento de uma performance a dois é algo que se conquista a medida que se evolui o processo de construção.

Alguns fatores devem ser observados para se estabelecer um andamento mutuamente confortável: nível técnico dos intérpretes, classificação vocal do cantor, a dicção precisa ser compreendida, a articulação do piano, o andamento não pode flutuar (no sentido de iniciar uma canção num andamento, ir cedendo no desenvolvimento da peça, e chegar ao fim num andamento muito mais lento), pois pode demonstrar fadiga por parte do cantor, as retomadas de ar não podem ser muito lentas, roubando o tempo da nota seguinte, que é sinal que está se gastando muito ar e o andamento está muito lento.

O andamento no ciclo de canções *Winterreise* está associado à progressão poética da caminhada do viajante. O texto, por muitas vezes deixa claro o cansaço que justifica o andamento empregado por Schubert à canção. Na canção *Das Wirtshaus* (A Estalagem), a caminhada fica diferenciada pela presença de um cajado, que representa o cansaço e o sofrimento da caminhada.

Na opinião de Biancolino (2008), no ciclo *Winterreise* de Schubert podemos identificar as canções de caminhada da seguinte maneira:

1. *Gute Nacht* (Boa Noite) – caminhada
2. *Die Wetterfahne* (O Catavento) – contemplação da natureza
3. *Gefrorne Tränen* (Lágrimas Geladas) – caminhada lenta
4. *Erstarrung* (Congelamento) – caminhada rápida
5. *Der Lindenbaum* (A Tília) – caminhada
6. *Wasserflut* (Inundação) – caminhada lenta
7. *Auf dem Flusse* (Sob o Rio) – caminhada lenta
8. *Rückblick* (Um Olhar para Trás) – caminhada rápida
9. *Irrlicht* (Fogo Fátuo) – caminhada
10. *Rast* (Repouso) – caminhada lenta
11. *Frühlingstraum* (Sonho de Primavera) – (despertar do sono)
12. *Einsamkeit* (Solidão) – caminhada
13. *Die Post* (O Correio) – contemplação
14. *Der greise Kopf* (A Cabeça Envelhecida) – caminhada lenta
15. *Die Krähe* (A Gralha) – caminhada
16. *Letzte Hoffnung* (Última Esperança) – contemplação
17. *Im Dorfe* (Na Aldeia) – contemplação estática
18. *Der stürmische Morgen* (Manhã Tempestuosa) – contemplação
19. *Täuschung* (Ilusão) – caminhada

20. *Der Wegweiser* (A Seta de Orientação) – caminhada lenta
 21. *Das Wirtshaus* (A Estalagem) – caminhada lenta
 22. *Mut* (Coragem) – caminhada rápida
 23. *Die Nebensonnen* (Os Sóis Vizinhos) – contemplação estática
 24. *Der Leiermann* (O Tocador de Leier) – contemplação estática
- (BIANCOLINO, 2008, p. 68 e 82)

2.8 – Edição de partitura

Ao se pensar em uma interpretação a dois, um dos pontos cruciais é a escolha da edição da partitura da obra que será estudada em conjunto. São inúmeras as diferenças entre as edições, e isso pode dificultar a comunicação entre qualquer conjunto, desde um duo até uma grande orquestra.

No que se refere ao piano, por exemplo, podemos encontrar diferentes sugestões de dedilhados e pedalizações. Na linha do canto, por outro lado, pode-se encontrar desde pequenas diferenças, como sugestões de respiração, até palavras diferentes no poema ou na letra.

No caso da construção de uma interpretação a dois, ligadura de expressão, articulação, acentuação, indicação de andamento, ornamentação, e até mesmo alteração rítmica e melódica, são elementos que podem apresentar divergir de uma edição para outra, afastando os intérpretes do seu principal objetivo, que é o de atingir um discurso musical único.

O ideal é consultar, quando possível, o manuscrito⁴⁴ da obra, para sanar quaisquer dúvidas entre as edições.

⁴⁴ O manuscrito integral da obra *Winterreise* de Schubert pode ser encontrada em: http://www.schubert-online.at/activpage/index_en.htm

2.9 – Divisão Formal

Em relação à organização da poesia com a música, uma das questões importantes e que merece destaque são as divisões formais. No *Winterreise*, os poemas são divididos por estrofes e é de extrema importância para os intérpretes conhecer sua construção formal, assim como suas articulações de pausa e respirações.

Segundo Kayser (1985), as estrofes se classificam de acordo com o número de versos ou linhas em: Monóstico (um verso), Dístico (dois versos), Terceto (três versos), Quadra (quatro versos), Quintilha (cinco versos), Sextilha (seis versos), Setilha (sete versos), Oitava (oito versos), Nona (nove versos), Décima (dez versos), assim por diante.

Para o autor, as estrofes ainda se classificam de acordo com a regularidade métrica em estrofes isométricas (mesma métrica) e heterométricas (métrica variante).

Tratando-se de articulações das divisões formais, deve-se observá-las de acordo com o contexto e significado poético. As articulações de pausa mais comuns são a vírgula, dois pontos, travessão, e reticências. De acordo com Stein e Spillman (1991), em geral, as cesuras são articuladas de três formas: conclusiva⁴⁵, enjambamento e cesura.

Conclusiva é quando a frase para naturalmente junto com a música.

No enjambamento existem duas frases distintas da poesia inseridas em uma única frase musical. Particularmente nesse caso, o cantor precisa decidir se respira ou apenas faz uma articulação para separar as duas idéias.

A terceira forma é a cesura, uma forma diferente de pausa. Segundo Stein e Spillman (1991) é a forma mais dramática de articulação e tende a ser levemente mais longa que as outras formas: *“Doch wenn du sprichst: ich liebe dich!”* (Mas quando você fala: eu te amo!)

⁴⁵ Também chamada *“end-stopped”*

Uma sugestão é a leitura prévia em conjunto do poema para a identificação dessas articulações de pausa e marcá-las, pois nem sempre estão escritas musicalmente e passam facilmente despercebidas, principalmente por artistas que desconhecem o idioma.

2.10 – Métrica

A escolha do ritmo e da métrica influencia a maneira como o texto é falado e conseqüentemente como o texto é transformado em música, daí a importância do estudo da métrica poética por parte dos intérpretes de Lied.

É importante se ter em mente que a métrica de um poema é revestida de normas, que são quebradas para criar um efeito dramático, em situações de substituição, chamadas de escansão.

Normalmente essas escansões estão associadas a momentos também de tensão dramática na música e merecem um olhar redobrado.

The image shows a musical score for the song 'Der Wegweiser'. It consists of two systems of music. The first system covers measures 52 and 53. The second system covers measures 55 and 56. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs). In measure 52, the word 'und' is circled in the vocal line. In measure 53, the word 'und' is circled. The piano part includes dynamic markings: *cresc.* in measure 52, *p* in measure 53, *decresc.* in measure 55, and *pp* in measure 56. The lyrics are: 'Ruh, und ich wand-re son-der Ma-ßen, oh-ne Ruh, und su-che' (measure 52), 'Ruh, und su-che Ruh.' (measure 53), and 'Ei-nen' (measure 56).

Exemplo 21: *Der Wegweiser*, compassos 52 e 53

2.11 – Harmonia e Tonalidade – Análise para intérpretes

Assim como estudamos a análise poética e a importância da divisão formal para o entendimento do sentido do poema, entender a estrutura melódica e harmônica fornece aos intérpretes os princípios de organização da música.

No entanto, cabe ressaltar que o intérprete deve estar ciente da necessidade de analisar as melodias e as harmonias estruturais da música, assim como as progressões.

Entender a distinção entre notas e harmonias estruturais fornece aos intérpretes um maior poder de decisão sobre construir maior ou menor tensão sobre dissonâncias, maior liberdade de tempo sobre a nota ou diferenciação de sentido de uma mesma palavra com harmonia distinta.

3. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PREPARAÇÃO DA PERFORMANCE DO *WINTERREISE* DE SCHUBERT PARA CANTO E PIANO

Enquanto o intérprete se prepara para estudar determinada obra, geralmente tem em suas mãos como primeira fonte a partitura, que em si, contém uma série de informações musicais escritas pelo compositor, e no caso do *Lied*, também pelo poeta, que serão interpretadas de acordo com seus conhecimentos prévios e em conjunto com seu companheiro – cantor ou pianista.

O *Winterreise* tem uma série de edições, e nestas muitas divergências aparecem, o que é comum nas obras do século XVIII e XIX, por questões editoriais.

Peter Hill (2002) defende a idéia do estudo da *performance* como uma fase intermediária entre a partitura e o som. A fase da formulação das idéias, onde o intérprete, livre de qualquer desafio técnico, consegue construir uma concepção do que quer e o que precisa fazer:

O problema, como já afirmei, é a natureza da prática. Temos de praticar, é claro, mas temos de reconhecer que a prática pode mascarar a nossa inteligência criativa e, nos acostumarmos com as nossas deficiências, deixando-nos incapazes de ouvir a nós mesmos como realmente somos.⁴⁶
(HILL in RINK, 2002, p.143)

Na área de análise para intérpretes, trabalhos sobre música em conjunto ainda são poucos. Essa idéia de reflexão, aplicada ao *Winterreise*, precisa ser feita em conjunto, entre ambos os intérpretes, já que é uma experiência que envolve coordenação, comunicação, fatores individuais e sociais.

Para a pianista Zélia Chueke e o maestro Isaac Chueke, o intérprete é o intermediário entre o compositor e o público:

É ele quem comunica a imagem sonora extraída primeiramente da partitura, trabalhada a seguir durante as diversas etapas de preparação numa perspectiva individual em diferentes níveis e finalmente materializada na interpretação propriamente dita. [...] Evidentemente o primeiro passo é ler o que está escrito. A musicalidade promoverá o entendimento entre a objetividade do texto e a interpretação, num equilíbrio natural. A interpretação será enriquecida por toda sorte de influências musicais e

⁴⁶ “The Problem, as I have argued, is the nature of practice. We have to practice, of course, but we need to recognize that practice may blunt our creative intelligence and leave us locked into habits which, as we become accustomed to our deficiencies, may leave us to hear ourselves as we really are.” (HILL, 2002, p.143)

extra-musicais. No âmago da forma procura-se sempre a elasticidade e os diversos tipos de análise podem ser utilizados como ferramentas para a construção de uma concepção/interpretação. 'Interpretação a Dois' na verdade implica uma 'Interpretação a Um'. (CHUEKE e CHUEKE, 2006, p.406-407)

Um ponto importante, dedicado ao cantor, é a questão da escolha da tonalidade das canções. É claro que o ideal seria ouvir a obra de arte em sua língua original, freqüência – tonalidade – original.

O intérprete, entretanto, deve-se sentir à vontade para escolher a tonalidade que melhor se adaptar a sua voz, mudando eventualmente, inclusive, as tonalidades das edições publicadas. Tal flexibilidade é ilustrada por Graham Johnson:

Um caso onde os próprios musicólogos discordam que se cante na tonalidade original, para vozes agudas, é a canção '*Der Lindenbaum*' – A Tília. Enquanto a tonalidade de Ré maior aparece na edição Neue Schubert Ausgabe, a edição Peters usa Mi maior. [...] Essa discussão acadêmica, rendeu a mudança do tom original para as vozes médias na edição Peters. (JOHNSON, 2004, p.321)

Elaine Goodman (2002) defende que numa *performance* em conjunto, deve-se primar principalmente pela comunicação aural, ou seja, aquilo que somos capazes de ouvir de cada um. Cada gradação de dinâmica, mudança de articulação, timbre e entonação. De fato a concentração individual é dividida entre monitorar o som produzido por sua própria parte e prestar atenção ao som produzido pelo resto do grupo. É claro que isso funciona enquanto metodologia de estudo e desenvolvimento sensorial e perceptivo. Com o tempo, o objetivo é que se desenvolva essa sensibilidade tão necessária aos intérpretes de música de câmara.

Outro hábito dos intérpretes de *Lied* é comprar inúmeras gravações com intérpretes famosos, é claro, porém repletos de afetação e vícios de performance. Johnson explica a origem desses tipos de interpretação:

A ultra-masculinidade de muitos cantores alemães no imediato pré-guerra às vezes é realizada para ser um exemplo de ouro do canto não afetado (que também ocorreu de ser o período melhor documentado pelo gramofone até aquele momento), mas muito do que se cantava nas gravações a partir desta época reflete os aspectos menos atraentes do período que são uma sonoridade soberba, muito forte e grosseira. ⁴⁷ (JOHNSON, 2004, p. 323)

⁴⁷ "The ultra-manliness of many German male singers in the immediate pre-war years is something held up to de a golden example of unaffected singing (it also happened to be the period best documented by the gramophone

Johnson (2004) acredita que a defesa de Fischer-Dieskau de uma volátil (e possivelmente às vezes muito fervorosa) reação às palavras refletiu a sua necessidade de romper com as tradições do passado imediato do seu país. A geração mais jovem a qual ele pertencia tinha a necessidade de relembrar o mundo de sensibilidade e flexibilidade alemã, ao invés da grandiosa e marmórea (para dizer o mínimo) aspiração da Alemanha em 1930 e 1940.

O ciclo inicia-se com uma canção estrófica. As estrofes musicais, entretanto, não são simples. Estados emocionais e percepções freqüentemente estão mudando com o desencadear da música, e uma estrutura fechada, quase que fatalmente leva o intérprete a perder essas caracterizações tão necessárias ao contexto estrutural da música. Trata-se de canções estróficas com variação, como o caso de “*Gute Nacht*” – Boa Noite, e “*Der Lindenbaum*” – A Tília; para esta última em sua quinta estrofe, quando o andarilho relembra na memória a escolha entre a vida ou a morte na tempestade de inverno, a variação de elementos apresentada por Schubert constitui uma nova seção.

Além dessas formas, um complexo de variedades será encontrado no ciclo como nas canções “*Erstarrung*” – Solidificação, “*Rückblick*” – Retrospectiva, “*Der greise Kopf*” – A Cabeça Grisalha, “*Die Krähe*” – O Corvo, “*Im Dorfe*” – Na Aldeia. Variações e mudanças são a regra: em apenas uma única canção, “*Erstarrung*”, a seção ‘A’ retorna musicalmente inalterada, a repetição literal aqui também quer dizer a mesma coisa.

Em relação à parte vocal, Susan Youens defende que Schubert teve uma preocupação com a criação de uma identidade musical para o protagonista do *Winterreise*:

Recursos como contornos musicais trazem traços de individualidade ao andarilho:

- 1- Contorno nítido e abrangente, com frases triádicas, caracterizada por sucessivos saltos intervalares;
- 2- Escrita melódica declamatória;

up to that time), but there is a lot of singing on record from this epoch which reflects the less attractive aspects of the time and is smug, dull, and boorish.” (JOHNSON, 2004, p.323)

3- Melodias líricas que evocam canções folclóricas ou salmodia; e

4- Uma subcategoria de estilo lírico caracterizado por ritmos da dança e ornamentação. (YOUENS, 1991, p. 55)

Na opinião de Youens (1991) Schubert não pretendia estender ou usar todos os recursos do *fortepiano* vienense para o qual escreveu, mas se por um lado ele não era um “inovador Beethoveniano” naquele sentido, por outro lado, seus acompanhamentos de piano têm um caráter distinto, em parte devido às duplicações múltiplas de tons e acordes que resultam numa textura rica e plena.

Também ao contrário do seu contemporâneo Beethoven, Youens (1991) nos revela que o compositor de *Winterreise* não costumava explorar extremos da escala, apesar de usar moderadamente as alturas mais graves do instrumento de seis oitavas. Schubert tinha uma clara preferência por um som de piano rico que gravita entre o registro médio grave. Um exemplo do uso de notas dessa extensão mais grave é na canção de número 7, “*Auf dem Flusse*” – Sob o Rio.

Exemplo 22: *Auf dem Flusse*⁴⁸, compassos 59 ao 61

Franz Schubert usa o registro agudo do piano em poucos momentos no *Winterreise*, usando os sons mais brilhantes superiores apenas como efeitos especiais – os galos cantando em “*Frühlingstraum*” – Sonho de Primavera, ou a afirmação “*Mut*” – Coragem.

⁴⁸ Edition Peters, disponível em: <http://imslp.info/files/imglnks/usimg/9/92/IMSLP00414-Schubert - Winterreise.pdf>

A riqueza da escrita do piano é pontuada ocasionalmente para unir passagens que servem, com única exceção, uma das duas funções: representar a força elementar dos ventos de inverno em “*Die Wetterfahne*” – O Catavento, e “*Der stürmische Morgen*” – A Manhã Tempestuosa, e destacar algumas das declarações mais gritantes no ciclo por meio de uma textura tão austera.⁴⁹ (YOUENS, 1991, p. 104)

O ciclo *Winterreise* é música de câmara, e a parte do pianista inegavelmente ultrapassa a função subordinada erroneamente implícita na palavra “acompanhamento”. Em última análise, o que mais impressiona na escrita para piano neste ciclo é o papel do pianista, tanto na promulgação da poesia e em antagonismo inevitável entre música e palavras.

A música sempre insiste sobre a sua identidade como música, por mais representativo e expressivo que seja o texto; obedecendo a exigência estética do século XIX, a música opera de acordo com a substância mais íntima da poesia e não contra ela, até porque esta implica mais numa experiência psicológica do que num relato diretamente.

Christopher Howard Gibbs acrescenta:

Melhorias mecânicas na construção dos pianos durante as primeiras décadas do século XIX bem serviram as metas interpretativas de Schubert: a ampliação das possibilidades expressivas no instrumento como jamais foram vistas antes. Na verdade, em muitos *Lieder* – Canções – de Schubert, a parte do piano poderia vir vezes até mesmo como peças musicais com interesse genuíno, quase personagem de peças solo. (GIBBS in PARSONS, 2004, p. 226)

O viajante enfrenta os mistérios da existência para além de sua compreensão, porque a música por sua natureza alude a matéria indefinível em palavras, e até mesmo as passagens onomatopéicas para piano, como as folhas da tília, cães latindo, e os ventos da tempestade, elemento além das imagens verbais; aos reinos onde as palavras não podem ir e música pode. “Ao final, o ciclo termina com a visão do instrumentista mudo a quem só o mínimo som permanece, uma criatura fora do alcance da linguagem.” (YOUENS, 1991, p. 116)

⁴⁹ “The richness of the piano writing is punctuated on occasion by unison passages that serve, with a single exception, one of two functions: to represent the elemental force of the winter winds in ‘*Die Wetterfahne*’ and ‘*Der stürmische Morgen*’ and to underscore certain of the starkest statements in the cycle by means of so austere a texture.” (YOUENS, 1991, p. 104)

3.1 CONSTRUÇÃO DA PERFORMANCE DA CANÇÃO *GUTE NACHT*

A respeito do “Eu Lírico”, Susan Youens (1991) classifica o *Winterreise* como um monodrama, e o viajante fala como se estivesse completamente sozinho; com a nossa exceção, ele está sozinho, e nossa presença é desconhecida por ele. Segundo a autora, *Gute Nacht* é um dos muitos poemas do ciclo no qual as emoções do viajante mudam desde o começo até o final, como se o poema fosse uma viagem em miniatura. Depois de se deparar com a realidade de sua situação, toda a paranóia aparece nos elementos do terceiro verso: “*Was soll ich länger weilen, Daß man mich trieb hinaus?*”⁵⁰. Como se aquela sociedade se manifestasse hostil e ir embora fosse uma resposta defensiva. Até uma postura conformista no último verso, de que nada mudará e que partir é o melhor a fazer.

Gute Nacht se encaixa na forma de estrofe modificada, que segundo Stein e Spillman (1995) é aquela que envolve o uso de algum tipo de variação em cima de uma estrofe simples. Isso ocorre quando um compositor preserva uma repetição estrófica, mas adiciona mudanças entre versos que vão substancialmente além da linha vocal para se adequar as sílabas poéticas.

Os versos 1 e 2 são impressos com sinais de repetição e o verso 3 é idêntico, exceto por dinâmicas e direção da linha vocal nos compassos 42 e 46.

Gute Nacht é constituído por quatro estrofes com oito linhas cada. Eles rimam alternadamente, com três acentos em cada verso, com ritmo *iâmbico*, ou seja, apresentando acentuação nas sílabas pares.

Entender esse padrão métrico para a interpretação é importante, pois mostra-nos, por exemplo, porque a primeira palavra “*Fremd*” não deve ser acentuada. Este sistema de acentuação acrescenta uma qualidade especial ao texto cantado e à sonoridade da declamação.

⁵⁰ “Por que ficaria aqui mais tempo, para que me expulsassem?” (tradução do autor)

<p>Gute Nacht</p> <p><i>Fremd bin ich eingezogen, Fremd zieh' ich wieder aus. Der Mai war mir gewogen Mit manchem Blumenstrauß. Das Mädchen sprach von Liebe, Die Mutter gar von Eh', - Nun ist die Welt so trübe, Der Weg gehüllt in Schnee.</i></p> <p><i>Ich kann zu meiner Reisen Nicht wählen mit der Zeit, Muß selbst den Weg mir weisen In dieser Dunkelheit. Es zieht ein Mondenschatten Als mein Gefährte mit, Und auf den weißen Matten Such' ich des Wildes Tritt.</i></p> <p><i>Was soll ich länger weilen, Daß man mich trieb hinaus? Laß irre Hunde heulen Vor ihres Herren Haus; Die Liebe liebt das Wandern - Gott hat sie so gemacht - Von einem zu dem andern. Fein Liebchen, gute Nacht!</i></p> <p><i>Will dich im Traum nicht stören, Wär schad' um deine Ruh'. Sollst meinen Tritt nicht hören - Sacht, sacht die Türe zu! Schreib im Vorübergehen Ans Tor dir: Gute Nacht, Damit du mögest sehen, An dich hab' ich gedacht.</i></p>	<p>Boa Noite</p> <p>Como estrangeiro cheguei, Como estrangeiro parto. Maio me foi benfazejo com muitos campos de flores. Ela falou de amor, sua mãe até de casamento; agora o mundo está turvo e o caminho coberto de neve.</p> <p>Não posso escolher a hora de minha viagem, preciso achar meu próprio caminho nesta escuridão. Minha sombra, que a lua projeta, é minha companheira de viagem, e sobre os campos de neve procuro as pegadas dos animais selvagens.</p> <p>Por que ficaria aqui mais tempo, para que me expulsassem? Que vão os cachorros soltos latir na porta de seus donos. O amor ama viajar foi Deus que assim o fez - de um para outro, boa noite, minha querida!</p> <p>Não quero perturbar seus sonhos, por que turbaria sua paz? Você não ouvirá meus passos quando suavemente eu fechar a porta. Em minha saída escrevo em seu portão: Boa noite, para que você veja que estive em meu pensamento.</p>
---	--

O poema se inicia com um dispositivo muito bem utilizado na retórica, a figura de linguagem anáfora, ou seja, o início deliberado de várias linhas ou estrofes com a mesma palavra, ou palavras. Aqui é a palavra “*Fremd*” que inicia o primeiro e segundo verso merece uma atenção especial do intérprete, pois indica algo que está além de uma mera construção paralela de palavras. O objetivo é de intensificar o significado e de indicar uma progressão poética do estado de espírito do “Eu Lírico” utilizando-se da palavra “*Fremd*”.

“*Fremd*” é um adjetivo que significa ser desconhecido ou inusitado (estranho), ou ser de outro país ou região (estrangeiro). A progressão poética está em dizer que “chegou como um desconhecido e agora está saindo como um estranho”. Obviamente, uma verdade psicológica é expressada aqui, não uma realidade: o “Eu Lírico” se “sente como um estranho”. Ele veio como um desconhecido e, presumivelmente, com a esperança de mudar esse status – entretanto, ele falhou.

Para a musicóloga Susan Youens (1991), o gesto descendente da primeira frase, “*Fremd bin ich eingezogen, Fremd zieh ich wieder aus*”, constitui uma metáfora poderosa direcional para a desilusão, e Schubert a usa freqüentemente neste ciclo.



Exemplo 23: *Gute Nacht*, compassos 07 ao 11

Essa metáfora está intimamente desenhada no contorno dado pela música em conjunto com o poema. A estrutura métrica do poema com verso iâmbico leva o intérprete a deixar em primeiro plano a sílaba “zo”, da palavra “*eingezogen*” (cheguei) e em seguida a palavra “*aus*” (parti); as duas principais idéias da música, que devem ser percebidas pelos intérpretes e enfatizadas.

A poética trabalhada por Müller de um “Eu Lírico” que teve a chance do amor – “Maio, o mês do amor, foi-me gentil com muitos campos de flores” – perdeu a chance de se casar com sua amada, e se comporta como um sujeito passivo, supervalorizando os sentimentos de luto e de perda. Maio se foi, e sua situação está longe de ser agradável. É inverno e ele tem dificuldades de encontrar o seu caminho porque a natureza não é mais gentil, se revela hostil cobrindo-o de neve e dor. Temos agora um homem que tende a ser passivo e se comporta e se sente como uma vítima. Ser amado e perder o amor são vistos como ocorrências fatídicas, o homem como joguete do destino e da natureza.

Youens (1991) ressalta os elementos simbólicos e contrastes que aparecem no trecho onde diz “a moça falou-me de amor, a mãe até de casamento”. Schubert faz um concreto contraste com uma passagem curta em Fá maior, uma linha melódica que sobe em representação da esperança do andarilho, e uma indicação de legato para o piano, ao contrário da textura do resto da canção. Quando ele retorna para Ré menor e repete a frase “agora o mundo está turvo e o caminho coberto de neve”, a única diferença entre as duas frases é a descida de volta para as profundezas de sua miséria presente na segunda cadência.

15

Mai war mir ge - wo - gen mit manchem Blu - men - strauß. Das Mädchen sprach von selbst den Weg mir wei - sen in die - ser Dun - kel - heit. Es zieht ein Mon - den -

legato

Lie - be, die Mut-ter gar von Eh, das Mädchen sprach von Lie - be, die
 schat-ten als mein Ge-fähr-te mit, es zieht ein Mon-den - schat - ten als
 Mut-ter gar von Eh- nun ist die Welt so trü - be, der
 mein Ge - fähr-te mit, und auf den wei-ßen Mat-ten such

Exemplo 24: *Gute Nacht*, compassos 15 ao 22

Gerald Moore defende que o pulso em *Gute Nacht* é mais regular que em qualquer outra canção do ciclo, recomendando o tempo de semínima = 52, um passo normal de caminhada, que é firmemente estabelecido na introdução:

Schubert não pretendia que ela fosse tocada com uma exatidão metronômica, como ele mesmo deixou escrito em suas anotações. Não é um homem marchando com precisão militar, mas alguém com um propósito que o guiará, se afastando o mais distante possível, de todas aquelas lembranças do seu amor perdido. Amargurado, sussurra “boa noite” quando passa pela casa da amada enquanto ela dorme, como uma forma de amenizar a dor do seu coração.⁵¹ (MOORE, 1975, p. 75)

Entretanto, esse andamento é apenas uma sugestão, tendo em vista os diferentes tipos vocais e níveis técnicos dos intérpretes.

É imediatamente estabelecida uma afirmação da tonalidade, e a dinâmica *mezzo-forte* fornece ao cantor um nível onde possa ainda crescer – como ele terá

⁵¹ “Schubert did not intend it to be performed with metronomical exactitude, as na examination of his marking tells us. This is not a man marching with military precision, but one with a purpose whose will drives him on, whose resolution impels him to remove himself as far as he may from all that reminds him of his lost love. And yet, bitterness of mind notwithstanding he needs must yield to the ache in his heart to whisper ‘Good-night’ as he passes the house of the sleeping woman”. (MOORE, 1975, p.75)

que fazer no terceiro verso – sem chegar ao fortíssimo e do qual é possível diminuir ao pianíssimo sem tornar inaudível na última estrofe em *pianíssimo*.

Existe uma diferença entre o *forte piano* entre os números 2 e 3 e o acento no número 4. O último é somente um acento no tempo (não é “*fp*”). Esses acentos falsos ou tenutos quebram a uniformidade do movimento seguinte, sugerindo suspiros, mais do que passos hesitantes, e devem desse modo, ser tocados fora do pulso.⁵² (MOORE, 1975, p. 76)

Exemplo 25: *Gute Nacht*, compassos 01 ao 06

Na segunda estrofe ele fala de sua situação lamentável, sendo forçado a viajar no inverno a pé, tendo a lua como sua única companheira. Mais uma vez utiliza-se de metáfora quando fala que vai seguir as pegadas dos animais selvagens. Nessa passagem, revela-se um sentimento de uma pessoa que procura desesperadamente por amigos e companhia, que pode ser a sombra da lua ou um animal selvagem.

Percebe-se o uso de personificação, quando atribui à sua própria sombra características humanas, quando diz que ela é sua única companheira de viagem.

A respeito do terceiro verso, a cantora Lotte Lehmann em seu tratado sobre o *Winterreise* descreve essa passagem da seguinte forma:

O terceiro verso tem um ritmo ligeiramente mais acelerado. “*Lass' irre Hunde heulen*” e deve ser cantado com uma espécie de desespero. Em “*Die Liebe liebt das Wandern*” deve transmitir reprimido desprezo. Cante-o *piano* e enfatize as consoantes drasticamente. Dê um ligeiro crescendo em: “*Von*

⁵² “There is a difference between the *forte piano* sings in 2 and 3 and the the stress in 4. The latter is a time stress only. These false accents or *tenuti* breaking up the uniformity of the forward movement are expressive of sighs, rather than hesitation in the stride, and should therefore be played as unpercussively as possible”. (MOORE, 1975, p. 76)

Einem zu dem Ander'n, Gott hat sie so gemacht". Talvez em uma das tristes brigas que serviram como prelúdio para o fim de toda a sua felicidade que ela lhe disse – “O que você espera? Eu não posso amar você para sempre. Deus fez a vida dessa maneira, você não pode me culpar...” e agora de novo ele relembra sua resposta irreverente à sua contestação. Os interlúdios entre os versos devem sempre ser tratados como se estivesse cantando-os sozinho. Sua expressão facial deve refletir a música como se estivesse flutuando em todo o seu ser. O ouvinte deve ter a impressão de que o ciclo está sendo criado neste momento - que é **você** quem está a escrever os poemas, **você** que está compondo a música... Recriação significa: uma nova criação.⁵³ (LEHMANN, 1971, p. 46)

As primeiras duas linhas são uma pergunta retórica, nas próximas duas linhas Müller utiliza-se de aliteração “*Hunde – Herren – Haus*”: aqui alguém tenta desesperadamente convencer-se de algo. Os versos sobre os cachorros soltos querem dizer: “só os cachorros que são loucos que ainda se apegam aos seus donos que não os querem; eu não sou um cachorro, tenho o meu orgulho”. Em seguida tenta se confortar dizendo: “a vida é dessa maneira, Deus fez o amor assim, não posso fazer nada para mudar...”

Um sentimento de ironia é observado no uso do adjetivo “*fein*”, que tem conotação de delicadeza, e é estrategicamente colocado para expressar sua tristeza de ser trocado por outro homem, mais rico que ele.

A música se encarrega de mostrar esse momento de mudança de sentimento, criando uma atmosfera irônica. No início da canção a tonalidade é Ré menor (tônica), e o piano repete várias vezes a nota Fá natural (mediante), que é a terça do acorde de Ré menor; nesse momento ele está falando do passado (“Como estrangeiro cheguei, o mês de Maio foi bondoso comigo”). No compasso 71 a canção modula para o modo maior (Ré maior), e, apesar do texto estar falando do presente, até mesmo com um sentimento de carinho pela sua amada – “Não quero perturbar seus sonhos, por que turbaria sua paz? Você não ouvirá meus passos quando suavemente eu fechar a porta” – ao utilizar o Mi sustenido (enarmônico de

⁵³ “*The third verse has a slightly quickened tempo. "Lass' irre Hunde heulen" should be sung with a kind of desperate contempt. "Die Liebe liebt das Wandern" should convey suppressed scorn. Sing it piano and emphasize the consonants sharply. Give a very slight crescendo to: "Von Einem zu dem Ander'n, Gott hat sie so gemacht". Perhaps in one of the sad quarrels which were the prelude to the end of all your happiness she has said to you - 'What do you expect? I cannot love you forever. God made life that way, you cannot blame me ...' and now again he recalls her flippant answer to his pleading. (The interludes between verses should always be treated as if you were singing them yourself. Your facial expression must reflect the music as if it were floating from your whole being. The listener must have the impression that the cycle is just being created at this moment - that it is **you** who are writing the poems, **you** who are composing the music... Re-creation means: created anew.*” (LEHMANN, 1971, p. 46)

Fá natural), que é a supertônica elevada da medianta, em notas de passagem nos compassos 73 e 77, ele demonstra estar com o mesmo sentimento de mágoa da tonalidade anterior, Ré menor (ou seja, a tônica). Isso demonstra que quando ele está no tom maior, falando carinhosamente à sua amada, ele está sendo irônico, pois ela o deixou para se casar com um homem mais rico que ele.

The image shows a musical score for the song "Gute Nacht". It consists of two systems of music. The first system covers measures 73 and 77. The key signature changes from D minor (one flat) to D major (two sharps) between these measures. The vocal line in measure 73 has the lyrics "Will dich im Traum nicht stö - ren, wär". The piano accompaniment in measure 77 has a circled note in the right hand, which is a natural F (Fá natural), the raised sixth degree of the D major scale. The second system covers measures 77 and 81. The key signature remains D major. The vocal line in measure 77 has the lyrics "schad um dei - ne Ruh, sollst meinen Tritt nicht hö - ren - sacht, sacht die Tü - re". The piano accompaniment in measure 77 also has a circled note in the right hand, which is a natural F (Fá natural), the raised sixth degree of the D major scale. The piano part in measure 77 is marked *pp* (pianissimo).

Exemplo 26: *Gute Nacht*, compassos 73 e 77

Nos compassos finais da canção ele retorna para o homônimo menor (Ré menor), onde o andarilho pela última vez canta “*An dich hab’ ich gedacht*” (“Eu pensei em você”); a mesma cadência cantada anteriormente no modo maior.

104
mit du mö-gest se - hen, an dich hab ich ge - dacht, an dich hab ich ge -
un poco rit.
pp un poco rit.
Ré maior Ré menor 115
dacht.
a tempo p pp dimin.

Exemplo 27: *Gute Nacht*, compassos 104 ao 115

Uma mudança rápida de *Stimmung* é preparada também pelo piano: a amargura agora dá lugar à tristeza. Podemos perceber claramente nos compassos 60 e 64, os quais, comparados aos compassos 28 e 31 soam muito mais a um coração partido. O sofrimento é expresso ao cantar os dois “*Gute Nacht*” ilustrados no exemplo 28.

60
Die Lie - be liebt das Wan - dern - fein Liebchen, gu - te Nacht, - von
a tempo p pp

Exemplo 28: *Gute Nacht*, compassos 60 e 64

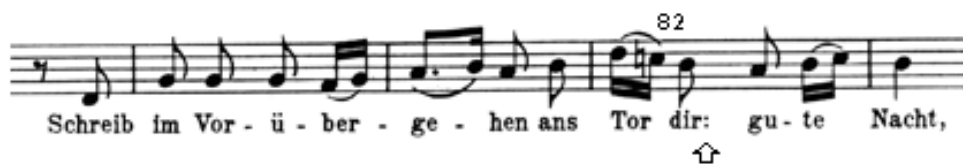
A sensível (Dó sustenido) que aparece na última colcheia da linha do canto nos compassos 60 e 64 será a nota que o piano irá utilizar em seu interlúdio para mudança de região tonal, criando uma mudança dramática, como se a canção fosse concluir em modo maior. A respeito dessa grande mudança, é fácil para o ouvinte perceber que esta última estrofe nada mais é do que uma variação dos 3 primeiros versos.

Exemplo 29: *Gute Nacht*, compassos 70 e 71

Existem dois lugares que merecem especial atenção sobre a articulação da divisão formal do poema, fundamentais para a expressividade do texto: o enjambamento entre os compassos 77 e 78 – “*sacht, sacht*” – estão separados com uma articulação muito clara, e no compasso 82 a cesura antes do “*gute Nacht*”, farão as palavras mais expressivas.



Exemplo 30: *Gute Nacht*, compassos 77 e 78



Exemplo 31: *Gute Nacht*, compasso 82

No primeiro caso, trata-se da repetição da palavra “*sacht*”, que quer dizer “suavemente”. No segundo caso ele se refere ao uso de dois pontos (:) para introduzir um aposto. “Em minha saída escrevo em seu portão: boa noite.”

Segundo Gerald Moore, a melodia tocada pelo piano posteriormente, retoma os passos de caminhada no compasso 99, mas a frase “*An dich hab’ ich gedacht*” (“eu pensei em você”) subsiste; é lembrada nas vozes internas do piano, nos compassos 110 a 114. Esses pensamentos, em primeiro plano na mente do viajante, não são para serem sublinhados ou destacados. É suficiente que estejam lá e que o pianista esteja ciente deles.

104
mit du mö-gest se - hen, an dich hab ich ge - dacht, an dich hab ich ge -

110
dacht.

114 115

pp un poco rit.

a tempo

p pp dimin.

Exemplo 32: *Gute Nacht*, compassos 110 ao 115

Susan Youens (1991) subdivide essa canção em quatro grandes momentos que esclarecem e dão uma visão geral aos intérpretes:

“Estrofe 1: O contraste com o passado (primavera), amor e o presente (inverno), solidão

Estrofe 2: A natureza na viagem inicia-se aqui

Estrofe 3: Ira contra as pessoas da cidade e contra Deus, que criou o amor inerentemente instável.

Estrofe 4: O adeus a sua amada.”⁵⁴

⁵⁴ Susan Youens. *Retracing a Winter Journey*. New York, Cornell University Press, 1991.

3.2 CONSTRUÇÃO DA PERFORMANCE DA CANÇÃO *DER LINDENBAUM*

Schubert chega à quinta canção, a Tília, com suas flores pálidas e folhas em formato de coração, posicionada junto ao portão; à sombra desta árvore o personagem sonhou muitos e belos sonhos, e no tronco ele esculpiu palavras de amor. Era um lugar de intenso valor simbólico para ele. Agora, ele passa pela árvore com os seus olhos fechados, mesmo na noite profunda, e os ramos sussurram: “Venha cá meu velho amigo, aqui encontrarás o teu descanso”. Uma rajada de vento tira o chapéu da sua cabeça, e muitas horas depois ele lembra-se da árvore, que parece ainda dizer “Você teria encontrado descanso aqui”. É um convite implícito ao suicídio.

<p><i>Der Lindenbaum</i></p> <p><i>Am Brunnen vor dem Tore Da steht ein Lindenbaum; Ich träumt' in seinem Schatten So manchen süßen Traum.</i></p> <p><i>Ich schnitt in seine Rinde So manches liebe Wort; Es zog in Freud' und Leide Zu ihm mich immer fort.</i></p> <p><i>Ich mußst' auch heute wandern Vorbei in tiefer Nacht, Da hab' ich noch im Dunkeln Die Augen zugemacht.</i></p> <p><i>Und seine Zweige rauschten, Als riefen sie mir zu: Komm her zu mir, Geselle, Hier find'st du deine Ruh'!</i></p> <p><i>Die kalten Winde bliesen Mir grad' ins Angesicht; Der Hut flog mir vom Kopfe,</i></p>	<p>A Tília</p> <p>Junto ao poço do portão se ergue uma tília; quantos sonhos doces embalei à sua sombra.</p> <p>Em seu tronco gravei muitas palavras de amor; na dor e na alegria para ela sempre corri.</p> <p>Hoje passei por ela em meio à noite profunda e mesmo na escuridão tive que fechar os olhos.</p> <p>E seus galhos sussurravam como se me chamassem: “Venha para cá, amigo, aqui encontrará a paz!”</p> <p>Os ventos frios sopravam bem em minha face, o chapéu me voou da cabeça,</p>
---	--

<i>Ich wendete mich nicht.</i>	mas não me voltei para trás.
<i>Nun bin ich manche Stunde</i>	Agora estou há muitas horas
<i>Entfernt von jenem Ort,</i>	de distância daquele lugar
<i>Und immer hör' ich's rauschen:</i>	mas continuo ouvindo o sussurrar:
<i>Du fändest Ruhe dort!</i>	“Aqui você encontrará a paz!”

O caminhante se lembra dessa tília, do sentimento de paz e abrigo. No momento não há ninguém porque é noite, mas o portão da cidade está próximo, e normalmente as pessoas vêm buscar água. Este lugar é cheio de lembranças, cheio de sonhos, cheio de paz. E a tília, outrora amiga da alma, agora é guardiã da porta da cidade onde ela mora.

Youens lembra que a escolha do *Lindenbaum* por Müller é coberta por significados:

A escolha da árvore foi calculada. A tília tem uma longa história na literatura alemã como uma tradicional árvore de encontro dos amantes e um símbolo de tudo o que é suave e benéfica na Natureza, começando com as canções do *minnesingers* do século XIII. Müller certamente conhecia um dos primeiros poemas de amor sob a tília, o *minnesong*⁵⁵ “*Under der linden an der heide*” por Walther von der Vogelweide (por volta de 1170-1220), pois ela foi incluída em uma coleção de poemas populares, mesmo não sendo sendo poesia popular.⁵⁶ (YOUENS: 1991, p. 153)

Sendo assim, à simbologia da trompa de caça explorada no capítulo anterior, acrescenta-se a simbologia da árvore, aqui mencionada. À alusão à trompa, nos remete à importância outros instrumentos pelo piano, como a trompa de caça. Geralmente ouvida à distância nos bosques e florestas o som da trompa de caça

⁵⁵ Nota do autor: “*Minnesang*” (em alemão) ou “*minnesong*” (em inglês) era uma tradicional forma de poema lírico e canção escrita na Alemanha e que floresceu no século XII até meados do século XIV. As pessoas que escreviam ou cantavam a “*Minnesang*” eram chamados de “*Minnesänger*”. O nome deriva da palavra “*minne*”, do alemão falado na Alta Idade Média, significando amor – o tema preferido. Cada composição individualmente era chamada de “*minnelied*”.

⁵⁶ *The choice of tree was calculated. The linden has a long history in German literature as the traditional lovers' rendezvous and a symbol of all that is gentle and beneficent in Nature, beginning with the songs of the thirteenth-century minnesingers. Müller almost certainly knew one of the earliest poems about love beneath the linden tree, the minnesong “Under der linden an der heide” by Walther von der Vogelweide (ca. 1170-1220) because it was included in a collection of folk poems he knew, even though minnesong is not folk poetry. (YOUENS, 1991, p. 153)*

está associado a idéia do passado e da própria memória. O toque do pianista nestes trechos indicados no exemplo abaixo deve ser intenso em termos de consistência de som e ao mesmo tempo suave, devido ao timbre da trompa à distância.

01 *Mäßig.*

pp

cresc.

fp

pp *p*

Am Brunnen vordem To-re da steht ein Linden-baum; ich träumt' in seinem

Exemplo 33: *Der Lindenbaum*, compassos 01 ao 13

Nessa canção, Schubert prepara uma paisagem sonora muito especial desde a introdução. A tonalidade, os desenhos e a dinâmica do piano ilustram a paisagem da folhagem e dos galhos ao vento da noite.

01

Exemplo 34: *Der Lindenbaum*, compassos 01 ao 07

Segundo Gerald Moore (1975),

O acorde de Mi maior deve ser bem estabelecido e se fixar calmamente nos ouvidos; a impaciência para deixá-lo acaba com toda a sensação de relaxamento. Devemos ficar um pouco no Sol # e enquanto fazemos um crescimento suave na dinâmica, simultaneamente aceleramos o andamento até o ponto alto do sinal de *crescendo*. O *crescendo* e o *diminuendo* vão somente do *pp* ao *p* e do *p* ao *pp*. (MOORE, 1975, p. 92)

Tratando-se de articulações das divisões formais, a ramificação que acontece nos compassos 08 e 12, por exemplo, devem ser observados para evitar uma respiração que corte o sentido da frase. As articulações de pausa presentes nesses exemplos são leves, e servem apenas para separar as duas semi-frases.

08

Am Brunnen vordem To-re da steht ein Linden-baum:
12
ich träumt' in seinem Schatten so man-chen sü - Ben Traum.

Exemplo 35: *Der Lindenbaum*, compassos 10 e 14

A partir desse entendimento, o pianista realiza em conjunto com o cantor um *legato* que, embora contenha a articulação dessa pausa de colcheia, não perde a direção nem a energia durante toda a frase.

No caso do cantor, não existe uma respiração perceptível, no caso do piano, o dedo deve levantar momentaneamente a nota mi semínima, pousando novamente a nota mi colcheia num gesto direcionando para o fá (semínima pontuada no primeiro tempo do compasso seguinte), dando o sentido à anacruse (compasso 10 do exemplo 36).

08

Am Brunnen vordem To-re da steht ein Linden-baum; ich träumt' in seinem

ppp p

Schatten so man-chen sü-ßen Traum. Ich schnitt in sei-ne Rín-de so manches lie-be

fp

Exemplo 36: *Der Lindenbaum*, compassos 08 ao 19

A respeito desse primeiro verso, a soprano alemã Lotte Lehman escreve:

Você parece estar andando em círculo. Você tenta ir longe, mas a vizinhança em que a sua amada vive chama-o de volta como um ímã de modo que você parece apenas vaguear em círculos. Então você se encontra novamente no velho portão, onde vocês tantas vezes sentaram à sombra da velha tília. Você faz uma parada em sua agitada caminhada quando de repente você se encontra ao lado do bem sob a velha árvore. Você se esqueceu do inverno e do frio. Você se esqueceu da tristeza. Uma

paz tranqüila desce sobre você, como se finalmente você estivesse em casa. O primeiro verso deve ser cantado com a maior simplicidade possível, com otimismo, muito *legato*.⁵⁷ (LEHMANN, 1971, p. 50)

Quanto à articulação dessa divisão formal, Gerald Moore acrescenta que,

Nós encontramos várias pausas onde parecia que o fluxo da frase ia ser interrompido pela respiração; compassos 10, 14, 22 são exemplos, e essas pausas devem ser observadas, mas será necessário respirar? Para alguns cantores sim, mas eu acredito que Schubert deu ao cantor estes momentos de pausa para prevenir qualquer sensação de esforço, para que a tranqüilidade da frase não seja perturbada. Entre “*Tore*” e “*da*” não tem a mínima necessidade em nenhum movimento dos lábios para tomar ar e é fácil de fazer sem o ouvinte perceber.⁵⁸ (MOORE, 1975, p. 93)

No primeiro verso, o viajante quando diz que “embalou muitos sonhos” sob a Tília, Schubert emprega o modo maior. Voltando ao presente ele declara, “hoje outra vez, eu passei por ela”. Estamos agora em modo menor, e quando ele imagina a árvore chamando, ele sonha outra vez e volta ao modo maior.

Para Youens, “na medida em que o viajante mergulha nas suas memórias, o tormento da sua existência presente retrocede na consciência e a música reflete uma unidade com o discurso poético” (Youens:1991, p. 163), ou seja, o modo maior evoca as boas lembranças, e o modo menor reflete a melancolia da situação presente.

A tília que antes era amiga, o chama para encontrar a paz, ou seja, um convite ao descanso eterno. A alma deprimida do andarilho se espelha na natureza. É surpreendente que o andarilho não se renda a essa chamada. Essa passagem do poema demonstra esse comportamento do “Eu lírico”:

Hoje passei por ela
em meio à noite profunda
e mesmo na escuridão
tive que fechar os olhos.

⁵⁷ *You seem to be going around in a circle. You try to get far away but the vicinity in which your beloved lives draws you back like a magnet so that you seem only to wander around and around. So you find yourself back again at the old gate where you have so often sat in the shade of the old lime tree. You pause in your restless wandering as you suddenly find yourself beside the well under the old tree. You have forgotten all about the winter and its cold. You have forgotten your grief. A quiet peace comes upon you, as if at last you are at home. The first verse should be sung with the greatest simplicity, with warmth, very legato.* (LEHMANN, 1971, p. 50)

⁵⁸ *We find several rests where it would seem the flow of sentence would be interrupted by breathing; bars 10, 14 22 are instances, and the rests must be observed, but are breaths necessary? To some singers they are not, but I believe Schubert gave the singer these moments for breathing to prevent any sense of effort, so that repose would be undisturbed. Between ‘Tore’ and ‘da’ there is no need at all for any movement of the lips in order to take in air and it is easily done with the listener none the wiser.* (MOORE, 1975, p. 93)

Para Gerald Moore, o silêncio no compasso 44 – em outras palavras, a pausa de colcheia – é plena e deve ser levemente prolongada. Deste modo, o *sforzando* do compasso 45 é feito de maneira mais contrastante.

41
her zu mir, Ge - sel - - le, hier findst du dei - ne Ruh!

Exemplo 37: *Der Lindenzauber*, compasso 44

Essa pausa tem um forte efeito dramático, indica o fim de uma seção musical, uma articulação conclusiva do texto e uma mudança importante de *Stimmung* da música.

Trata-se da utilização dos recursos harmônicos para indicar tanto a mudança de tempo (passado/presente), quanto à mudança de humor. Schubert repete como interlúdio para o segundo verso, a mesma idéia da introdução, sendo que em modo menor, indicando a volta para a realidade e para o tempo presente. Esta mudança de cor no discurso musical deve ser comunicada através do tipo de toque, sempre intenso, pressionando a tecla, mas com pouco peso. Este tipo de execução acompanha não apenas mudança de projeção por parte do cantor como também promove o equilíbrio no volume de som do conjunto.

25

Ich

pp >

Exemplo 38: *Der Lindenbaum*, compassos 25 ao 28

Na poesia, a natureza faz de tudo para literalmente fazer o andarilho voltar: ventos gelados tocam diretamente a sua face, arrancando o chapéu da sua cabeça; mas o andarilho continua o seu caminho. É muito simbólica a figura do chapéu, o “seu abrigo que é levado pelo vento”. Diante de todas as dificuldades, a Tília o chama para o descanso eterno, mas o *Wanderer* não o aceita: “*Ich wendete mich nicht*” (“eu não me voltei para trás”).

Para Youens,

[..] A linha “*Ich wendete mich nicht*” é o clímax do poema, um momento de grande importância na jornada de inverno. Engloba duas decisões em uma única frase, a escolha realmente importante camuflada dentro de uma resolução aparentemente trivial. Ele não vai voltar a encontrar o seu chapéu nem ele atender o convite do tília folhas, mesmo que seja uma oferta tão sedutor, que ele continua a ouvir as suas vozes a chamá-lo por muito tempo depois, ele está distante daquele lugar. (Há uma lacuna implícita tanto de tempo e distância, desconhecido, mas considerável, entre estrofes 5 e 6 do “*Der Lindenbaum*”). O convite é um gesto à morte. Se o viajante permanecer lá, ouvindo extasiado o som da lembrança em meio à tempestade de inverno, ele congela e morre. Quando percebe o perigo, ele deve decidir se rejeita a “oferta”, que se origina dentro de si mesmo e viver, ou sucumbir à promessa de descanso e morrer.⁵⁹ (YOUENS, 1971, p. 159)

⁵⁹ The line “*Ich wendete mich nicht*” is the crux of the poem, a moment of great import in the winter journey. It is typical of müller’s deceptive simplicity that he has the wanderer say merely, “I did not turn back”, encapsulating two decisions in a single phrase, the truly momentous choice cloaked within a seemingly trivial resolution. He neither goes back to find his hat nor does he heed the linden leaves’ invitation, even though it is

Schubert, nessa passagem, prepara a paisagem sonora através da reincidência dos motivos iniciais da canção que simbolizam o vento, seguidos de movimentos descendentes de oitavas que podem ser interpretados como “a queda do chapéu” nos compassos 46 e 48.

The image displays a musical score for Schubert's 'Der Lindenbaum', measures 45 to 50. It consists of two systems of music. The first system (measures 45-48) shows the vocal line and piano accompaniment. The piano part features a recurring eighth-note motif in the right hand, which is circled in red in the original image. The lyrics are: "Die kal- - ten Win - de blie - - sen mir". The second system (measures 49-50) continues the vocal line and piano accompaniment. The piano part features a similar eighth-note motif, also circled in red. The lyrics are: "grad ins An - - ge-sicht, der Hut flog mir vom". The score includes dynamic markings such as *p* and *cresc.*

Exemplo 39: *Der Lindenbaum*, compassos 45 ao 50

A tensão implícita no texto poético através da última frase “*Ich wendete mich nicht*”, é preparada por movimentos cromáticos na mão direita do piano, com um crescendo que por estar localizado numa região muito grave para a voz, representa mais uma intenção de gesto musical do que um aumento de volume sonoro.

Gerald Moore (1975) diz que “o pedal deve ser usado com total e sensível atenção ao cantor nos compassos 52 e 53 para não sufocar as suas notas graves”.

such a seductive offer that he continues to hear their voices calling him long after he is distant from that place. (There is an implicit gap both of time and distance, unknown but considerable, between stanzas 5 and 6 of “Der Lindenbaum”). The invitation is a beckoning to death. If the wanderer continues to stand there, listening raptly to the remembered sound in the midst of the winter storm, he will freeze and die. When he realizes his danger, he must decide whether to reject the “offer”, which originates within himself, and live or succumb to the promise of rest and die. (YOUENS, 1971, p. 159)

48

grad ins An-ge-sicht, der Hut flog mir vom

cresc.

Kop-fe, ich wen-de-te mich

decresc.

Exemplo 40: *Der Lindenbaum*, compassos 49 ao 51

Diferentemente da transição para o verso anterior que foi por meio de um silêncio dramático, o último verso é repleto de melancolia, Schubert desenha as memórias do passado pelas chamadas de trompa que antecedem o seu início e que aparecem no piano como parte da estrutura das tercinas.

55

Nun

fp

ppp

Exemplo 41: *Der Lindenbaum*, compassos 57 e 58

Essas tercinas, agora intensificadas, já foram utilizadas na terceira estrofe quando se referia às lembranças do encontro com a árvore.

59

bin ich manche Stun - de ent - fernt von je - nem Ort, und

Exemplo 42: *Der Lindenbaum*, compassos 59 a 62

Para Gerald Moore (1975), as tercinas do acompanhamento não devem ter a urgência que tinham na seção menor; agora descansam abaixo do nível tonal da voz. As pequenas colcheias no baixo, marcadas como *staccato*, ele as preferem como *pizzicato* para elas serem tocadas gentilmente com um toque do pedal de sustentação e estão bem longe de ser secas, como os *staccato* queremos no *Gefrorne Tränen*. Na opinião do pianista, *Der Lindenbaum*, com sua amável melodia, seu sonho, seus momentos de “*Sturm und Drang*”, suas sugestões pitorescas ao piano, talvez sejam mais perceptíveis na primeira audição do que as outras canções do ciclo.

68

Stun - de ent - fernt von je - nem Ort, und im - merhör ich's rau - schen: du

Exemplo 43: *Der Lindembaum* compassos 68 ao 76

À última frase do poema, Schubert acrescenta um significado especial com a música. Ao repetí-la, essa assume dois significados: um daquele que foi proferido pela árvore e o último, como uma reflexão do que foi ouvido.

3.3 CONSTRUÇÃO DA PERFORMANCE DA CANÇÃO *DER WEGWEISER*

Na opinião de Dommel-Diény (1976), em sua canção de número 20 “*Der Wegweiser*”, Schubert volta a fazer um poema musical com ressonâncias profundas, repleta da Saudade “*Sehnsucht*”⁶⁰ romântica, sempre em busca de uma resposta impossível. O homem e a obra fundem-se em uma única coisa.

Schubert estava doente, sobrecarregado com as preocupações e os problemas de todos os tipos no ano de 1827. Beethoven que ele admirava tinha acabado de morrer, e ele foi profundamente atingido. Sua própria morte, já se aproximava... e a página da qual nos ocuparemos está impregnada de uma desolação alucinada que exprime uma interrupção intencional na fluência melódica e a ousadia das combinações harmônicas.⁶¹ (DOMMEL-DIÉNY, 1976, p. 27)

⁶⁰ “*Sehnsucht*”, segundo dicionário Langenscheidts Taschenwörterbuch (1982, p. 1057), traduz-se por saudade, ânsia.

⁶¹ “*Schubert est malade, abreuvé de soucis et d’ennuis de toutes sortes en cette année 1827. Beethoven qu’il admirait vient de mourir, et il en a été vivement frappé. Sa propre mort, déjà prochaine, rode..., et la page qui va nous occuper est tout imprégnée d’une desolation hallucinée qu’expriment un arrêt volontaire du jaillissement mélodique et la hardiesse des combinaisons harmoniques.*” (DOMMEL-DIÉNY, 1976, p. 27)

<p><i>Der Wegweiser</i></p> <p><i>Was vermeid' ich denn die Wege, Wo die ander'n Wand'rer geh'n, Suche mir versteckte Stege, Durch verschneite Felsenhöh'n?</i></p> <p><i>Habe ja doch nichts begangen, Daß ich Menschen sollte scheu'n, - Welch ein törichtes Verlangen Treibt mich in die Wüstenei'n?</i></p> <p><i>Weiser stehen auf den Straßen, Weisen auf die Städte zu. Und ich wandre sonder Maßen Ohne Ruh' und suche Ruh'.</i></p> <p><i>Einen Weiser seh' ich stehen Unverrückt vor meinem Blick; Eine Straße muß ich gehen, Die noch keiner ging zurück.</i></p>	<p>A Seta que Aponta o Caminho</p> <p>Por que evito as estradas por onde passam os outros viajantes e procuro caminhos escondidos por entre as rochas nevadas?</p> <p>Não cometi nenhum crime, não preciso fugir das pessoas; por que esse desejo insano que me arrasta para lugares ermos?</p> <p>As setas estão nos caminhos apontando para as cidades; eu sigo em frente sem parar, sem descanso, mas querendo descansar.</p> <p>Vejo uma seta imóvel em minha frente; devo seguir uma estrada por onde ninguém já retornou.</p>
---	--

A peça está em modo menor (Sol menor), e inicia com uma introdução do piano. A dinâmica é pianíssimo, e a indicação de andamento – “*Mässig*” – moderado, é o mesmo da canção “*Gute Nacht*”, a primeira do ciclo.

Uma pressão externa, invisível, mas inexorável parece levá-lo a um caminho desconhecido, e para um objetivo que ele não pode determinar. A tragédia do nosso amigo está encarnada nesta canção. Podemos sentir esta estabilidade implacável do movimento rítmico através das colcheias durante toda a peça; em função desse aspecto, o tempo, uma vez estabelecido, deve ser invariável. Desta forma a tensão é mantida.

A respeito do andamento, o pianista Gerald Moore fala do cuidado necessário ao defini-lo:

[...] frequentemente existe numa obra, uma única frase que provê a chave para o andamento apropriado; numa canção esta frase, deve ser um ponto que permita ao cantor mover-se de forma tecnicamente confortável tornando possível para os ouvintes entendermos claramente o que ele está dizendo. O conforto do pianista não é – e por necessariamente não pode ser – levado em conta. Onde encontramos a pista em *Der Wegweiser*? Eu diria que na linha vocal dos compassos 17 e 18 [...]. As fusas devem ser vivas porque elas são, metaforicamente, o estalo do chicote que leva o momento para frente; um andamento muito rápido irá deixar estas notas triviais e também irá deixar as palavras ininteligíveis. O metrônomo com a colcheia igual a 88 é um bom tempo, a canção durará 3 ou 3 e quinze segundos minutos e meio neste andamento.⁶² (MOORE, 1975, p. 152)

A soprano alemã Lotte Lehmann inicia sua anotações sobre a canção *Der Wegweiser*.

Vocês viajaram aqui e ali sobre a paisagem coberta de gelo, mas nenhum outro jamais viajou ao longo do seu caminho. Você está em uma encruzilhada ao lado de um poste de sinalização. Com um olhar cansado, você olha para ele e pensando em qual estrada você vai escolher, percebe que estas nunca são as estradas largas que os outros tomam, as que levam para às cidades.

O prelúdio, introspectivo, transmite os seus pensamentos. O início desta canção deve ser cantada com uma expressão reflexiva e tranqüila. A partir da repetição “*durch verschneite Felsenhöh'n*” ao final do primeiro verso é fortemente acentuada. A crescente turbulência da música sugere a lembrança de seus conflitos e a estrada de gelo perigosa e ameaçadora. Mas seus pensamentos só voltam lá por um momento, imediatamente eles retornam para você mesmo. O grande “*warum*” (o “porquê”) volta-se para você e você levanta sua cabeça cantando com um *pianissimo* muito leve, um tom flutuante e de uma forma quase infantil: “*habe ja doch nichts begangen*”.⁶³ (LEHMANN, 1971, p. 59)

⁶² [...] there is often one phrase in a composition which will supply the key to its tempo; in a song it should be a place that makes it possible for the singer to move in technical comfort and to let us hear clearly what he is saying. The pianist's comfort is not – and of necessary cannot be – taken into account. Where do we find the clue in *Der Wegweiser*? I would say in the vocal line of bars 17, 18 [...]. The 32nd notes must be vivid for they are, metaphorically the flick of the whip driving the movement on; too quick a tempo will render there notes trivial and the words unintelligible. A metronome beat of 88 to the quaver is a good tempo, the song lasts about three and three quarter minutes at this speed. (MOORE, 1975, p. 152)

⁶³ You have wandered here and there over the ice-covered countryside, but no others ever travelled along your road. You stand at a crossroads beside a signpost. With a tired glance, you look up at it and considering which road you would choose, you realize that you never choose the broad roads which others take, the roads which lead towards cities. The prelude conveys your thoughts, introspective. The beginning of this song should be sung with a quiet thoughtful expression. From the repetition “*durch verschneite Felsenhöh'n*” to the end of the first verse is sharply accentuated. The turbulent soaring of the music suggests the recollection of your conflicts and the dangerous and threatening icy road. But your thoughts only turn there for a moment; immediately they come back to yourself. The great “*warum*” (‘why’) faces you and you raise your head singing with a very light, pianissimo, floating tone and in an almost childlike way: “*habe ja doch nichts begangen*”. (LEHMANN, 1971, p. 59)

Susan Youens (1991) nos revela que, pela primeira vez, o viajante se pergunta por que sua viagem está tão diferente da dos outros, porque a compulsão o leva a continuar em frente, e por que ele escolhe ser tão isolado. Na opinião da autora, não foi por acaso que ele se afastou, os caminhos difíceis (as consoantes percussivas /t/ e /st/ de “*versteckte Stege*” a personificação do som das vias íngremes): ele busca por elas, sem saber o porquê. Postes de sinalização apontam o caminho para as cidades, mas ele não terá nada o que fazer entre os outros seres humanos, mesmo sendo ele inocente de qualquer crime. Quando ele pergunta a si mesmo que "desejo absurdo" leva-o para um lugar selvagem, o adjetivo “*törrichtes*” (tolo, louco) fala muito sobre sua frustração e da necessidade de saber qual compulsão governa cada ação dele e o condena ao exílio. A repetição da palavra “*Ruh*” – a imagem poética de um longo suspiro – na última linha do verso 3, assim como as palavras repetidas em seqüência da “*Letzte Hoffnung*”, transmitem a intensidade do seu desejo de um fim para a sua viagem.

A similaridade entre “*Gute Nacht*” e “*Der Wegweiser*” constitui uma ponte abrangendo uma grande parte do ciclo. Em ambos, o assunto principal é a viagem em si, sua natureza e causa, e, portanto, a figura do viajante aparece ao longo das duas obras, no mesmo tempo moderado (“*mässig*”) e pulso (ou tactus) de colcheia. As diferenças, no entanto, são ainda mais reveladoras. Em “*Gute Nacht*”, o movimento de colcheias no acompanhamento é constante, sem pausa e sem alteração rítmica, e a figura do viajante raramente invade a linha vocal. A viagem está apenas começando. Na canção de nº XX, os assuntos são muito mais sombrios. Aqui, o andarilho questiona a viagem e a explora como algo que deve finalmente compreender, e, portanto, a figura de muito tempo atrás, está exposta a prolongação, novas harmonizações, permutações rítmicas, mudança de registros e interrupções, como se ao virar a figura do avesso ele pudesse finalmente enxergar e compreender – e ele o faz. A figura do *Wanderer* penetra tanto a linha vocal e na parte do piano quanto na idéia musical principal desta canção, sujeito a muitas das técnicas de variação à disposição do notável Schubert. A variedade de mudanças feitas sobre o motivo, culminando com a solenidade do seu aumento rítmico ao final, são emblemáticos na progressão da inicial desorientação para a compreensão no encerramento.⁶⁴ (YOUENS, 1991, p. 273)

⁶⁴ “The kinship between “*Gute Nacht*” and “*Der Wegweiser*” constitutes a bridge spanning much of the cycle. In both, the principal subject is the journey itself, its nature and cause, and the journeying figure therefore appears throughout both works, in the same *mässig* tempo and eighth-note tactus. The differences, however, are even more telling. In “*Gute Nacht*”, the eighth-note motion in the accompaniment is constant, without pause and without rhythmic alteration, and the journeying figure seldom invades the vocal line. The journey has only just begun. By the twentieth song, matters are much bleaker. Here, the wanderer questions the journey, probes it as something he must finally understand, and therefore the figure from so long ago is subjected to prolongation, new harmonizations, rhythmic permutations, shifting registers, and interruption, as if by turning the figure inside out he could at last see and know it fully -- and he does. The journeying figure pervades both the vocal line and the piano part as the primary musical idea of the song, subject to many of the variation techniques at Schubert's considerable disposal. The variety of changes wrought on the motive, culminating in the solemnity of its

“Por que devemos evitar a estrada que os outros viajantes pegam, e procurar pelos caminhos escondidos nas montanhas entre as pedras cobertas de neve? O que eu fiz de errado para ter que evitar encontrar outros homens? Que desejo louco que confia em mim através da selva? Ignoro as várias sinalizações para a cidade e sempre avante, inquieto, ainda procuro paz. Uma sinalização é constante – sempre perante meus olhos; ela aponta para um caminho que eu devo tomar sabendo que eu nunca retornarei.”⁶⁵

Na opinião de Gerald Moore (1975), *Der Wegweiser* não expõe nenhum problema excepcional ao conjunto e ao equilíbrio dos executantes, mas a canção exige absoluto acordo entre cantor e pianista quanto ao andamento, e é embaraçoso para todos se o pianista estabelece um andamento diferente na introdução do que o cantor tinha em mente; este fato pode passar a imagem de uma máquina rangendo, enquanto um parceiro se ajusta ao outro. O ajuste do andamento entre os dois deverá ser imediatamente resolvido no momento em que a voz inicia.

A respeito da paisagem sonora que Schubert escreve nessa canção, Youens (1991) analisa os 4 compassos de introdução do piano, e como os diferentes caminhos são ilustrados ao decorrer da peça:

Antes que o viajante comece a cantar, Schubert já estabelece um contraste na introdução entre a mais suave, estrada diatônica que os “outros viajantes” escolhem (compassos 1 e 2) e a qual o andarilho se esconde, caminho cromático (compassos 3 e 4). Este mesmo contraste é estendido ao cenário da primeira estrofe, em que outras pessoas viajam através de estradas diatônicas nos compassos 06 ao 10 (caminhos múltiplos, a figura do viajante na voz e na mão direita do pianista ecoado pela sua transposição no baixo), enquanto o caminho mais irregular do andarilho nos compassos 11 ao 19 é uma questão de movimento longe da tônica, da descida cromática do baixo, de acentos fracos, e ornamentos transformando figuras que produzem breve, porém discordantes inter-relações entre o baixo e a voz interior – vários indícios de conflito. Quando o viajante repete as palavras “procuro caminhos escondidos”, ele desceu um passo inteiro para a harmonia da sétima bemol de Fá menor, na verdade “escondido” daqueles que viajam ao longo de caminhos em Sol menor. O contraste entre sua própria vida e a de todos é aqui elaborado em termos tonais que se repetem na canção seguinte. Antes do final em “*Das Wirtshaus*”, quando

rhythmic augmentation at the end, are emblematic of the progression from bewilderment at the beginning to comprehension at the close.” (YOUENS, 1991, p. 273)

⁶⁵ Tradução / Interpretação do autor.

ele pega seu cajado para retomar sua jornada, Fá menor soa mais uma vez.
⁶⁶ (YOUENS, 1991, p. 274)

<p>Para Youens (1991), os compassos 01 e 02 simbolizam os caminhos que os outros viajantes tomam, as estradas mais suaves.</p>	<p>E para a mesma autora, os compassos 03 e 04 representam o caminho irregular buscado pelo protagonista do <i>Winterreise</i>.</p>
--	---

Mäßig. 01

05 07 09

Was vermeid ich denn die Wege, wo die andern Wandrer gehn,

Exemplo 44: *Der Wegweiser*, compassos 01 ao 09

⁶⁶ “Before the wanderer begins to sing, Schubert already establishes a contrast in the introduction between the smoother, diatonic roads the “other travelers” take (mm. 1-2) and the wanderer’s hidden, chromatic pathways (mm. 3-4). That same contrast is extended into the setting of the first stanza, in which other people travel along diatonic paths in mm. 6-10 (paths plural, the journeying figure in the voice and right-hand part echoed by its transposition in the bass), while the wanderer’s more jagged route in mm. 11-19 is a matter of motion away from tonic, of chromatic descent in the bass, of weak-beat accents, and grace-noted turning figures that produce brief but clashing cross-relations between the bass and the inner voice -- multiple indices of conflict. When the wanderer repeats the words “seek hidden paths”, he has descended one whole step to the flatted seventh harmony of F minor, indeed “hidden” from those who travel along G minor pathways. The contrast between his own life and that of everyone else is here drawn in tonal terms that recur in the next song. Near the end of “Das Wirtshaus” when he takes up his walking staff to resume his journey, F minor sounds once more.” (YOUENS, 1991, p. 274)

Conforme ressaltado no exemplo 44, Moore (1975) indica que as semicolcheias nos compassos 5 e 7 (depois transpostas para o baixo do piano) são pesadas com cansaço e apesar de se estar ciente que “*wege*” e “*ändern*” são os pontos altos, elas são cantadas sem nuances – não são proeminentes. Como se o viajante fosse impelido, a ação parece involuntária e relutante. Somente no piano há uma pequena subida e descida nos compassos 9 e 10 – (tão legato quanto o possível) e as *apogiaturas* nos compassos 12 e 14 são destacadas. Para Moore, em “*verschneit Felsenhöhn*” o cantor é influenciado pela cor escura do piano cujo baixo caminha para ré bemol (compasso 13); isto somado a deprimida harmonia do contralto é uma passagem para partir o coração.

Nos compassos 11 e 13 Schubert ilustra o questionamento através do encadeamento sucessivo de sextas napolitanas, que caminham para a dominante (V grau). Segundo Dommel-Diény (1976), essas alterações expressivas de interrogação correspondem às questões “*versteckte Stege*” (“caminhos escondidos”) e “*verschneite Felsenhöh'n*” (“rochas cobertas de neve”).

A seguir, no compasso 16, Schubert escreve um baixo muito significativo no piano, e a voz repete o mesmo desenho nos compassos 17 e 18; o impacto dessas figuras, o primeiro em fá menor do piano seguido imediatamente das duas repetições pela parte do canto em sol menor e o seu retorno ao piano também em sol menor, causa ao ouvinte um efeito solene.

The image shows a musical score for Schubert's "verschneit Felsenhöhn". It consists of two staves: a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The score is divided into measures 10, 11, 12, and 13. The vocal line has the following lyrics: "su-che mir versteck-te Ste- - - ge durch ver - schneite Fel - sen -". The piano accompaniment features a bass line with a circled figure in measure 10 and a circled figure in measure 12. The piano part has a circled figure in measure 10 and a circled figure in measure 12.

14 höhn? su-che mir ver-steck-te Ste - ge durch ver-schnei-te Fel - sen -

16

17 *cresc.*

18 höhn, durch Fel - sen - höhn?

20

21 Ha - be

Exemplo 45: *Der Wegweiser*, compassos 10 ao 21

A segunda estrofe inicia em modo maior, *pianíssimo* como no início, com o pensamento “Não cometi nenhum crime, o que eu fiz de errado?”, como um lamento, chegando ao *forte* em “Que desejo louco que me arrasta para lugares desertos?”.

Youens (1991) diz que a parte referente aos compassos 22 a 27 é um protesto à solidificação da inocência no brilhante modo de sol maior. Como o início do primeiro verso, a passagem é quase completamente diatônica, o acorde mais completo e mais doce, ritmicamente unitário e sem a distinção entre as diferentes vozes como os diferentes “*Wegen*” ou “caminhos” na primeira estrofe. O andarilho de Schubert é tão mistificado por suas próprias ações que ele repete as palavras “*Daß ich Menschen sollte scheun*” um degrau acima, no caminho para o clímax em Dó maior no compasso 28. Nesse ponto a tonalidade e a textura mudam radicalmente, o andarilho afasta-se dos sons mais brilhantes que acompanham o seu protesto de inocência, de modo a se fragmentar, variar, e rearmonizar a figura do viajante. O movimento rápido de afastamento do Sol maior e a dupla progressão enganosa para um acorde acentuado de Dó aumenta a intensidade desesperada da questão “*Welch ein törichtes Verlangen / Treibt mich in die Wüstenei'n?*”

Lehmann, ao escrever sobre a interpretação em *Der Wegweiser*, nos chama atenção aos compassos da segunda estrofe:

Observe o *sforzati* em “*törichtes*” e “*in*”. O “*in*”, no entanto, não deve ser destacado, “*Wüsteneien*” é a palavra importante nesta frase. Reunir a força da música e o significado da frase. Dê um *sforzato* a cada sílaba. Mas deve fazê-lo muito sutilmente. Parece quase perigoso sugerir isto, pois qualquer coisa que depende do sentimento mais sutil e delicado é muito difícil de explicar. Comece o segundo verso da mesma forma como fez o primeiro, perdido em pensamentos.⁶⁷ (LEHMANN, 1971, p. 59)

O piano, que desde o início da canção representa o movimento da caminhada através da figura da colcheia e suas variações, interrompe esse fluxo pela primeira vez no compasso 28 ele. Dessa forma, a dor em “*törichtes Verlangen*” (“desejo insano”) é ressaltada e intensificada, e a música nos deixa ciente da sua angústia implícita no seu *fp*. Essa acentuação é resultado de um *crescendo* que Schubert prepara e que vai desencadear uma harmonia oscilante entre o III e o IV grau, representa a dúvida deve ser ressaltada pelo intérprete. Este deve ter consciência que essa transição culminará em uma cadência à dominante, seguida de um silêncio absoluto (compasso 40) antes de iniciar a terceira estrofe I grau de Sol menor, que resolve a tensão; esta consciência ajudará na construção do discurso em termos de execução.

⁶⁷ Note the *sforzati* at “*törichtes*” and “*in*”. The “*in*”, however, should not be singled out, “*Wüsteneien*” is the important word in this phrase. Bring together the strength of the music and the meaning of the sentence. Give a *sforzato* to each syllable. But you must do this very subtly. It seems almost dangerous to suggest this, for anything which is dependent upon the subtlest and most delicate feeling is very difficult to explain. Begin the second verse in the same way as you did the first, lost in thought. (LEHMANN, 1971, p. 59)

Menschen soll-te scheun, - welch ein tö - rich - tes Ver - lan - gen treibt mich

in die Wü - ste - nei - en, treibt mich in die Wü - ste - nei - en?

35 40 Weiser

III IV III III IV III III iii i VI alt. i V

sf *pp* *p*

Exemplo 46: *Der Wegweiser*, compassos 26 ao 40

Na verdade a primeira nota ainda no compasso 40 já é portado de um sentimento de uma esperança de estabilidade. Embora a tonalidade de Sol menor, já na terceira estrofe, traga uma confirme esta impressão, o texto, no entanto não retira a ansiedade do personagem.

**“As setas estão nos caminhos
apontando para as cidades;
eu sigo em frente sem parar,
sem descanso, mas querendo descansar.”**

Certamente além do acorde de dominante, as pausas são fator relevante na construção da tensão. “O silêncio é, sem dúvida, a ferramenta mais dramática que um intérprete possui.”⁶⁸ (KATZ, 2009, p. 104)

O silêncio no compasso 40, no final do interlúdio, antes da entrada do cantor tem extrema carga expressiva. No compasso 05 a pausa de colcheia já indica um esforço, por parte do *Wanderer*, de iniciar o movimento. Entretanto, no compasso 40, Schubert alarga a idéia de silêncio, e a pausa de 3 colcheias transforma o retorno ao tema inicial num gesto ainda mais pesado.

The image displays two musical staves from Schubert's 'Der Wegweiser'. The left staff shows measure 05, labeled 'Was vermeid', with a circled piano accompaniment in the left hand. The right staff shows measure 40, labeled 'Weiser', also with a circled piano accompaniment in the left hand, marked with a piano (*p*) dynamic. The piano accompaniment in both measures consists of a half note followed by a quarter note.

Exemplo 47: *Der Wegweiser*, compassos 05 e 40

Quanto à dinâmica, Moore (1975), diz que é necessário ter uma certa tolerância e flexibilidade. Está marcado *pianíssimo* no compasso 33, mas o pianista deve ter a consciência que no compasso 35 ele irá para um modo menor, e esse momento deverá ser mais *piano* que o anterior.

Susan Youens (1991) assim descreve a passagem da segunda para a terceira estrofe, e da distorção prosódica que Schubert utiliza como efeito dramático:

O “Wüstenei'n” (deserto, lugares desertos) de Si menor conduz de volta ao Sol menor e à música da primeira estrofe, as declarações que repetem as mesmas questões que ele interrogou nos dois primeiros versos. O viajante que na estrofe 3 fala do postes de sinalização que indicam os caminhos para as cidades em breve verá seu próprio poste sinalizador e seu próprio caminho; a imagem dos postes de sinalização é a chave para desvendar o

⁶⁸ “Silence is unquestionably the most dramatic tool a performer possesses.” (KATZ, 2009, p. 104)

mistério do seu auto-exílio e afastamento. As únicas variações na música que se repete da primeira estrofe são estimulados pelo clamor “Ohne Ruh’, und suche Ruh’ “ na última linha, palavras cujo andarilho de Müller diz apenas uma vez. Não como em Schubert, cujo andarilho repete a frase várias vezes em enorme desespero. A primeira vez que ele canta aquelas palavras, ele dobra a voz interior no compasso 48, com a primeira sílaba do verbo “su – che” prolongada em comparação a linha de movimento interno. Mas na segunda vez, o sofrimento deturpa a interpretação usual da sintaxe e da declamação. O conectivo “und” (e) não seria enfatizado, em outro contexto, mas aqui, a distorção prosódica, os impetuosos acentos no tempo fraco em “und”, é um detalhe magistral de interpretação. O conectivo significa continuação, e o viajante, que lamentou “toda esta jornada longa”, já não pode agüentar sua seqüência.⁶⁹ (YOUENS. 1991, p. 275)

Ao chegar na terceira estrofe, pode-se ouvir novamente no terceiro verso o tema principal, mas nos compassos 52 e 53 o compositor faz uma mudança inesperada. Na opinião de Gerald Moore (1975) estas variações são tipicamente *Schubertianas*.

The image shows a musical score for the third stanza of Schubert's 'Der Wanderer'. It consists of two staves: a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The vocal line is in G minor (one flat) and 4/4 time. The lyrics are: 'Ruh, und ich wand-re son-der Ma-ßen, oh-ne Ruh, und su-che'. The number '52' is written above the vocal staff, and a circle highlights the first note of the phrase 'und su-che'. The piano accompaniment features a prominent bass line with a 'cresc.' marking. The score is set in a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

⁶⁹ The “Wüstenei’n” (wilderness, desert places) of B minor lead back to G minor and the music of the first stanza, to statements that repeat the same questions he has asked in the first two verses. The wanderer who speaks in stanza 3 of the signposts that point the way to towns will shortly see his own signpost and his own road; the image of the signposts is the key to unlock the mystery of his self-exile and alienation. The only variations to the recurrent music from stanza 1 are impelled by the cry “Ohne Ruh’, und suche Ruh’ ” in the last line, words Müller’s wanderer says only once. Not so Schubert, whose wanderer repeats the phrase over and over in massive desperation. The first time he sings those words, he doubles the inner voice in m. 48, with the first syllable of the verb “su – che” prolonged against the moving inner line. But the second time, passion wrenches syntax and declamation out of their accustomed channels. The connective “und” would not, in other contexts, receive such emphasis, but here, the prosodic distortion, the furious weak-beat accents on “und”, is a masterful detail of interpretation. The connective signifies continuation, and the wanderer, who has lamented “all this long journey”, can no longer bear its continuation. (YOUENS, 1991, p. 275)

The image shows a musical score for three measures (53, 55, 56) of the song 'Der Wegweiser'. The top staff is the vocal line in G minor, with lyrics 'Ruh, und su - che Ruh. Ei - nen'. The note 'u' in 'und' is circled. The bottom staff is the piano accompaniment, featuring a piano texture with dynamics like 'pp' and 'decresc.'. Measure numbers 53, 55, and 56 are indicated above the vocal staff.

Exemplo 48: *Der Wegweiser*, compassos 52 ao 56

Susan Youens (1991) parece concordar com a posição de Gerald Moore (1975) quanto à interpretação dos compassos 52 e 53, onde Schubert escreve uma sílaba fraca – o conectivo “*und*” – justamente na nota mais aguda do canto, e onde pela primeira vez nessa canção ocorrem saltos para a voz.

“*Und suche Ruh*” é o ponto alto da dinâmica, na opinião de Gerald Moore (1975). Para ele, o cantor seria hipócrita ao permitir que a nota mais aguda em “*und*” fosse cantada discretamente para poder dar destaque a “*suche*”; isto seria um refinamento calculado para roubar o momento emotivo (como indicado no exemplo acima). O conflito estimulado entre a musical e a métrica exige que a linguagem seja ignorada. Schubert poderia ter repetido facilmente a fórmula do primeiro verso, mas não o fez; as palavras significam muito para ele, mas a música significa mais. A acentuação em “*und*” pode ser desagradável aos formalistas, mas os *Lieder* de Schubert “navegam sem entraves e o cantor é arrastado pela força de suas canções, entregando a elas todo seu coração e voz.”

Da mesma maneira que acontece a passagem da primeira para a segunda estrofe, Schubert prepara a passagem para iniciar a quarta estrofe “*Einen Weiser seh’ ich stehen*” (“Um sinal perante mim”), no compasso 56, através da repetição das notas do piano por dois compassos.

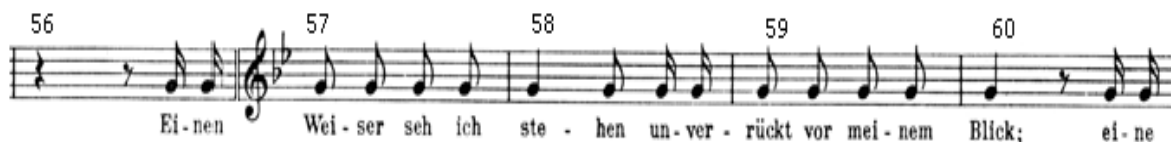
Exemplo 49: *Der Wegweiser*, compassos 55 e 56

Como podemos retificar no exemplo acima, o piano repete a mesma nota (sol) por dois compassos, e é com esta nota que o cantor inicia a estrofe seguinte. A súbita ausência do apoio harmônico no discurso sonoro e a repetição de uma única nota sugerem o sentimento de solidão experimentado pelo viajante ao escolher o caminho por onde apenas ele está viajando. Podemos interpretar este caminho, como sendo a vida. Enquanto as outras pessoas escolhem as estradas mais largas que dão às cidades, o protagonista do *Winterreise* escolhe um caminho irregular, solitário, de onde jamais ninguém voltou. Na minha opinião o texto não apenas deste trecho mas da peça como um todo, faz referência às cidades não como um aglomerado de pessoas, mas como o lugar de encontro fazendo referência ao grupo de amigos e família. As outras pessoas escolheram um caminho por onde foram felizes, formaram amigos e famílias. Ele, por sua vez, não teve a mesma sorte, alguma força estranha o levou à via errada, e agora ele sofre as conseqüências. Na visão de Dommel-Diény (1976), o sol repetido, ilustra a seta que impõe uma única direção, deixando o personagem sem opção. A repetição na verdade, está presente da peça toda (ver exemplos 50 e 52). Esta consciência da parte do pianista inspira a execução; deverá haver uma transferência do mesmo tipo de toque nas notas repetidas, criando uma unidade no clima da peça

Para Youens (1991) é nos compassos 55 e 56 que a figura do *Wanderer* surge em sua forma mais gritante, sozinha no piano; o viajante vê o poste sinalizador, fixo e imóvel em sua altura não harmonizado, e finalmente entende a natureza da sua viagem. Segundo a autora:

[...] para este momento de revelação, Schubert cria poderosos símbolos musicais para algo tão impressionante como a visão do destino, cuja desorientação tonal da linha do baixo cromático ascendente transmite crescente horror dentro da mente. Uma série de intercâmbio de voz dentro de uma harmonia de sétima diminuta traz as vozes cada vez mais próximas entre si entre os compassos 57 e 67, o perigo de colisão evitado pelo salto descendente do baixo no compasso 62 e o movimento ascendente na linha vocal, que desloca a voz principal para dentro do acorde. Por causa do salto na linha vocal e o destaque dos acordes Si bemol menor e Dó sustenido menor nos compassos 61 e 63, com as palavras “eine Straße muß ich gehen”, aquelas harmonias são enfatizadas ritmicamente além de sua função harmônica como acordes de passagem, e o ouvinte é desta maneira levado a esperar uma mudança na tonalidade. Que isso não produza aumento à tensão considerável dessa notável passagem.⁷⁰ (YOUENS, 1991, p. 276)

Esta tensão implacável – sentimento de fatalidade – é continuada pelo cantor por quatro compassos, com um *crescendo* é elevado para si bemol, uma monotonia novamente, ainda mais para ré bemol resolvendo finalmente em ré natural. Isto é como se o viajante estivesse avançando com os olhos bem arregalados, cego; impulsionado pelo pressentimento da ascensão cromática dos baixos do piano. “Vejo uma seta imóvel em minha frente”; diz o texto.



Exemplo 50: *Der Wegweiser*, compassos 56 ao 60

Youens (1991) reporta que Carl Schachter e Edward Aldwell⁷¹ escreveram sobre a “impressionante peculiaridade da notação” em Schubert. Nos compassos 63 e 64, as “Rés bemóis” na linha vocal estão em aparente contradição com os “Dós sustenidos” no piano e na direção para dominante. A linha vocal é um arpejo de uma

⁷⁰ [...] for this moment of revelation, Schubert creates powerful musical symbols for something so awesome as a vision of destiny within the mind, tonal disorientation whose rising chromatic bass line conveys rising horror within the mind. A series of voice exchanges within a diminished seventh harmony brings the exchanging voices closer and closer together in mm. 57-67, the danger of collision obviated by the downward leap in the bass at m. 62 and the ascending motion in the vocal line, which shifts inner chord tones into the topmost voice. Because of the leap in the vocal line and the prominent placement of the B-flat-minor and C-sharp-minor chords (mm. 61 and 63, at the words “eine Straße muß ich gehen”), those harmonies are emphasized rhythmically beyond their harmonic function as passing chords, and the listener is thus led to expect a shift in tonality. That this does not happen increases the already considerable tension of this remarkable passage. (YOUENS, 1991, p. 276)

⁷¹ Carl Schachter and Edward Aldwell, *Harmony and Voice-Leading*, vol. 2 (New York, 1979), 220-21

sétima diminuta constituída inteiramente por terças menores, sem o intervalo de segunda aumentada que iria retornar o arpejo ao grau da escala inicial na oitava.⁷²

No exemplo abaixo, está destacado na mão esquerda do piano entre os compassos 57 e 64 a progressão cromática do baixo, sempre com uma linha ascendente. Essa linha ascendente somada ao cromatismo cria uma tensão ainda maior ao final da canção. Já na linha do canto, está destacado do compasso 56 ao 60, a imobilidade da voz, que ao longo de cinco compassos permanece na mesma nota sol; em seguida, sobe um intervalo de terça menor para a nota si bemol e permanece por dois compassos, e novamente sobe uma terça menor para a nota ré bemol, por mais dois compassos. Enquanto o baixo do piano cria uma tensão através do cromatismo, as notas repetidas da voz representam o destino, que traçou o caminho pelo qual o viajante precisa seguir.

The image displays two systems of musical notation. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts at measure 56 with the lyrics "Ruh, und su - che Ruh. Ei - nen". The piano accompaniment features a chromatic bass line in the left hand, with dynamics markings *p*, *decresc.*, and *pp*. The second system continues the vocal line with lyrics "Wei - ser seh ich ste - hen un - ver - rückt vor mei - nem Blick; ei - ne". The piano accompaniment continues with a chromatic bass line, highlighted by boxes and a large arrow pointing to the right, indicating the progression of the bass line.

⁷² "Carl Schachter and Edward Aldwell have written of the "breathtaking original quirk of notation" here: the D-flats in the vocal line of mm. 63-64 are in seeming contradiction to the C-sharp in the accompaniment and the drive to dominant. The vocal line is an arpeggiation of a diminished seventh consisting entirely of minor thirds, without the augmented second interval that would return the arpeggiation to the initial scale degree at the octave."

61 63

Stra-ße muß ich ge - hen, ei - ne Stra-ße muß ich ge - hen, die noch

65

kei - - - - - ner ging zu - rück. Ei - nen

cre - *scen -*

f *p* *pp*

Exemplo 51: *Der Wegweiser*, compassos 56 ao 63

O último verso é repetido com a mesma insistência hipnotizante em evidência, desta vez com menos volume, pois não há mais acordes como anteriormente. Na repetição deste verso, os compassos 67 a 74 soam mais sinistros pois a mão esquerda do piano está escrita uma oitava abaixo, subindo cromaticamente com a figura da mínima, como ilustra o exemplo abaixo.

67

kei - - - - - ner ging zu - rück. Ei - nen

f *p* *pp*

69 72

Wei-ser seh ich ste-hen un-ver-rückt vor mei-nem Blick; ei-ne

74

Stra-ße muß ich ge-hen, die noch kei-ner ging zu-

scen. f p

Exemplo 52: *Der Wegweiser*, compassos 67 ao 74

Durante praticamente toda a canção o movimento das colcheias sempre esteve presente tanto na voz como no piano, pintando a paisagem sonora da caminhada; mas em seu último pensamento “*die noch keiner ging zuruck*” (“por onde ninguém jamais retornou”), ao final do *Lied*, o viajante demonstra o seu cansaço, o impulso está ausente, como se o viajante estivesse perdido sem saber o que virá a seguir.

Na opinião de Lehmann (1971), o descanso que o viajante tanto busca é a morte, e sugere desta maneira a interpretação da terceira e quarta estrofe:

Em “*und ich Wandre sonder Massen*” você é superado pela inquietação. Isso deve ser cantado *crescendo* com impelida emoção. Após o último “*suche Ruh*” abra os olhos bem aqui para você perceber que só há uma coisa que pode lhe trazer paz e descanso: a Morte. Cantar com um *piano* sussurrado, os olhos fixos rigidamente em algum ponto distante, “*Einen Weiser seh' ich stehen unverrückt vor meinem Blick*”. Em seguida, chegue até um grande *crescendo* com “*eine Strasse muss ich gehen...*” como essa realização se fecha sobre você inevitavelmente. Na repetição, o *crescendo* não chega novamente ao *forte* do clímax. A canção termina com um sentimento de tranqüila rendição. Segure o último “*zurück*”

tanto quanto possível, deixando-o desaparecer gradualmente. ⁷³
(LEHMANN. 1971, p. 59)

⁷³ “At “und ich wandre sonder Massen” you are overcome by restlessness. This should be sung crescendo with driving emotion. After the last “suche Ruh’ ” open your eyes wide here for you realize that there is only one thing which can bring you rest and peace: Death. Sing with a whispered piano, your eyes fixed rigidly upon some distant point, “Einen Weiser seh’ ich stehen unverrückt vor meinem Blick”. Then go over into a great crescendo with “eine Strasse muss ich gehen...” as this realization closes upon you inescapably. In the repetition the crescendo does not again reach a forte climax. The song ends with a feeling of quiet surrender. Hold the last “zurück” as long as possible, letting it fade away gradually.” (LEHMANN, 1971, p. 59)

CONCLUSÃO

Tendo por objetivo um estudo voltado à construção de uma interpretação a dois, o presente trabalho ofereceu as ferramentas necessárias aos intérpretes, para que em conjunto identifiquem os elementos essenciais à preparação consciente de um discurso musical singular e consistente.

O pianista foi estimulado em conjunto ao cantor a identificar e trabalhar com os elementos poéticos da obra, assim como ao cantor foram apresentados os pontos-chave em que o compositor desenvolveu na escrita do piano. Ainda que cada intérprete tenha sua própria formação musical, ampliar esse conhecimento através da leitura, da escuta e da interpretação, torna-se fundamental para que o resultado final da construção da performance a dois, seja o mais fiel à idéia inicial do compositor.

Enquanto proposta metodológica, a pesquisa foi dividida em três fases: a primeira concentrou-se na contextualização histórica e a sua influência na estética musical da obra. O segundo momento foi dedicado à seleção dos elementos que, a partir da minha experiência como pianista correpetidor, em conjunto com bibliografia especializada, são desconhecidos ou não sistematizados pelos intérpretes da atualidade. O terceiro capítulo traçou um modelo de estudo utilizando os elementos mencionados no segundo capítulo, que em conjunto com uma cantora lírica, a soprano Lúcia de Vasconcellos, apresentou um resultado final positivo. O mesmo modelo está sendo utilizado para outras obras de câmara, com igual sucesso.

Desejo compartilhar essa experiência com os demais intérpretes, favorecendo uma maior sistematização e compreensão do fenômeno “Interpretação a Dois”, que é algo que transcende o tocar em conjunto.

O termo “Interpretação a Dois” foi retirado do artigo Chueke e Chueke (2006), defendendo que “duas interpretações individuais deverão se mesclar, tornando-se uma só. Qualquer que seja a situação, o resultado final deve denotar

um engajamento real e profundo. ‘Interpretação a Dois’ na verdade implica uma ‘Interpretação a Um’.”⁷⁴

A partir deste estudo que aborda a “Interpretação a Dois” partilhada entre pianista e o maestro, minha pesquisa foi voltada à compreensão do conceito aplicada à canção de câmara.

A metodologia empregada não se esgota neste trabalho, entretanto, tive a preocupação de esquematizar os elementos gerais que pudessem ser aplicados em qualquer canção.

O que eu chamei de “ferramentas” no segundo capítulo, são de fundamental importância para a compreensão do *Lied* e da canção em geral. Os intérpretes, pianista e cantor, ao utilizar essas ferramentas, como as figuras de linguagem (metáfora, hipérbole, comparação ou símile, imagem, símbolo ou simbologia, prosopopéia ou personificação, ironia, apóstrofe, entre outras) a progressão poética, as mudanças de humor (*Stimmung*), as sonoridades evocadas pelo piano, a pintura em sons, andamento, edições das partituras, divisão formal e métrica da poesia, harmonia e tonalidade; são alguns exemplos que, quando explorado por ambos os intérpretes, enriquecem as idéias, fazendo com que cada interpretação seja única. É por este motivo que, mesmo com gravações de renomados intérpretes, sempre queremos assistir uma nova performance, um novo olhar sob a obra.

Para uma maior abrangência de conceitos, preocupei-me em reunir informações e referências de profissionais renomados de diferentes áreas, desde musicólogos e intérpretes até lingüistas e historiadores.

Espero que a pesquisa possa contribuir como um guia facilitador do estudo, tanto aos intérpretes profissionais que buscam uma melhor sistematização, quanto aos intérpretes em formação.

⁷⁴ CHUEKE, Isaac; CHUEKE Zélia. Interpretação a Dois. Anais do 1º Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais, Curitiba: Editora do DeArtes, UFPR, 2006, p. 405-411

REFERÊNCIAS

ADLER, Kurt. **The Art of Accompanying and Coaching**. University of Minnesota Press, 1976, 276 p.

BIANCOLINO, Ticiano. **A evocação de sonoridades instrumentais na escrita para piano no ciclo Winterreise de Franz Schubert**. São Paulo: UNESP, 2008. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes, São Paulo, 2008.

CAPELL, Richard. **Schubert's Songs**. London: Pan Books, 1973. 292 p.

CHUEKE, Isaac; CHUEKE Zélia. **“Interpretação a Dois”**. Anais do 1º Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais, Curitiba: Editora do DeArtes, UFPR, 2006, p. 405-411

DITTRICH, Marie-Agnes. **“The Lied of Schubert”** In PARSONS, James (Ed.). *The Cambridge Companion to the Lied*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

DOMMEL-DIÉNY, Amy. **L'Analyse Harmonique em exemplos**. Fascicule 9: Schubert – Liszt. Paris: Ed. A. Dommel-Diény, 1976.

EINSTEIN, Alfred. **Schubert**. London: Cassell, 1951. 391 p.

ERICKSON, Raymond (editor). **Schubert's Vienna**. London: Yale University Press, 1997. 283 p.

FERNANDES, Ângelo José. **O Regente e a Construção da Sonoridade Coral: uma metodologia de preparo vocal para coros**. Campinas: UNICAMP, 2009. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2009.

FILHO, Antônio Gonçalves. **Franz Schubert**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1988. 48 p.

GIBBS, Christopher Howard (Ed.). **The Cambridge Companion to Schubert**. New York: Cambridge University Press, 1997.

GOODMAN, Elaine. **“Ensemble Performance”**. In *Musical Performance: A guide to Understanding*. J. Rink, ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

GORREL, Lorraine. **The Nineteenth-Century German Lied**. Portland, Amadeus Press, 1995.

HEIDEGGER, Martin. **Sein und Zeit**. Tübingen: Max Niemeyer, 1977.

HEINDL, Waltraud. **People, Class Structure, and Society**. In ERICKSON, Raymond (editor). *Schubert's Vienna*. London: Yale University Press, 1997. 283 p.

HILL, Peter. **"From score to sound"**. In *Musical Performance: A guide to Understanding*. J. Rink, ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

HILMAR, Ernst. **Viennas's Schubert**. In ERICKSON, Raymond (editor). *Schubert's Vienna*. London: Yale University Press, 1997. 283 p.

JOHNSON, Graham in PARSONS, James (Ed.). **The Cambridge Companion to the Lied**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

KAYSER, Wolfgang. **Análise e Interpretação da Obra Literária**. Coimbra: Editora Armenio Amado, 1985.

KATZ, Martin. **The Complete Collaborator: The Pianist as Partner**. New York: Oxford University Press, 2009. 283 p.

KERMAN, Joseph. **Listen**. New York: Worth Publishers, 1980. 3ª ed. 190 p.

KRAEHE, Enno. **"The Congress of Vienna"**. In *Schubert's Vienna*. Raymond Erickson, ed. London: Yale University Press, 1997. 283 p.

LEHMANN, Lotte. **Eighteen Song Cycles: Studies in Their Interpretation**. London: Littlehampton Book Services Ltd, 1971. 192 p.

LITTLE, Meredith Ellis. **"What Questions should a Performer ask a Musicologist?"** *Current Musicology* 14, 1972. p. 131–137.

MILES, Stephen. **The Limits of Metaphorical Interpretation**. *College Music Symposium*, Vol. 39, 1999, pp. 9-26

MOORE, Gerald. **The Schubert Song Cycles: With Thoughts on Performance**. London: Hamish Hamilton, 1975. 240 p.

ORREY, Leslie. **Solo Song**. In: ABRAHAM, Gerald (Org.). *The Age of Beethoven, 1790-1830*. Oxford: Oxford University Press, 1982. p. 535-592.

PARSONS, James (Ed.). **The Cambridge Companion to the Lied**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

PRATT, Waldo Senden. **The History of Music: A Handbook and Guide for Students**. New York: G. Schirmer, 1907. 700 p.

ROSEN, Charles. **A Geração Romântica**. Tradução: Eduardo Seincman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. 952 p.

RUSHTON, Julian. **A Música Clássica**. 2ª ed. Tradução: Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991. 188 p.

SANTOS, José Manuel. **"A serenidade do mar. Razão e emoção na ética de Epicuro"**, in *Arquipélago*. Série de Filosofia, nº 8, 2007.

SCHNEIDER, Marcel. **Schubert**. Coll. Solfèges, vol 4. Paris: Éditions du Seuil, 1957. 192 p.

SCHONBERG, Harold. **The great pianists from Mozart to present**. New York: Simon and Schuster. 1963.

STEIN, Deborah J.; SPILLMAN, Robert. **Poetry into song: performance and analysis of Lieder**. New York;Oxford: Oxford University Press, 1996.

TARASTI, Eero. **Musical Signification: Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music**. Berlin / New York: Mouton de Gruyter. 1995.

TARAZONA, Andres Ruiz. **Franz Schubert: O El Tierno Corazon**. Madri: Real Musical Editores. 1974. 83 p.

TARNAS, Richard. **A epopéia do pensamento ocidental**. Tradução: Beatriz Sidou. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003. 588 p.

TARUSKIN, Richard. **Text and Act: Essays on Music and Performance**. New York: Oxford University Press, 1995.

YOUENS, Susan. **Retracing a Winter's Journey: Schubert's Winterreise**. Ithaca: Cornell University Press, 1991. 331 p.

WHITTALL, Arnold. **Romantic Music: A Concise History from Schubert to Sibelius**. Londres: Thames and Hudson. 1987. 192 p.

PARTITURAS

SCHUBERT, Franz. "*Winterreise*" D.911, acessado em 17/06/10 às 3:17 horas, disponível em <http://imslp.info/files/imglnks/usimg/9/92/IMSLP00414-Schubert_-_Winterreise.pdf>

_____. "*Erlkönig*" D.328, acessado em 08/11/2010 às 23:41 horas, disponível em <http://imslp.info/files/imglnks/usimg/9/93/IMSLP00888-Schubert_-_Erlk__nig_Op1.pdf>

ANEXO

1 – TRADUÇÃO DOS 24 POEMAS DE WILHELM MÜLLER

Winterreise

A Viagem de Inverno

Gute Nacht

Boa Noite

Fremd bin ich eingezogen,
 Fremd zieh' ich wieder aus.
 Der Mai war mir gewogen
 Mit manchem Blumenstrauß.
 Das Mädchen sprach von Liebe,
 Die Mutter gar von Eh', -
 Nun ist die Welt so trübe,
 Der Weg gehüllt in Schnee.

Como estrangeiro cheguei,
 Como estrangeiro parto.
 Maio me foi benfazejo
 com muitos campos de flores.
 Ela falou de amor,
 sua mãe até de casamento;
 agora o mundo está turvo
 e o caminho coberto de neve.

Ich kann zu meiner Reisen
 Nicht wählen mit der Zeit,
 Muß selbst den Weg mir weisen
 In dieser Dunkelheit.
 Es zieht ein Mondenschatten
 Als mein Gefährte mit,
 Und auf den weißen Matten
 Such' ich des Wildes Tritt.

Não posso escolher a hora
 de minha viagem,
 preciso achar meu próprio caminho
 nesta escuridão.
 Minha sombra, que a lua projeta,
 é minha companheira de viagem,
 e sobre os campos de neve
 procuro as pegadas dos animais selvagens.

Was soll ich länger weilen,
 Daß man mich trieb hinaus ?
 Laß irre Hunde heulen
 Vor ihres Herren Haus;
 Die Liebe liebt das Wandern -
 Gott hat sie so gemacht -
 Von einem zu dem andern.
 Fein Liebchen, gute Nacht !

Por que ficaria aqui mais tempo,
 para que expulsassem?
 Que vão os cachorros soltos
 latir na porta de seus donos.
 O amor ama viajar
 de um lugar para outro,
 foi Deus que assim o fez:
 boa noite, minha querida!

Will dich im Traum nicht stören,
 Wär schad' um deine Ruh'.
 Sollst meinen Tritt nicht hören -
 Sacht, sacht die Türe zu!
 Schreib im Vorübergehen
 Ans Tor dir: Gute Nacht,
 Damit du mögest sehen,
 An dich hab' ich gedacht.

Não quero perturbar seus sonhos,
 por que turbaria sua paz?
 Você não ouvirá meus passos
 quando suavemente eu fechar a porta.
 Em minha saída escrevo
 "Boa noite" em seu portão,
 para que você veja
 que esteve em meu pensamento.

Die Wetterfahne

O Catavento

Der Wind spielt mit der Wetterfahne
 Auf meines schönen Liebchens Haus.
 Da dacht' ich schon in meinem Wahne,
 Sie pfiß den armen Flüchtling aus.

O vento brinca com a grimpa
 da casa de minha bela amada.
 Em minha aflição penso
 que o catavento escarnece do pobre fugitivo.

Er hätt' es eher bemerken sollen,
 Des Hauses aufgestecktes Schild,
 So hätt' er nimmer suchen wollen
 Im Haus ein treues Frauenbild.

Ele deveria ter notado antes
 este sinal na casa
 para que nunca ali tivesse procurado
 uma mulher fiel.

Der Wind spielt drinnen mit den Herzen
 Wie auf dem Dach, nur nicht so laut.
 Was fragen sie nach meinen Schmerzen?
 Ihr Kind ist eine reiche Braut.

Lá dentro o vento brinca com os corações
 assim como no telhado, só que mais silencioso.
 Por que se importariam com minha tristeza
 se sua filha é uma rica donzela?

Gefror'ne Tränen

Lágrimas Geladas

Gefrorne Tropfen fallen
 Von meinen Wangen ab:
 Ob es mir denn entgangen,
 Daß ich geweinet hab'?

Lágrimas geladas
 escorrem por minha face;
 sem ter notado
 estaria eu chorando?

Ei Tränen, meine Tränen,
 Und seid ihr gar so lau,
 Daß ihr erstarzt zu Eise
 Wie kühler Morgentau ?

Lágrimas, minhas lágrimas,
 como devem ser mornas
 para virarem gelo
 como o orvalho da manhã.

Und dringt doch aus der Quelle
 Der Brust so glühend heiß,
 Als wolltet ihr zerschmelzen
 Des ganzen Winters Eis !

E no entanto brotam de meu peito
 com um tal calor
 que poderiam derreter
 todo o gelo do inverno.

Erstarrung

O Gelo Endurecido

Ich such' im Schnee vergebens
 Nach ihrer Tritte Spur,
 Wo sie an meinem Arme
 Durchstrich die grüne Flur.

Em vão na neve procuro
 a marca de seus passos,
 onde ela andou, de braços comigo,
 sobre os campos verdes.

Ich will den Boden küssen,
Durchdringen Eis und Schnee
Mit meinen heißen Tränen,
Bis ich die Erde seh'.

Beijarei o chão
furando o gelo e a neve
com minhas lágrimas ardentes
até que possa ver a terra.

Wo find' ich eine Blüte,
Wo find' ich grünes Gras?
Die Blumen sind erstorben,
Der Rasen sieht so blaß.

Onde encontrarei algum broto,
onde encontrarei a grama verde?
Murcharam as flores
e a relva parece pálida.

Soll denn kein Angedenken
Ich nehmen mit von hier?
Wenn meine Schmerzen schweigen,
Wer sagt mir dann von ihr?

Não haverá alguma lembrança
que eu possa levar daqui?
Quando minha dor se calar
quem me falará dela.

Mein Herz ist wie erstorben,
Kalt starrt ihr Bild darin;
Schmilzt je das Herz mir wieder,
Fließt auch ihr Bild dahin!

Meu coração parece morto
guardando sua imagem gelada.
Se ele um dia se derrete
a imagem irá se esvaír!

Der Lindenbaum

A Tília

Am Brunnen vor dem Tore
Da steht ein Lindenbaum;
Ich träumt' in seinem Schatten
So manchen süßen Traum.

Junto ao poço do portão
se ergue uma tília;
quantos sonhos doces
embalei à sua sombra.

Ich schnitt in seine Rinde
 So manches liebe Wort;
 Es zog in Freud' und Leide
 Zu ihm mich immer fort.

Ich muß' auch heute wandern
 Vorbei in tiefer Nacht,
 Da hab' ich noch im Dunkeln
 Die Augen zugemacht.

Und seine Zweige rauschten,
 Als riefen sie mir zu:
 Komm her zu mir, Geselle,
 Hier find'st du deine Ruh'!

Die kalten Winde bliesen
 Mir grad' ins Angesicht;
 Der Hut flog mir vom Kopfe,
 Ich wendete mich nicht.

Nun bin ich manche Stunde
 Entfernt von jenem Ort,
 Und immer hör' ich's rauschen:
 Du fändest Ruhe dort!

Wasserflut

Manche Trän' aus meinen Augen
 Ist gefallen in den Schnee;
 Seine kalten Flocken saugen
 Durstig ein das heiße Weh.

Wenn die Gräser sprossen wollen
 Weht daher ein lauer Wind,
 Und das Eis zerspringt in Schollen
 Und der weiche Schnee zerrinnt.

Schnee, du weißt von meinem Sehnen,

Em seu tronco gravei
 muitas palavras de amor;
 na dor e na alegria
 para ela sempre corri.

Hoje passei por ela
 em meio à noite profunda
 e mesmo na escuridão
 tive que fechar os olhos.

E seus galhos sussurravam
 como se me chamassem:
 "Venha para cá, amigo,
 aqui encontrará a paz".

Os ventos frios sopravam
 bem em minha face,
 o chapéu me voou da cabeça,
 mas não me voltei para trás.

Agora estou há muitas horas
 de distância daquele lugar
 mas continuo ouvindo o sussurrar:
 "Aqui você encontrará a paz!"

A Inundação

Tantas lágrimas dos olhos
 me caíram na neve;
 seus flocos gelados se embebem
 sedentos de minha dor ardente.

Quando a grama estiver para crescer
 um vento morno soprará
 e o gelo vai-se quebrar em pedaços
 e a neve desfeita se derreter.

Neve, você sabe o meu anseio,

Sag', wohin doch geht dein Lauf?
 Folge nach nur meinen Tränen,
 Nimmt dich bald das Bächlein auf.

Wirst mit ihm die Stadt durchziehen,
 Muntre Straßen ein und aus;
 Fühlst du meine Tränen glühen,
 Da ist meiner Liebsten Haus.

diga, para onde corre seu curso?
 Se você apenas seguir minhas lágrimas
 logo irá dar no córrego.

Você passará com ele através da cidade,
 entrando e saindo de ruas alegres;
 quando você sentir arderem minhas lágrimas
 ali estará a casa de minha amada.

Auf dem Fluße

Der du so lustig rauschtest,
 Du heller, wilder Fluß,
 Wie still bist du geworden,
 Gibst keinen Scheidegruß.

Mit harter, starrer Rinde
 Hast du dich überdeckt,
 Liegst kalt und unbeweglich
 Im Sande ausgestreckt.

In deine Decke grab' ich
 Mit einem spitzen Stein
 Den Namen meiner Liebsten
 Und Stund' und Tag hinein:

Den Tag des ersten Grußes,
 Den Tag, an dem ich ging;
 Um Nam' und Zahlen windet
 Sich ein zerbroch'ner Ring.

Mein Herz, in diesem Bache
 Erkennst du nun dein Bild?
 Ob's unter seiner Rinde
 Wohl auch so reißend schwillt?

Sobre o Rio

Você que corria tão alegre,
 rio claro e solto,
 se tornou tão silencioso,
 sem se despedir de mim.

Com uma crosta dura e imóvel
 você se cobriu,
 estirando-se frio e parado
 por sobre a terra.

Em sua superfície gravei
 com uma pedra pontuda
 o nome de minha amada,
 a hora e o dia.

O dia de nosso primeiro encontro,
 o dia de nossa partida:
 em torno do nome e das figuras
 está traçado um anel partido.

Meu coração, nesse rio
 você não reconhece sua imagem?
 Há também uma torrente furiosa
 sob sua superfície?

Rückblick

Es brennt mir unter beiden Sohlen,
Tret' ich auch schon auf Eis und Schnee,
Ich möcht' nicht wieder Atem holen,
Bis ich nicht mehr die Türme seh'.

Hab' mich an jedem Stein gestoßen,
So eilt' ich zu der Stadt hinaus;
Die Krähen warfen Bäll' und Schloßen
Auf meinen Hut von jedem Haus.

Wie anders hast du mich empfangen,
Du Stadt der Unbeständigkeit!
An deinen blanken Fenstern sangen
Die Lerch' und Nachtigall im Streit.

Die runden Lindenbäume blühten,
Die klaren Rinnen rauschten hell,
Und ach, zwei Mädchenaugen glühten. -
Da war's gescheh'n um dich, Gesell!

Kommt mir der Tag in die gedanken,
Möcht' ich noch einmal rückwärts seh'n.
Möcht' ich zurücke wieder wanken,
Vor ihrem Hause stille steh'n.

Irrlicht

In die tiefsten Felsengründe
Lockte mich ein Irrlicht hin;
Wie ich einen Ausgang finde,
Liegt nicht schwer mir in dem Sinn.

Bin gewohnt das Irregehen,

Um Olhar para Trás

Ardem as solas de meus pés
mesmo se caminho sobre o gelo e a neve,
não quero respirar de novo
até que as torres estejam longe.

Feri-me em todas as pedras
em minha pressa de deixar a cidade;
as gralhas no alto das casas
me jogaram granizo no chapéu.

Como outrora você me recebeu diferente,
cidade da inconstância!
Cantavam em suas claras janelas
a cotovia e o rouxinol.

As tílias copadas floresciam,
as claras fontes jorravam com brilho,
e ah! dois olhos de moça brilhavam:
aí, amigo, você entrega seu coração.

Quando penso naquele dia
quero olhar para trás ainda uma vez,
quero cambalear de volta
e postar-me de novo em frente à sua casa.

O Fogo Fátuo

Para um terreno rochoso
atraiu-me um fogo fátuo;
achar um caminho de volta
não é coisa que me preocupe.

Estou acostumado a me perder no caminho

's führt ja jeder Weg zum Ziel;
 Uns're Freuden, uns're Wehen,
 Alles eines Irrlichts Spiel !

Durch des Bergstroms trockne Rinnen
 Wind' ich ruhig mich hinab,
 Jeder Strom wird's Meer gewinnen,
 Jedes Leiden auch sein Grab.

todos os caminhos levam ao fim:
 nossas alegrias, nossas tristezas
 são todas um jogo do fogo fátuo.

Pelo leito seco do riacho da montanha
 sigo calmamente,
 cada riacho termina no mar,
 cada tristeza em sua sepultura.

Rast

Nun merk' ich erst wie müd' ich bin,
 Da ich zur Ruh' mich lege;
 Das Wandern hielt mich munter hin
 Auf unwirtbarem Wege.

Die Füße frugen nicht nach Rast,
 Es war zu kalt zum Stehen;
 Der Rücken fühlte keine Last,
 Der Sturm half fort mich wehen.

In eines Köhlers engem Haus
 Hab' Obdach ich gefunden.
 Doch meine Glieder ruh'n nicht aus:
 So brennen ihre Wunden.

Auch du, mein Herz, in Kampf und Sturm
 So wild und so verwegen,
 Fühlst in der Still' erst deinen Wurm
 Mit heißem Stich sich regen!

Repouso

Só agora percebo como estou cansado,
 quando me deito para repousar;
 fiquei alerta ao viajar
 pela estrada inóspita.

Meus pés não pediam descanso,
 estava frio demais para ficar parado;
 minhas costas não sentiam peso,
 a tempestade me carregou para adiante.

Na carvoeira estreita de uma cabana
 encontrei abrigo;
 mas meus membros não têm repouso
 tanto que ardem suas feridas.

Você, meu coração, na guerra e na tempestade
 tão bravo e tão destemido,
 sinta nesta calma sua serpente
 mexer-se com uma mordida ardente!

Frühlingstraum

Ich träumte von bunten Blumen,
So wie sie wohl blühen im Mai;
Ich träumte von grünen Wiesen,
Von lustigem Vogelgeschrei.

Und als die Hähne krächten,
Da ward mein Auge wach;
Da war es kalt und finster,
Es schrien die Raben vom Dach.

Doch an den Fensterscheiben,
Wer malte die Blätter da ?
Ihr lacht wohl über den Träumer,
Der Blumen im Winter sah ?

Ich träumte von Lieb um Liebe,
Von einer schönen Maid,
Von Herzen und von Küssen,
Von Wonne und Seligkeit.

Und als die Hähne krächten,
Da ward mein Herze wach;
Nun sitz' ich hier alleine
Und denke dem Traume nach.

Die Augen schließ' ich wieder,
Noch schlägt das herz so warm.
Wann grünt ihr Blätter am Fenster?
Wann halt' ich mein Liebchen im Arm?

Sonho de Primavera

Sonhei com flores coloridas
tal como florescem em maio;
sonhei com verdes campinas,
com alegres cantos de pássaros.

E quando os galos cantaram
meus olhos se abriram;
estava frio e escuro,
gritavam os corvos nos telhados.

Mas nos vidros das janelas
quem pintou aquelas folhas ?
Foi para rir do sonhador
que vê flores no inverno ?

Sonhei com amor correspondido,
com uma bela moça,
com abraços e beijos,
com alegria e felicidade.

E quando os galos cantaram
meu coração despertou;
agora me sento aqui sozinho
e penso em meu sonho.

Fecho de novo os olhos,
ainda bate ardente o coração;
flores em minha janela, quando voltarão a ser verdes?
Quando terei minha amada nos braços?

Einsamkeit

Wie eine trübe Wolke
 Durch heit're Lüfte geht,
 Wenn in der Tanne Wipfel
 Ein mattes Lüftchen weht:

So zieh ich meine Straße
 Dahin mit tragem Fuß,
 Durch helles, frohes Leben
 Einsam und ohne Gruß.

Ach, daß die Luft so ruhig !
 Ach, daß die Welt so licht !
 Als noch die Stürme tobten,
 War ich so elend nicht.

Solidão

Como uma nuvem turva
 que atravessa o céu claro,
 como, por entre as folhas dos pinheiros,
 passa uma brisa débil:

Assim sigo meu caminho
 arrastando os passos,
 passando por entre a vida brilhante e alegre
 solitário e sem que falem comigo.

Ah, por que está a brisa tão calma,
 Ah, por que tão alegre esse mundo ?
 Quando as tempestades rugiam
 eu não me sentia tão solitário.

Die Post

Von der Straße her ein Posthorn klinget.
 Was hat es, daß es so hoch aufspringt,
 Mein Herz?

Die Post bringt keinen Brief für dich.
 Was drängst du denn so wunderlich,
 Mein Herz?

Nun ja, die Post kommt aus der Stadt,
 Wo ich ein liebes Liebchen hat,
 Mein Herz!

Willst wohl einmal hinüberseh'n
 Und fragen, wie es dort mag geh'n,
 Mein Herz?

O Correio

Na estrada toca o postilhão.
 O que faz você bater tão forte,
 meu coração?

O correio não lhe traz carta alguma.
 Por que esse estranho impulso,
 meu coração?

Ah sim, o correio vem da cidade
 Onde eu tive uma amada,
 meu coração!

Você quer olhar para lá
 e perguntar como vão as coisas,
 meu coração?

Der greise Kopf

Der Reif hatt' einen weißen Schein
 Mir übers Haar gestreuet;
 Da glaubt' ich schon ein Greis zu sein
 Und hab' mich sehr gefreuet.

Doch bald ist er hinweggetaut,
 Hab' wieder schwarze Haare,
 Daß mir's vor meiner Jugend graut -
 Wie weit noch bis zur Bahre!

Vom Abendrot zum Morgenlicht
 Ward mancher Kopf zum Greise.
 Wer glaubt's? und meiner ward es nicht
 Auf dieser ganzen Reise!

Die Krähe

Eine Krähe war mit mir
 Aus der Stadt gezogen,
 Ist bis heute für und für
 Um mein Haupt geflogen.

Krähe, wunderliches Tier,
 Willst mich nicht verlassen?
 Meinst wohl, bald als Beute hier
 Meinen Leib zu fassen?

Nun, es wird nicht weit mehr geh'n
 An dem Wanderstabe.
 Krähe, laß mich endlich seh'n
 Treue bis zum Grabe!

A Cabeça Branca

A geada tingiu de branco
 meus cabelos:
 Pensei que já tinha envelhecido
 e muito me alegrei.

Mas logo ela se derreteu,
 meus cabelos voltaram a ser pretos:
 agora ser jovem me espanta,
 como ainda está longe a morte.

Entre o crepúsculo e a luz da manhã
 muitas cabeças já embranqueceram.
 Quem imaginaria que a minha não mudasse
 ao longo de toda essa jornada!

A Gralha

Uma gralha esteve comigo
 desde a saída da cidade;
 até hoje fica pairando
 por sobre minha cabeça.

Gralha, estranha ave,
 por que você não me deixa?
 Por acaso você pensa
 que breve serei carniça?

Bem, não muito mais adiante
 me levará essa jornada.
 Gralha, deixe-me enfim ver
 a fidelidade até a morte!

Letzte Hoffnung

Hie und da ist an den Bäumen
Manches bunte Blatt zu seh'n,
Und ich bleibe vor den Bäumen
Oftmals in Gedanken steh'n.

Schauen nach dem einen Blatte,
Hänge meine Hoffnung dran;
Spielt der Wind mit meinem Blatte,
Zittr' ich, was ich zittern kann.

Ach, und fällt das Blatt zu Boden,
Fällt mit ihm die Hoffnung ab;
Fall' ich selber mit zu Boden,
Wein' auf meiner Hoffnung Grab.

Im Dorfe

Es bellen die Hunde, es rasseln die Ketten;
Es schlafen die Menschen in ihren Betten,
Träumen sich manches, was sie nicht haben,
Tun sich im Guten und Argem erlaben;

Und morgen früh ist alles zerflossen.
Je nun, sie haben ihr Teil genossen
Und hoffen, was sie noch übrig ließen,
Doch wieder zu finden auf ihren Kissens.

Bellt mich nur fort, ihr wachen Hunde,
Laßt mich nicht ruh'n in der Schlummerstunde!
Ich bin zu Ende mit allen Träumen.
Was will ich unter den Schläfern säumen?

A Última Esperança

Aqui e ali, nas árvores,
ainda se vê uma folha colorida.
Muitas vezes em frente às árvores
fico eu parado pensando.

Olho para a folha que sobra
nela coloco minha esperança;
se o vento brinca com minha folha
treme todo meu corpo.

Ah, se a folha cai por terra
minha esperança cai com ela:
também caio por terra
e choro na tumba de minha esperança.

Na Aldeia

Latem os cães, sacodem suas correntes;
dormem as pessoas em suas camas
pensando em tantas coisas que não têm,
recompondo-se o melhor que podem;

De manhã cedo tudo se desvanece;
pois bem, viveram seu pedaço de vida
e esperam que o que ainda lhes falta
hão de encontrar no travesseiro.

Corram-me com seu latido, cães de guarda,
não me deixem repousar nessas horas de sono!
Cheguei ao fim de todos os meus sonhos,
por que ficaria eu entre os que dormem?

Der stürmische Morgen

Wie hat der Sturm zerrissen
Des Himmels graues Kleid!
Die Wolkenfetzen flattern
Umher im matten Streit.

Und rote Feuerflammen
Zieh'n zwischen ihnen hin;
Das nenn' ich einen Morgen
So recht nach meinem Sinn !

Mein Herz sieht an dem Himmel
Gemalt sein eig'nes Bild -
Es ist nichts als der Winter,
Der Winter kalt und wild!

Täuschung

Ein Licht tanzt freundlich vor mir her,
Ich folg' ihm nach die Kreuz und Quer;
Ich folg' ihm gern und seh's ihm an,
Daß es verlockt den Wandersmann.

Ach! wer wie ich so elend ist,
Gibt gern sich hin der bunten List,
Die hinter Eis und Nacht und Graus,
Ihm weist ein helles, warmes Haus.

Und eine liebe Seele drin. -
Nur Täuschung ist für mich Gewinn!

Manhã de Tempestade

Como a tormenta rasgou
o manto cinzento do céu!
Pairam os restos de nuvens
entrechocando-se cansados.

E chamas vermelhas
brilham por entre elas:
essa me parece uma manhã
que reflete meus sentimentos.

Meu coração reconhece no céu
sua própria imagem pintada -
ele é só inverno,
um inverno frio e selvagem!

A Ilusão

Uma luz dança alegre em minha frente,
sigo-a de um lado para o outro;
sigo-a de boa vontade, mesmo sabendo
que ela me desviará do caminho.

Alguém tão desolado como eu
se rende alegre a um truque tão colorido,
que, para além do gelo, da noite e do terror
mostra uma casa iluminada e quente

E onde mora uma pessoa querida. -
Ilusão, é tudo o que eu ganharia.

Der Wegweiser

Was vermeid' ich denn die Wege,
Wo die ander'n Wand'rer geh'n,
Suche mir versteckte Stege,
Durch verschneite Felsenhöh'n?

Habe ja doch nichts begangen,
Daß ich Menschen sollte scheu'n, -
Welch ein törichtes Verlangen
Treibt mich in die Wüstenei'n?

Weiser stehen auf den Straßen,
Weisen auf die Städte zu.
Und ich wandre sonder Maßen
Ohne Ruh' und suche Ruh'.

Einen Weiser seh' ich stehen
Unverrückt vor meinem Blick;
Eine Straße muß ich gehen,
Die noch keiner ging zurück.

Das Wirtshaus

Auf einen Totenacker
Hat mich mein Weg gebracht;
Allhier will ich einkehren,
Hab ich bei mir gedacht.

Ihr grünen Totenkränze
Könnt wohl die Zeichen sein,
Die müde Wand'rer laden
Ins kühle Wirtshaus ein.

Sind denn in diesem Hause
Die Kammern all' besetzt?

A Seta que Aponta o Caminho

Por que evito as estradas
por onde passam os outros viajantes
e procuro caminhos escondidos
por entre as rochas nevadas?

Não cometi nenhum crime,
não preciso fugir das pessoas;
por que esse desejo insano
que me arrasta para lugares ermos?

As setas estão nos caminhos
apontando para as cidades;
eu sigo em frente sem parar,
sem descanso, mas querendo descansar.

Vejo uma seta
imóvel em minha frente;
devo seguir uma estrada
por onde ninguém já retornou.

A Estalagem

A um cemitério
levou-me minha viagem;
aqui vou me deter,
penso comigo.

Verdes coroas fúnebres
bem podem ser os sinais
que convidam o viajante cansado
para a fria estalagem.

Estão nesta casa tomados
todos os quartos?

**Bin matt zum Niedersinken,
Bin tödlich schwer verletzt.**

**O unbarmherz'ge Schenke,
Doch weisest du mich ab?
Nun weiter denn, nur weiter,
Mein treuer Wanderstab !**

Mut

**Fliegt der Schnee mir ins Gesicht,
Schüttl' ich ihn herunter.
Wenn mein Herz im Busen spricht,
Sing' ich hell und munter.**

**Höre nicht, was es mir sagt,
Habe keine Ohren;
Fühle nicht, was es mir klagt,
Klagen ist für Toren.**

**Lustig in die Welt hinein
Gegen Wind und Wetter !
Will kein Gott auf Erden sein,
Sind wir selber Götter !**

Die Nebensonnen

**Drei Sonnen sah ich am Himmel steh'n,
Hab' lang und fest sie angesehen;
Und sie auch standen da so stier,
Als wollten sie nicht weg von mir.**

**Ach, meine Sonnen seid ihr nicht!
Schaut ander'n doch ins Angesicht!**

**Estou exausto e prostrado,
estou ferido de morte.**

**Estalagem impiedosa,
por que você me rejeita?
Pois seguirei em frente, sempre em frente,
com meu cajado fiel.**

Coragem

**Se a neve me cai no rosto,
tiro-a de lá.
Quando o coração fala em meu peito
canto alto e alegre.**

**Não escuto o que ele me diz,
não tenho ouvidos,
não sinto seus lamentos,
lamentar-se é para os tolos.**

**Alegre vou pelo mundo
contra o vento e as intempéries;
se não há um deus na terra
nós mesmos seremos deuses.**

Os Sóis Fantasmas

**Vi três sóis no horizonte,
com o olhar firme, longamente;
e eles estavam lá tão imóveis
como se nunca fossem me deixar.**

**Ah, não são esses meus sóis,
que vão encarar outras faces!**

Ja, neulich hatt' ich auch wohl drei;
Nun sind hinab die besten zwei.

Ging nur die dritt' erst hinterdrein!
Im Dunkel wird mir wohler sein.

Faz pouco eu tinha três outros
mas os dois melhores se foram.

Se o terceiro também se fosse!
Na escuridão eu me sentiria melhor.

Der Leiermann

Drüben hinterm Dorfe
Steht ein Leiermann
Und mit starren Fingern
Dreht er was er kann.

Barfuß auf dem Eise
Wankt er hin und her
Und sein kleiner Teller
Bleibt ihm immer leer.

Keiner mag ihn hören,
Keiner sieht ihn an,
Und die Hunde knurren
Um den alten Mann.

Und er läßt es gehen,
Alles wie es will,
Dreht, und seine Leier
Steht ihm nimmer still.

Wunderlicher Alter!
Soll ich mit dir geh'n?
Willst zu meinen Liedern
Deine Leier dreh'n?

O Homem do Realejo

Lá, para além da aldeia,
há um homem do realejo
que toca com dedos gelados,
o melhor que pode.

Ele se arrasta
descalço no gelo
e seu pequeno
pires permanece vazio.

Ninguém quer ouvi-lo,
Ninguém olha para ele
E os cães rosnam
Para o velho.

Ele deixa acontecer
tudo como deve ser,
Toca, e seu realejo
nunca se cala.

Estranho velho,
Devo acompanhá-lo?
Você acompanhará meu canto
Com o realejo?

2 – TRANSCRIÇÃO FONÉTICA DOS 24 POEMAS DE WILHELM MÜLLER

Após extensa pesquisa, não foi possível localizar nenhuma transcrição fonética dos poemas que compõem o *Winterreise*, seja em sites estrangeiros como também em livros disponíveis para compra. Foi então que tomei a decisão de encomendar e patrocinar a transcrição, pois sei que mais do que útil, ela é necessária ao estudo da obra.

Como o *International Phonetic Alphabet (IPA)* foi projetado para representar apenas aquelas características da fala que podem ser distinguidas no idioma falado: fonemas, entonação, e a separação de palavras e sílabas, e é baseado no alfabeto latino, creio que este imenso trabalho será muito bem utilizado. Não apenas estudantes brasileiros, como também estrangeiros que tenham a necessidade, seja pela declamação ou pela arte do canto, encontrarão aqui as ferramentas necessárias para a pronúncia correta.

O trabalho de transcrição fonética dos 24 poemas do *Winterreise* de Wilhelm Müller foi realizado por Dionei Mathias, Professor do Goethe-Institut na cidade de Curitiba. Esta transcrição foi encomendada no mês de julho de 2009, tendo sido finalizada e entregue em 18 de outubro do mesmo ano. Agradeço o Professor Dionei Mathias por sua atenção e interesse à minha pesquisa.

Winterreise

Vinteraizə

1. Gute Nacht**'gu:tə 'naxt**

Fremd bin ich eingezogen,
 Fremd zieh' ich wieder aus.
 Der Mai war mir gewogen
 Mit manchem Blumenstrauß.
 Das Mädchen sprach von Liebe,
 Die Mutter gar von Eh', –
 Nun ist die Welt so trübe,
 Der Weg gehüllt in Schnee

fremt bin iç aingə'tso:gən
 fremt tsi: iç 'vi:de aus
 dəe mai va: miə gə'vo:gən
 mit 'mançəm 'blu:mən'ftraus
 das 'mæ:tçən fpra:x fən 'li:bə
 di: 'mutə ga: fən e:
 nu:n ist di: welt zo: 'try:bə
 dəe ve:k gə'hylt in fne:

Ich kann zu meiner Reisen
 Nicht wählen mit der Zeit,
 Muss selbst den Weg mir weisen
 In dieser Dunkelheit.
 Es zieht ein Mondenschatten
 Als mein Gefährte mit,
 Und auf den weißen Matten
 Such' ich des Wildes Tritt.

iç kan tsu: 'maine 'raizən
 niçt 'wælən mit dəe tsait
 mus zelpst dən ve:k miə 'vaizən
 in di:ze 'dunkəlhait
 es tsi:t ain 'mo:ndən'fatən
 als main gə'fæ: etə mit
 unt auf dən 'vaisən 'matən
 zux iç des 'vildəs trit

Was soll ich länger weilen,
 Dass man mich trieb hinaus
 Lass irre Hunde heulen
 Vor ihres Herren Haus;
 Die Liebe liebt das Wandern –
 Gott hat sie so gemacht –
 Von einem zu dem andern.
 Fein Liebchen, gute Nacht !

vas zəl iç 'lɛŋə 'vailən
 das man miç tri:p hi'haus ?
 las 'irə 'hundə 'hɔ:lən
 fɔə 'i:rəs 'herən haus
 di: 'li:bə li:pt das 'vanden
 gɔt hat si: zo: gə'maxt
 fən ainəm tsu: dəm 'anden
 fain 'li:pçən 'gu:tə naxt

Will dich im Traum nicht stören,
 Wār schad' um deine Ruh'.
 Sollst meinen Tritt nicht hören –
 Sacht, sacht die Türe zu !
 Schreib im Vorübergehen
 Ans Tor dir: Gute Nacht,
 Damit du mögest sehen,
 An dich hab' ich gedacht.

vil diç im traum niçt 'ftɔ:rən
 vɛə fa:t um 'dainə ru:
 zəlst 'mainən trit niçt 'hɔ:rən
 zaxt zaxt di: 'ty:rə tsu:
 fɔraip im vɔ'ry:bege:ən
 ans tɔə die 'gu:tə naxt
 da'mit du 'mɔ:gən 'se:ən
 an diç hap iç gə'daxt

2. Die Wetterfahne

Der Wind spielt mit der Wetterfahne
Auf meines schönen Liebchens Haus.
Da dacht' ich schon in meinem Wahne
Sie piff den armen Flüchtling aus.

Er hätt' es eher bemerken sollen,
Des Hauses aufgestecktes Schild,
So hätt' er nimmer suchen wollen
Im Haus ein treues Frauenbild.

Der Wind spielt drinnen mit den Herzen
Wie auf dem Dach, nur nicht so laut.
Was fragen sie nach meinen Schmerzen
Ihr Kind ist eine reiche Braut.

di: vɛtɛfa:nə

dɛɐ̯ vɪnt ʃpi:t mit dɛɐ̯ 'vɛtɛ'fa:nə
auf 'mainəs 'ʃø:nən 'li:pçəns haus
da daxt iç ʃo:n in 'mainəm 'va:nə
zi: pfi:f dən 'a:mən 'flyçliŋ aus

ɛɐ̯ hɛt ɛs ɛɐ̯ bə'mɛɛkən
dɛs 'hauzəs aufgə'ʃtɛktəs ʃɪlt
zo: hɛt ɛɐ̯ nɪmɐ 'zuxən vɔln
im haus ain 'trɔɪəs 'frauən'bɪlt

dɛɐ̯ vɪnt ʃpi:t 'drɪnən mit dən 'hɛɛtsən
vi: auf dəm dax nu:ɐ̯ niçt zo: laut
vas 'fra:gən zi: nax 'mainən 'ʃmɛɛtsən ?
i:ɐ̯ kɪnt ɪst 'ainə 'raɪçə braut

3. Gefror'ne Tränen

Gefrorne Tropfen fallen
Von meinen Wangen ab:
Ob es mir denn entgangen,
Daß ich geweinet hab' ?

Ei Tränen, meine Tränen,
Und seid ihr gar so lau,
Daß ihr erstarrt zu Eise
Wie kühler Morgentau ?

Und dringt doch aus der Quelle
Der Brust so glühend heiß,
Als wolltet ihr zerschmelzen
Des ganzen Winters Eis !

gə'fro:rnə 'trɛnən

gə'fro:rnə 'trɔpfən 'falən
fɔn 'mainən 'vanən ap
ɔp ɛs miɐ̯ dɛn ɛnt'ganən
das iç gə'vainət hap?

ai 'trɛnən, 'mainə 'trɛnən
unt zait i:ɐ̯ ga: zo: laut
das i:ɐ̯ ɛɐ̯'ʃta:t tsu aizə
vi: 'ky:lɐ 'mɔɛgən'tau?

unt driŋt dɔx aus dɛɐ̯ 'kvɛlə
dɛɐ̯ brʊst zo: 'gly:ənt hais
als vɔlt i:ɐ̯ tʃɛɐ̯'ʃmɛltsən
dɛs 'gantsən 'vɪntəs ais

4. Erstarrung

Ich such' im Schnee vergebens
 Nach ihrer Tritte Spur,
 Wo sie an meinem Arme
 Durchstrich die grüne Flur.

Ich will den Boden küssen,
 Durchdringen Eis und Schnee
 Mit meinen heißen Tränen,
 Bis ich die Erde seh'.

Wo find' ich eine Blüte,
 Wo find' ich grünes Gras?
 Die Blumen sind erstorben,
 Der Rasen sieht so blaß.

Soll denn kein Angedenken
 Ich nehmen mit von hier?
 Wenn meine Schmerzen schweigen,
 Wer sagt mir dann von ihr?

Mein Herz ist wie erstorben,
 Kalt starrt ihr Bild darin;
 Schmilzt je das Herz mir wieder,
 Fließt auch ihr Bild dahin!

Երժարոյ

iç zux im fne: fæ'ge:bəns
 nax 'i:rə 'tritə spue
 vo: zi: an 'mainəm 'a:mə
 durç'ftriç di: 'gry:nə flue

iç vil dən 'bo:dən 'kysən
 durç'driŋən ais unt fne:
 mit 'mainən 'haisən 'trɛ:nən
 bis iç di: 'ɛədə ze:

vo: fint iç ainə 'bly:tə
 vo: fint iç 'gry:nəs gra:s?
 di: 'blu:mən sint ɛ'ftɔbən
 dæ 'ra:zən zi:t zo: blas

zɔl dən kain angə'dɛŋkən
 iç 'ne:mən mit fən hiə?
 vən 'mainə 'fmætsən 'fvaigən
 vɛə 'za:kt miə dan fən i:ə?

main 'hɛəts ist vi: ɛ'ftɔbən
 kalt fta:t i:ə bilt da'rin
 fmiltst je: das 'hɛəts miə 'vi:də
 fli:st aux i:ə bilt da'hin

5. Der Lindenbaum

Am Brunnen vor dem Tore
Da steht ein Lindenbaum;
Ich träumt' in seinem Schatten
So manchen süßen Traum.

Ich schnitt in seine Rinde
So manches liebe Wort;
Es zog in Freud' und Leide
Zu ihm mich immer fort.

Ich musst' auch heute wandern
Vorbei in tiefer Nacht,
Da hab' ich noch im Dunkeln
Die Augen zugemacht.

Und seine Zweige rauschten,
Als riefen sie mir zu:
Komm her zu mir, Geselle,
Hier find'st du deine Ruh' !

Die kalten Winde bliesen
Mir grad' ins Angesicht;
Der Hut flog mir vom Kopfe,
Ich wendete mich nicht.

Nun bin ich manche Stunde
Entfernt von jenem Ort,
Und immer hör' ich's rauschen:
Du fändest Ruhe dort !

dæ 'lindən'baum

am 'brunən fœ dem 'to:rə
da: ʃte:t ain 'li:dən'baum
iç trœimt in 'zainəm 'ʃatən
zo: 'mançən 'zy:sən traum

iç ʃnit in 'zainə 'rində
zo: 'mançəs 'li:bə vœt
es tso:k in frœit unt 'laidə
tsu: i:m ime 'fœt

iç mus aux 'hœitə 'vanden
fœ'bai in 'ti:fe naxt
da: hap iç no:x im 'dun:kəlŋ
di: 'augən 'tsugəmaxt

unt 'zainə 'tsvaigə 'raufʃən
als 'ri:fən si: mie tsu:
kœm hœe tsu: mie gə'selə
hie fintst du: 'dainə ru:

di: 'kaltən 'wintə 'bli:zən
mie gra:t ins angə'siçt
dæ hu:t flo:k mie fœm 'kœpfə
iç 'vændətə miç niçt

nu:n bin iç 'mançə 'ʃtundə
ent'fœent fœn 'je:nəm vœt
unt ime hœ:e içs 'raufən
du: 'fændəst 'ru:ə dœt

6. Wasserflut

Manche Trän' aus meinen Augen
Ist gefallen in den Schnee;
Seine kalten Flocken saugen
Durstig ein das heiße Weh.

Wenn die Gräser sprossen wollen
Weht daher ein lauer Wind,
Und das Eis zerspringt in Schollen
Und der weiche Schnee zerrinnt.

Schnee, du weißt von meinem Sehnen,
Sag', wohin doch geht dein Lauf?
Folge nach nur meinen Tränen,
Nimmt dich bald das Bächlein auf.

Wirst mit ihm die Stadt durchziehen,
Muntre Straßen ein und aus;
Fühlst du meine Tränen glühen,
Da ist meiner Liebsten Haus.

'wase'flut

'mançə tren aus 'mainən 'augən
ist gə'falən in dən ʃne:
'zainə 'kaltən 'flɔkən 'zaugən
'dʊəstɪç ain das 'haisə ve:

vən di: 'grɛzə 'ʃprɔsən 'vɔlən
ve:t da'hæə ain 'laue vint
unt das ais tseə'ʃprɪŋt in 'ʃɔlən
unt dæ 'vaiçə ʃne: tseə'rint

ʃne: du: vaist fɔn 'mainəm 'se:nən
sa:k vo:'hin dɔx ge:t dain lauf?
'fɔlgə nax nuə 'mainən 'trenən
nimt diç balt das 'beçlain auf

viest mit i:m di: ʃtat dʊrç'tsi:ən
'muntərə 'ʃtra:sən ain unt aus
fy:Ist du: 'mainə 'trenən 'gly:ən
da: ist 'mainə 'li:pçən haus

7. Auf dem Flusse

Der du so lustig rauschtest,
Du heller, wilder Fluss,
Wie still bist du geworden,
Gibst keinen Scheidegruß.

Mit harter, starrer Rinde
Hast du dich überdeckt,
Liegst kalt und unbeweglich
Im Sande ausgestreckt.

In deine Decke grab' ich
Mit einem spitzen Stein
Den Namen meiner Liebsten
Und Stund' und Tag hinein:

Den Tag des ersten Grußes,
Den Tag, an dem ich ging;
Um Nam' und Zahlen windet
Sich ein zerbroch'ner Ring.

Mein Herz, in diesem Bache
Erkennst du nun dein Bild?
Ob's unter seiner Rinde
Wohl auch so reißend schwillt?

auf däm 'flusə

dæ du: zo: 'lustiç 'rauftæst
du: 'hɛlə 'vildə flus
vi: ftil bist du: gə'vɔədən
gibst kainən 'faiðə'gru:s

mit 'ha:te 'fta:re 'rində
hast du: diç γ:bə'dekt
li:kst kalt unt unbə've:kliç
im 'zandə ausgə'ftrɛkt

in 'dainə 'dɛkə gra:p iç
mit 'ainəm 'fpitsən ftain
dən 'na:mən 'mainə 'li:pstən
unt ftunt unt ta:k hi'nain

dən ta:k dəs 'ɛstən 'gru:səs
dən ta:k an dəm iç giŋ
u:m na:m unt 'tsa:lən 'vindət
siç ain tsɛ'brɔxnə riŋ

main 'hɛets in 'di:zəm 'baxə
ɛɛ'kenst du: nu:n dain bilt?
ɔps 'untə 'zainə 'rində
vo:l aux zo: 'raisənt fvilt

8. Rückblick

Es brennt mir unter beiden Sohlen,
Tret' ich auch schon auf Eis und Schnee,
Ich möcht' nicht wieder Atem holen,
Bis ich nicht mehr die Türme seh'.

Hab' mich an jedem Stein gestoßen,
So eilt' ich zu der Stadt hinaus;
Die Krähen warfen Bäll' und Schloßen
Auf meinen Hut von jedem Haus.

Wie anders hast du mich empfangen,
Du Stadt der Unbeständigkeit !
An deinen blanken Fenstern sangen
Die Lerch' und Nachtigall im Streit.

Die runden Lindenbäume blühten,
Die klaren Rinnen rauschten hell,
Und ach, zwei Mädchenaugen glühten. –
Da war's gescheh'n um dich, Gesell !

Kommt mir der Tag in die gedanken,
Möcht' ich noch einmal rückwärts seh'n.
Möcht' ich zurücke wieder wanken,
Vor ihrem Hause stille steh'n.

'rykblik

es brɛnt miə 'untə 'baidən 'zo:lən
trɛ:t iç aux fo:n auf ais unt fne:
iç mœçt niçt 'wi:de 'a:təm 'ho:lən
bis iç niçt mæ di: 'ty:rmə se:

hap miç an 'je:dəm ftain gə'fto:sən
zo: ailt iç tsu: dɛə fɪat hi'naus
di: 'krɛ:ən 'va:fən bəl unt 'ʃlɔsən
auf 'mainən hut fɔn 'je:dəm haus

vi: 'andes hast du: miç ɛm'pfaŋən
du: fɪat dɛə unbə'ftɛndiçkɛit
an 'dainən 'blankən 'fɛnstɛn 'zaŋən
di: 'lɛɛç unt 'naxtʔigal im fɪrait

di: 'rundən 'lindənbɔimə 'bly:tən
di: 'kla:rən 'rinən 'rauftə hɛl
unt ax tsvei 'mɛtçənʔaugən 'gly:tən
da: va:s gə'fɛ:ən um diç gə'zɛl

kɔmt miə dɛə ta:k in di: gə'dankən
mœt iç nox 'ainmal 'rykvɛɛts ze:n
mœt iç tsu'rykə 'vi:de 'waŋkən
fɔə 'i:rəm 'hauzə 'ʃtilə fte:n

9. Irrlicht

In die tiefsten Felsengründe
 Lockte mich ein Irrlicht hin;
 Wie ich einen Ausgang finde,
 Liegt nicht schwer mir in dem Sinn.

Bin gewohnt das Irregehen,
 's führt ja jeder Weg zum Ziel;
 Uns're Freuden, uns're Wehen,
 Alles eines Irrlichts Spiel !

Durch des Bergstroms trockne Rinnen
 Wind' ich ruhig mich hinab,
 Jeder Strom wird's Meer gewinnen,
 Jedes Leiden auch sein Grab.

10. Rast

Nun merk' ich erst wie müd' ich bin,
 Da ich zur Ruh' mich lege;
 Das Wandern hielt mich munter hin
 Auf unwirtbarem Wege.

Die Füße frugen nicht nach Rast,
 Es war zu kalt zum Stehen;
 Der Rücken fühlte keine Last,
 Der Sturm half fort mich wehen.

In eines Köhlers engem Haus
 Hab' Obdach ich gefunden.
 Doch meine Glieder ruh'n nicht aus:
 So brennen ihre Wunden.

Auch du, mein Herz, in Kampf und Sturm
 So wild und so verwegen,
 Fühlst in der Still' erst deinen Wurm
 Mit heißem Stich sich regen !

'iɛliçt

in di: 'ti:fstən 'felzən'gryndə
 'lɔktə miç ain 'iɛliçt hin
 vi: iç 'ainən 'ausgaŋ 'fində
 li:kt niçt fvrə miə in dəm zin

bin gə'vo:nt das 'irege:ən
 s 'fy:ət ja: 'je:də ve:k tsum tsi:l
 'unzrə 'froidən 'unzrə 've:ən
 'aləs 'ainəs 'iriçts spi:l

durç des 'bæ:k'ftrɔ:ms 'trɔknə 'rinən
 fint iç 'ru:iç miç hi'nap
 'je:də 'ftrɔ:m viəts mæə gə'winən
 'je:dəs 'laidən aux zain gra:p

rast

nu:n 'mæ:k iç 'eest vi: my:t iç bin
 da: iç tsuə ru: miç 'le:gə
 das 'vandən hi:lt miç 'muntə hin
 auf u:n'viətba:rəm ve:gə

di: 'fy:sə 'fru:gən niçt nax rast
 es va: tsu: kalt tsu:m 'fje:ən
 dæ 'rykən 'fy:ltə 'kainə last
 dæ ftuəm half fɔ:t miç 'we:ən

in 'ainəs 'kø:ləs 'eŋən haus
 hap 'ɔpdax iç gə'fundən
 dɔx 'mainə 'gli:də ru:n niçt aus
 zo: 'brənən 'i:rə 'wundən

aux du: main 'hæ:ts in kampf unt ftuəm
 zo: vilt unt zo: fæ'e've:gən
 fy:lst in dæ 'ftil eest 'dainən vuəm
 mit 'haisəm ftič siç 're:gən

11. Frühlingstraum

Ich träumte von bunten Blumen,
So wie sie wohl blühen im Mai;
Ich träumte von grünen Wiesen,
Von lustigem Vogelgeschrei.

Und als die Hähne krächten,
Da ward mein Auge wach;
Da war es kalt und finster,
Es schrien die Raben vom Dach.

Doch an den Fensterscheiben,
Wer malte die Blätter da?
Ihr lacht wohl über den Träumer,
Der Blumen im Winter sah?

Ich träumte von Lieb um Liebe,
Von einer schönen Maid,
Von Herzen und von Küssen,
Von Wonne und Seligkeit.

Und als die Hähne krächten,
Da ward mein Herze wach;
Nun sitz' ich hier alleine
Und denke dem Traume nach.

Die Augen schließ' ich wieder,
Noch schlägt das Herz so warm.
Wann grünt ihr Blätter am Fenster?
Wann halt' ich mein Liebchen im Arm?

'fry:liŋks'traum

iç 'trɔimtə fɔn 'buntən 'blu:mən
zo: vi: zi: vo:l 'bly:ən im mai
iç 'trɔimtə fɔn 'gry:nən 'vi:zən
fɔn 'lustigəm 'fo:gəlgə'frai

unt als di: 'hɛ:nə 'krɛ:tən
da: va:t main 'augə vax
da: va: es kalt unt 'finstə
es ʃri:n di: 'ra:bən fɔm dax

dox an dən 'fɛnstə'ʃaibən
vɛə 'maltə di: 'blɛtə da: ?
i:ɐ laxt vo:l ybɛ dən 'trɔimə
dɛə 'blu:mən im 'vintə za: ?

iç 'trɔimtə fɔn li:p und 'li:bə
fɔn 'ainə 'ʃø:nən mait
fɔn 'hɛtsən unt fɔn 'kysən
fɔn vɔnə unt 'se:liçkait

unt als di: 'hɛ:nə 'krɛ:tən
da: va:t main 'hɛts vax
nu:n zits iç hiə a'lainə
unt 'dɛnkə dɛm 'traumə nax

di: 'augən ʃli:s iç 'vi:də
no:x ʃlɛkt das 'hɛts zo: va:m
van gry:nt i:ɐ 'blɛtə am 'fɛnstə ?
wan halt iç main 'li:pçən im a:m ?

12. Einsamkeit

Wie eine trübe Wolke
Durch heit're Lüfte geht,
Wenn in der Tanne Wipfel
Ein mattes Lüftchen weht:

So zieh ich meine Straße
Dahin mit tragem Fuß,
Durch helles, frohes Leben
Einsam und ohne Gruß.

Ach, dass die Luft so ruhig !
Ach, dass die Welt so licht !
Als noch die Stürme tobten,
War ich so elend nicht.

'ainzamkait

wi: ainə 'try:bə 'vɔlkə
durç 'haitrə 'lyftə ge:t
wɛn in dɛə 'tanə 'vipfəl
ain 'matəs 'lyftçən ve:t

zo: tsi: iç 'mainə 'ʃtra:sə
da'hin mit 'trægən fus
durç 'hɛləs 'fro:əs 'le:bən
'ainzam unt 'o:nə gru:s

ax das di: luft zo: 'ru:iç
ax das di: vɛlt zo: liçt
als nɔx di: 'ʃtyemə 'to:ptən
va: iç zo: 'e:lɛnt niçt

13. Die Post

Von der Straße her ein Posthorn klingt.
Was hat es, dass es so hoch aufspringt,
Mein Herz ?

Die Post bringt keinen Brief für dich.
Was drängst du denn so wunderbarlich,
Mein Herz ?

Nun ja, die Post kommt aus der Stadt,
Wo ich ein liebes Liebchen hat,
Mein Herz !

Willst wohl einmal hinüberseh'n
Und fragen, wie es dort mag geh'n,
Mein Herz ?

di: pɔst

fɔn dɛə 'ʃtra:sə hɛə ain 'pɔst'hɔən kliŋt
was hat es das es zo: ho:x auf'ʃprɪŋt
main 'hɛɛts

di: pɔst brɪŋkt 'kainən bri:f fyɛ diç
vas drɛŋkt du: dɛn zo: 'wundɛliç
main 'hɛɛts

nu:n ja: di: pɔst kɔmt aus dɛə ʃtat
vo: iç ain 'li:bəs 'li:pçən hat
main 'hɛɛts

vilst vo:l 'ainmal hi'ny:bə'zɛ:ən
unt 'fra:gən vi: es dɔɛt mak ge:n
main 'hɛɛts

14. Der greise Kopf

Der Reif hatt' einen weißen Schein
 Mir übers Haar gestreuet;
 Da glaubt' ich schon ein Greis zu sein
 Und hab' mich sehr gefreuet.

Doch bald ist er hinweggetaut,
 Hab' wieder schwarze Haare,
 Daß mir's vor meiner Jugend graut –
 Wie weit noch bis zur Bahre !

Vom Abendrot zum Morgenlicht
 Ward mancher Kopf zum Greise.
 Wer glaubt's ? und meiner ward es nicht
 Auf dieser ganzen Reise !

dæ 'graizə kɔp

dæ raif hat 'ainən 'vaisən ʃain
 miə 'y:bəs ha:r gə'ʃtrɔiət
 da: glaup̩t iç ʃo:n ain grais tsu: zain
 unt hap miç zæ gə'frɔiət

dɔx balt ist ɛə hin'wɛkgə'taut
 hap 'vi:də 'ʃva:tsə 'ha:rə
 das miəs fɔr 'mainə 'ju:gənt graut
 vi: vai̯t nɔx bis tsuə 'ba:rə

fɔm 'abəntʔ'ro:t tsu:m 'mɔɐgənliçt
 va:t 'mançə kɔp̩f tsu:m 'graizə
 vɛə glaup̩ts ? unt 'mainə va:t ɛs niçt
 aʊf 'di:zə 'gantsən 'raizə

15. Die Krähe

Eine Krähe war mit mir
 Aus der Stadt gezogen,
 Ist bis heute für und für
 Um mein Haupt geflogen.

Krähe, wunderliches Tier,
 Willst mich nicht verlassen ?
 Meinst wohl, bald als Beute hier
 Meinen Leib zu fassen ?

Nun, es wird nicht weit mehr geh'n
 An dem Wanderstabe.
 Krähe, laß mich endlich seh'n
 Treue bis zum Grabe !

di: 'krɛ:ə

'ainə 'krɛ:ə va: mit miə
 aus dæ ʃtat gə'tso:gən
 ist bis 'hɔitə fye unt fye
 um main haupt gə'flo:gən

'krɛ:ə du: 'wundeliçəs tiə
 wilt miç niçt fɛə'lasən ?
 mainst vo:l balt als 'bɔitə hie
 'mainən laip̩f tsu 'fasən ?

nun ɛs viət niçt vai̯t mɛə ge:n
 an dəm 'vandə'ʃta:bə
 'krɛ:ɛ las miç 'ɛntliç ze:n
 'trɔie bis tsu:m 'gra:bə

16. Letzte Hoffnung

Hie und da ist an den Bäumen
 Manches bunte Blatt zu seh'n,
 Und ich bleibe vor den Bäumen
 Oftmals in Gedanken steh'n.

Schaue nach dem einen Blatte,
 Hänge meine Hoffnung dran;
 Spielt der Wind mit meinem Blatte,
 Zitr' ich, was ich zittern kann.

Ach, und fällt das Blatt zu Boden,
 Fällt mit ihm die Hoffnung ab;
 Fall' ich selber mit zu Boden,
 Wein' auf meiner Hoffnung Grab.

'letstə 'hɔfnuŋ

hi: unt da: ist an dən 'bɔimən
 'mançəs 'buntə blat tsu se:n
 unt iç 'blaibə fɔə dən 'bɔimən
 'ɔftma:ls in gə'dankən ste:n

'ʃauə nax dəm 'ainən 'blatə
 'hɛŋə 'mainə 'hɔfnuŋ dran
 ʃpi:t dɛə vint mit 'mainəm 'blatə
 'tsitriç vas iç 'tsiten kann

ax unt felt das blat tsu 'bo:dən
 felt mit i:m di: 'hɔfnuŋ ap
 fal iç 'zɛlbə mit tsu 'bo:dən
 vain auf 'mainə 'hɔfnuŋ gra:p

17. Im Dorfe

Es bellen die Hunde, es rasseln die Ketten;
 Es schlafen die Menschen in ihren Betten,
 Träumen sich manches, was sie nicht haben,
 Tun sich im Guten und Argen erlaben;

Und morgen früh ist alles zerflossen.
 Je nun, sie haben ihr Teil genossen
 Und hoffen, was sie noch übrig ließen,
 Doch wieder zu finden auf ihren Kissen.

Bellt mich nur fort, ihr wachen Hunde,
 Lasst mich nicht ruh'n in der Schummerstunde!
 Ich bin zu Ende mit allen Träumen.
 Was will ich unter den Schläfern säumen?

im 'dɔfə

ɛs 'bɛlən di 'hundə ɛs 'rasɛln di: 'kɛtən
 ɛs 'ʃla:fən di: 'mɛnʃən in 'i:rən 'betən
 'trɔimən siç 'mançəs vas si: niçt 'ha:bən
 tu:n siç im 'gu:tən und 'a:ɡən ɛɛ'labən

unt 'mɔɐgən fry: ist 'aləs tʃɛɛ'flosən
 je: nu:n zi: 'ha:bən i:ɛ tail gə'nɔsən
 unt 'hɔfən vas si: nox 'y:briç 'li:sən
 dox 'vi:də tsu: 'findən auf 'i:rən 'kisən

belt miç nuə fɔɛt i:ɛ 'vaxən 'hundə
 last miç niçt ru:n in dɛə 'ʃlume'ʃtundə
 iç bin tsu: 'ɛndə mit 'alən 'trɔimən
 vas vil iç 'unte dən 'ʃlɛfən 'zɔimən?

18. Der stürmische Morgen

Wie hat der Sturm zerrissen
Des Himmels graues Kleid !
Die Wolkenfetzen flattern
Umher im matten Streit.

Und rote Feuerflammen
Zieh'n zwischen ihnen hin;
Das nenn' ich einen Morgen
So recht nach meinem Sinn !

Mein Herz sieht an dem Himmel
Gemalt sein eig'nes Bild –
Es ist nichts als der Winter,
Der Winter kalt und wild !

dæ 'ʃtʏemifə 'mɔɐəgən

vi: hat dæ ʃtuəm tsɛɛ'risən
dɛs 'himɛls 'grauəs klaid
di: 'vɔlkən'fɛtsən flatən
um'hɛɛ im 'matən ʃtrait

unt 'ro:tə 'fɔiə'flamən
tsi:n 'tsvifən 'i:nən hin
das nɛn iç 'ainən 'mɔɐəgən
zo: rɛçt nax 'mainəm zin

main 'hɛɛts zi:t an dəm 'himəl
gə'malt zain 'aignəs bilt
ɛs ist niçts als dæ 'vintɛ
dæ 'vintɛ kalt unt vilt

19. Täuschung

Ein Licht tanzt freundlich vor mir her,
Ich folg' ihm nach die Kreuz und Quer;
Ich folg' ihm gern und seh's ihm an,
Daß es verlockt den Wandersmann.

Ach ! wer wie ich so elend ist,
Gibt gern sich hin der bunten List,
Die hinter Eis und Nacht und Graus,
Ihm weist ein helles, warmes Haus.

Und eine liebe Seele drin. –
Nur Täuschung ist für mich Gewinn !

'tɔifʊŋ

ain liçt tanst 'frɔintliç fɔɛ miɛ hɛɛ
iç fɔlg i:m nax di: krcɔits unt kvɛɛ
iç fɔlg i:m gɛɛn unt zɛ:s i:m an
das ɛs fɛɛ'lɔkt dən 'vandɛs'man

ax vɛɛ vi: iç zo: 'e:lɛnt ist
gibt gɛɛn ziç hin dæ 'buntən list
di: 'hintɛ ais unt naxt unt graus
i:m vaist ain 'hɛləs 'va:məs haus

unt 'aine 'li:bə 'zɛ:lə drin
nuɛ 'tɔifʊŋ ist fyɛ miç gə'vin

20. Der Wegweiser

Was vermeid' ich denn die Wege,
Wo die ander'n Wand'rer geh'n,
Suche mir versteckte Stege,
Durch verschneite Felsenhöh'n ?

Habe ja doch nichts begangen,
Daß ich Menschen sollte scheu'n, –
Welch ein törichtes Verlangen
Treibt mich in die Wüstenei'n ?

Weiser stehen auf den Straßen,
Weisen auf die Städte zu.
Und ich wandre sonder Maßen
Ohne Ruh' und suche Ruh'.

Einen Weiser seh' ich stehen
Unverrückt vor meinem Blick;
Eine Straße muß ich gehen,
Die noch keiner ging zurück.

dæ 've:k'vaize

vas fæ'mait iç den di: 've:gə
vo: di: 'anden 'vandrər ge:n
'zuxə miə fæ'ftekə 'fte:gə
durç fæ'fnaitə 'felzən'hø:n?

'ha:bə ja dɔx niçts bæ'ganən
das iç 'mənʃən 'zɔltə ʃɔin
velç ain 'tø:riçtəs fæ'laən
traipt miç in di: 'vystənain?

'vaizə 'fte:ən auf dən 'ftra:sən
'vaizən auf di: 'ftetə tsu:
unt iç 'vandrə 'zɔnde 'ma:sən
'o:nə ru: unt 'zuxə ru:

'ainən 'vaizə ze: iç 'fte:ən
unfæ'rykt fɔə 'mainəm blik
'ainə 'ftra:sə mus iç 'ge:ən
di: nɔx 'kainə giŋ tsu'ryk

21. Das Wirtshaus

Auf einen Totenacker
 Hat mich mein Weg gebracht;
 Allhier will ich einkehren,
 Hab ich bei mir gedacht.

Ihr grünen Totenkränze
 Könnt wohl die Zeichen sein,
 Die müde Wand'rer laden
 Ins kühle Wirtshaus ein.

Sind denn in diesem Hause
 Die Kammern all' besetzt?
 Bin matt zum Niedersinken,
 Bin tödlich schwer verletzt.

O unbarmherz'ge Schenke,
 Doch weisest du mich ab?
 Nun weiter denn, nur weiter,
 Mein treuer Wanderstab!

das 'vietshaus

auf 'ainən 'to:tən?'akə
 hat miç main ve:k gə'braxt
 al'hie vil iç 'ainke:rən
 hap iç bai mie gə'daxt

i:ə 'gry:nən 'to:tən'krəntsə
 kœnt vo:l di: 'tsaiçən zain
 di: 'my:də 'vandre 'la:dən
 ins 'ky:lə 'vietshaus ain

zint den in 'di:zəm 'hauzə
 di: 'kamən al bə'zəst?
 bin mat tsum 'ni:dəziŋkən
 bin 'tø:tlɪç ʃvæ fæ'letst

o: unba:m'hœtsigə 'ʃenkə
 dɔx 'vaizəst du: miç ap?
 nun 'vaite den nuə 'vaite
 main 'troie 'vandə'ʃta:p

22. Mut

Fliegt der Schnee mir ins Gesicht,
 Schüttl' ich ihn herunter.
 Wenn mein Herz im Busen spricht,
 Sing' ich hell und munter.

Höre nicht, was es mir sagt,
 Habe keine Ohren;
 Fühle nicht, was es mir klagt,
 Klagen ist für Toren.

Lustig in die Welt hinein
 Gegen Wind und Wetter!
 Will kein Gott auf Erden sein,
 Sind wir selber Götter!

mu:t

fli:kt dæ ʃne: mie ins gə'ziçt
 'ʃytliç i:n he'rute
 ven main 'hœts im 'bu:zən ʃpriçt
 siŋ iç hel unt 'munte

'hø:rə niçt vas es mie za:kt
 'ha:bə 'kainə 'o:rən
 'fy:lə niçt vas es mie kla:kt
 'kla:gən ist fyə 'to:rən

'lustiç in di: welt hi'nain
 'ge:gən vint unt 'veter
 vil kain gɔt auf 'ɛədən zain
 zint vie 'zəlbə 'gøtə

23. Die Nebensonnen

Drei Sonnen sah ich am Himmel steh'n,
Hab' lang und fest sie angesehen;
Und sie auch standen da so stier,
Als wollten sie nicht weg von mir.

Ach, meine Sonnen seid ihr nicht!
Schaut ander'n doch ins Angesicht!
Ja, neulich hatt' ich auch wohl drei;
Nun sind hinab die besten zwei.

Ging nur die dritt' erst hinterdrein!
Im Dunkel wird mir wohler sein.

di: 'ne:bən'zɔnən

drai 'zɔnən za: iç am 'himəl ʃte:n
ha:p laŋ unt fɛst zi: angə'ze:n
unt zi: aux 'ʃtandən da: zo: ʃtie
als 'vɔltən zi: niçt vɛk fɔn mie

Ax 'mainə 'zɔnən zait i:ɐ niçt
ʃaut 'andən dɔx ins angə'ziçt
ja 'nɔiliç hat iç aux vo:l drai
nun sint hi'nab di: 'bestən tsvai

giŋ nuɐ di: drit ɛst hinte'drain
im 'dunkəl viɛt mie 'vo:lɛ zain

24. Der Leiermann

Drüben hinterm Dorfe
Steht ein Leiermann
Und mit starren Fingern
Dreht er was er kann.

Barfuß auf dem Eise
Wankt er hin und her
Und sein kleiner Teller
Bleibt ihm immer leer.

Keiner mag ihn hören,
Keiner sieht ihn an,
Und die Hunde knurren
Um den alten Mann.

Und er läßt es gehen,
Alles wie es will,
Dreht, und seine Leier
Steht ihm nimmer still.

Wunderlicher Alter!
Soll ich mit dir geh'n?
Willst zu meinen Liedern
Deine Leier dreh'n?

dɛɐ 'laie'man

'dry:bən 'hintem 'dɔfə
ʃte:t ain 'laie'man
unt mit 'ʃta:rən 'fiŋɐn
dre:t ɛɐ was ɛɐ kan

'ba:ʃus auf dəm 'aizə
vaŋkt ɛɐ hin unt hɛɐ
unt zain 'klaɪnɛ tɛlə
blaɪpt i:m imɛ lɛɐ

'kainɛ ma:k i:n 'hø:rən
'kainɛ zi:t i:n an
unt di: 'hʊndə 'knʊrən
um dən 'altən man

unt ɛɐ lɛst ɛs 'ge:ən
'aləs vi: ɛs vil
dre:t unt 'zainə 'laie
ʃte:t i:m 'nimɛ ʃtil

'vʊndɛliçɛ 'altɛ
zɔl iç mit diɐ ge:n?
vilst tzu: 'mainən 'li:dən
'dainə 'laie dre:n

3 – CD COM OS POEMAS DECLAMADOS EM ALEMÃO

Esta gravação, dos poemas declamados em alemão, está disponível para download no site <<http://www.librivox.org>>, declamado por Rolf Kaiser.

