

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
“Júlio de Mesquita Filho”  
Instituto de Artes – Campus São Paulo

GUSTAVO SPERLING D'AVILA

**ESTÓRIAS ROMÂNTICAS EM CANTOS ALEMÃES**

**SÃO PAULO**  
**2022**

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
“Júlio de Mesquita Filho”  
Instituto de Artes – Campus São Paulo

GUSTAVO SPERLING D'AVILA

**ESTÓRIAS ROMÂNTICAS EM CANTOS ALEMÃES**

**SÃO PAULO**  
**2022**

GUSTAVO SPERLING D'AVILA

## **ESTÓRIAS ROMÂNTICAS EM CANTOS ALEMÃES**

Dissertação do Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Artes da Unesp, como parte dos requisitos para obtenção do título de Bacharel em Música com Habilitação em Regência.

Orientador: Prof. Dr. Abel Rocha

**SÃO PAULO**

**2022**

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

D259e	<p>D'Avila, Gustavo Sperling, 1998- Estórias românticas em cantos alemães / Gustavo Sperling D'Avila. - São Paulo, 2022. 42 f.</p> <p>Orientador: Prof. Dr. Abel Luís Bernardo da Rocha Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes</p> <p>1. Música - Execução. 2. Música - Interpretação (Fraseado, dinâmica, etc.). 3. Tradução e interpretação. I. Rocha, Abel Luís Bernardo da. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDD 780.943</p>
-------	---

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

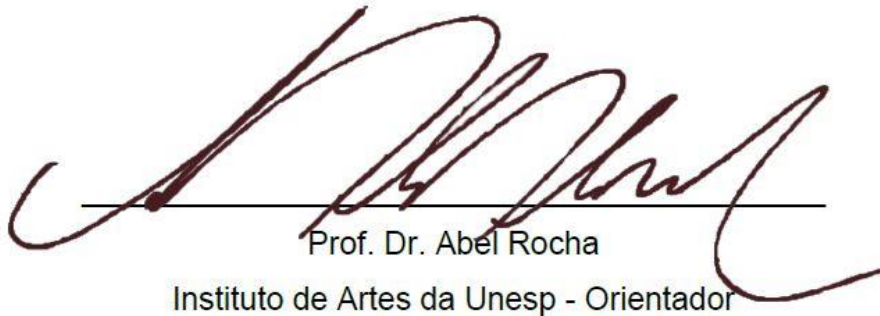
GUSTAVO SPERLING D'AVILA

## ESTÓRIAS ROMÂNTICAS EM CANTOS ALEMÃES

Dissertação do Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Artes da Unesp, como parte dos requisitos para obtenção do título de Bacharel em Música com Habilitação em Regência.


Dissertação aprovada em: 02/12/2022

### Banca Examinadora:



---

Prof. Dr. Abel Rocha  
Instituto de Artes da Unesp - Orientador



---

Prof. Dr. Paulo Moura  
Instituto de Artes da Unesp

# SUMÁRIO

<b>1. Sobre o projeto</b> .....	<b>9</b>
<b>2. Traduções dos textos</b> .....	<b>10</b>
<b>3. Sechs Lieder, Op. 59 – Felix Mendelssohn Bartholdy</b> .....	<b>12</b>
<b>4. Liebeslieder-Walzer, Op. 52 – Johannes Brahms</b> .....	<b>14</b>
<b>5. A Métrica em Brahms</b> .....	<b>16</b>
5. 1. Conflito métrico .....	17
5. 2. Contraponto métrico .....	20
5. 3. Continuidade métrica .....	21
<b>6. Dificuldades enfrentadas e soluções</b> .....	<b>25</b>
<b>7. Influências interpretativas a partir dos estudos</b> .....	<b>27</b>
7. 1. Influências interpretativas das traduções .....	27
7. 2. Influências interpretativas das pesquisas bibliográficas.....	28
7. 3. As cesuras e continuidades entre as canções .....	29
<b>8. Considerações finais</b> .....	<b>32</b>
<b>9. Anexo I – Sechs Lieder, Op. 59, tradução</b> .....	<b>34</b>
<b>10. Anexo II – Liebeslieder-Walzer, Op. 52, tradução</b> .....	<b>37</b>

## RESUMO

Este trabalho aborda os procedimentos analíticos e propostas de soluções interpretativas para as obras *Sechs Lieder*, Op. 59 – Felix Mendelssohn Bartholdy e *Liebeslieder-Walzer*, Op. 52 – Johannes Brahms. A dissertação inicia falando sobre o que consistiu o projeto, em seguida aborda as dificuldades e motivos para a realização das traduções dos textos das canções. Ela passa por uma pequena biografia sobre os compositores e na sequência traz análises já existentes sobre as canções de Brahms, chegando à suas próprias conclusões a partir dessas análises. É levantado em quais aspectos as traduções, análises e pesquisas bibliográficas influenciaram na interpretação musical das obras. Por fim, abordam-se as dificuldades enfrentadas durante o processo de ensaio das obras e suas soluções, nos aspectos humanos e técnicos do processo.

**Palavras-chave:** música coral; regência de coros; canções em alemão; romantismo na música.

## ABSTRACT

This work addresses the analytical procedures and proposals for interpretive solutions for the works *Sechs Lieder*, Op. 59 – Felix Mendelssohn Bartholdy and *Liebeslieder-Walzer*, Op. 52 – Johannes Brahms. The dissertation begins talking about what the project consisted of, then addresses the difficulties and reasons for carrying out the translations of the texts of the songs. It goes through a short biography about the composers and then brings existing analyzes of Brahms' songs, reaching its own conclusions from these analyses. It is raised in which aspects the translations, analyzes and bibliographic research influenced the musical interpretation of the works. Finally, the difficulties faced during the testing process of the works and their solutions are addressed, in the human and technical aspects of the process.

**Keywords:** choral music; choir conducting; German songs; music and romanticism.

## 1. SOBRE O PROJETO

O projeto consiste numa apresentação musical no dia 28 de novembro de 2022 na sala 116 do Instituto de Artes da Unesp, de músicas corais em alemão, que dialogam com os estudos musicais e linguísticos desenvolvidos ao longo do curso; na tradução dos textos das músicas; e em uma pesquisa bibliográfica sobre o repertório. O repertório apresentado será o seguinte:

- Sechs Lieder, Op. 59 – Felix Mendelssohn Bartholdy;
- Liebeslieder-Walzer, Op. 52 – Johannes Brahms.

A apresentação será realizada pelo Coral Patois, juntamente com dois pianistas e quatro cantores externos, regência e direção musical de Gustavo Sperling.

## 2. TRADUÇÕES DO TEXTOS

Iniciei meus estudos com a língua alemã de forma autodidata em dezembro de 2017, um ano após o ingresso no curso de Regência da Unesp. Após seis meses de estudos, resolvi ingressar em um curso de alemão na escola Teuto e continuei com os estudos da língua durante todo o curso de regência.

Por se tratarem de textos poéticos do século XIX, foi necessário utilizar variados dicionários – entre eles alemão-português, alemão-inglês e alemão-alemão - e fontes, como duas traduções já existentes para a língua inglesa e sites que explicam algumas palavras ou expressões, para chegar a uma tradução satisfatória e poder compreender algumas palavras que caíram em desuso - como “Roß” (cavalo), que nos dias atuais é chamado de “Pferd” - ou que tiveram seu significado modificado ao longo dos anos. Os dicionários utilizados foram:

- Alemão-inglês: Dict.cc, Cambridge Dictionary e Linguee;
- Alemão-português: Google tradutor, Bab.la e Pons;
- Alemão-alemão: Duden.

Além dos dicionários, outro recurso que se mostrou muito útil, por recomendação de um professor de alemão, foi o de procurar palavras ou expressões diretamente no Google em alemão. Muitas vezes você se depara com imagens, sites, descrições que te ajudam a complementar o seu entendimento dessas palavras e expressões. Um exemplo disso é a palavra “Leimruten” (em inglês: Birdlime), que aparece na *Liebeslieder-Walzer, Op. 52, Nº 6 Ein kleiner, hübscher Vogel* (Um pequeno e bonito pássaro) - ela é uma substância adesiva, que se espalhava em um galho para capturar pássaros, no qual esse poderia pousar e ficar preso, traduzida como “visgo”. Foi possível ter a compreensão do significado dessa palavra ao pesquisá-la diretamente no Google e encontrar sites em alemão que descreviam essa armadilha, bastante utilizada em alguns países europeus e que hoje são proibidas.

Para solucionar o problema de incoerência de alguns dos significados encontrados dentro do contexto, foi necessário recorrer a duas traduções já existentes para a língua inglesa de Richard Stokes e Emily Ezust. Um exemplo disso aconteceu na primeira canção de Brahms, onde a primeira estrofe havia sido traduzida de forma muito literal e não estava fazendo sentido, ao comparar

com as traduções já existentes fora possível compreender mais profundamente o que o texto estava querendo dizer e, assim, chegar a uma tradução mais satisfatória.

Além disso, busca-se trazer o texto ao público para que esse possa ter uma compreensão mais aprofundada das temáticas abordadas nas canções. Os textos com suas respectivas traduções estão anexados ao final.

### 3. SECHS LIEDER, OP. 59 – FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

Quando Felix Mendelssohn Bartholdy (1809 – 1847) estudou em Berlim com Carl Friedrich Zelter, ele foi apresentado às canções de Zelter, Ludwig Berger, Johann Friedrich Reichardt e Bernhard Klein, que se tornaram conhecidos pelos musicólogos como *Zweite Berliner Liederschule* (segunda escola de canção de berlim). Seus conceitos incluíam forma estrófica simples e melodias cantáveis, tentando transmitir os humores característicos dos poemas que eles definiram. Mendelssohn seguiu essas ideias, que também foram promovidas por Goethe, em suas canções.

Mendelssohn compôs suas canções para quatro vozes mistas durante os meses de verão que passou com sua família em Frankfurt e na vinícola de seu tio em Horschheim. Ele compôs três conjuntos de seis canções cada: Op. 41, em 1834; Op. 48, em 1839; e Op. 59, de 1837 a 1843, com o subtítulo *Im Freien zu singen* (para serem cantadas ao ar livre) e com enfoque na natureza - indicando uma intenção de cantar ao ar livre, no espírito romântico de reconexão com a natureza e de fuga da industrialização arrebatadora do século XIX. Dez outras canções foram publicadas como Op. 88 e Op. 100. Todas apareceram como parte de suas obras completas por Breitkopf & Härtel em 1882-1884.

*Sechs Lieder* (Seis canções), Op. 59, é uma coleção de seis canções para quatro vozes a cappella compostas a partir de seis poemas em alemão de: Helmina von Chézy (1), Johann Wolfgang von Goethe (2, 4), Joseph Freiherr von Eichendorff (3, 6), e Johann Ludwig Uhland (5).

Elas foram publicadas após sua morte como parte de suas obras completas. Uma das canções, *Abschied vom Wald* (despedida à floresta), tornou-se tão popular que também é considerada uma *Volkslied* (literalmente: canção folclórica), que é um gênero de canções populares em alemão que são tradicionalmente cantadas. Embora muitas delas tenham sido transmitidas oralmente, várias coleções foram publicadas a partir do final do século XVIII. Mais tarde, algumas canções populares também foram incluídas nessa classificação.

Sabine M. Gruber fala sobre as canções no texto de acompanhamento para da gravação "*Lieder im Freien zu singen*" com o Coro Arnold Schoenberg sob regência de Erwin Ortner, em 2007:

*A primeira das seis canções, Op. 59, Im Grünen, nos liberta de todo peso, em preparação para a felicidade imerecida que cai em nosso colo em Frühzeitiger Frühling. Abschied vom Wald deixa-nos interiormente serenos e calmos, Die Nachtigall, através da mera forma de cânone, lembra-nos sem palavras o eterno ciclo da vida, que culmina numa saudade da eternidade, em Ruhetal o final soa como uma citação da Missa Alemã de Schubert - "Heilig". Mesmo em Jagdlied, com sua divisão entre ficar e partir, desejo de viajar e a dor da despedida, Mendelssohn toma a decisão por nós: vá em frente!*

Sabine exprime a sua percepção sentimental sobre as canções de Mendelssohn, evidenciando, nas obras, o tom leve e alto astral de um característico sentimento romântico de valorização da natureza e das emoções que a circundam.

#### 4. LIEBESLIEDER-WALZER, OP. 52 – JOHANNES BRAHMS

O compositor alemão Johannes Brahms (1833-1897) pode ter alcançado grande sucesso profissional, mas, pessoalmente, ele não obteve sorte no amor. Embora envolvido em vários relacionamentos românticos ao longo de sua vida, muitos não foram correspondidos e ele permaneceu solteiro, nunca se estabelecendo com alguém que pudesse chamar de amor de sua vida. A relação mais intrigante de Brahms foi com Clara Schumann (1819 – 1896), compositora, pianista e esposa de Robert Schumann (1810 – 1856). Quando Brahms visitou Düsseldorf em 1853, o jovem de vinte anos logo fez contato com Clara e seu marido Robert. Robert Schumann assumiu o papel de mentor e em seu jornal, *Neue Zeitschrift für Musik*, ele até anunciou o jovem artista como o próximo grande mestre musical alemão.

No ano seguinte, quando Robert entrou em um asilo após uma tentativa fracassada de suicídio, Brahms mudou-se para Düsseldorf para ajudar Clara e seus filhos com assuntos financeiros, comerciais e pessoais. Ao longo dos anos, muitos especularam sobre a profundidade do relacionamento de Clara e Johannes. Não há, no entanto, nenhuma evidência clara de que os dois tenham tido algo mais do que uma amizade especialmente significativa e duradoura, apesar da paixão precoce de Johannes. Clara escreveu em seu diário: “Ele veio como um verdadeiro amigo, para compartilhar comigo toda a minha dor; fortaleceu meu coração que estava prestes a quebrar, elevou meus pensamentos, iluminou, quando possível, meu espírito. Em suma, ele era meu amigo no sentido mais amplo da palavra.”

Na década de 1860, Brahms experimentou várias decepções amorosas. Em 1863, ele estava prestes a propor à cantora Otilie Hauer, apenas para ser surpreendido por seu noivado com outro. Logo depois, quando dominado por sentimentos românticos, ele interrompeu as aulas de piano que estava dando à já noiva Elisabet Stockhausen. Alguns anos depois, ele desenvolveu sentimentos pela filha de Robert e Clara Schumann, Julie. Embora ele nunca tenha proclamado oficialmente seus sentimentos por ela, ele ficou perturbado com o noivado de Julie em 1869, anunciado no mesmo ano em que completou seu *Liebesslieder-Walzer, Op. 52*.

Traduzida como “valsas de canções de amor”, a composição é um conjunto de dezoito canções originalmente escritas para quatro solistas vocais (SATB) e dois pianos. A obra estreou em Viena em 1870. Para as letras, Brahms escolheu versos da *Polydora* de Georg Friedrich Daumer (1800 – 1875), uma antologia alemã de 1855 com textos de canções folclóricas de vários países. Cada poema que Brahms musicou comenta um aspecto do amor. As músicas selecionadas têm textos mais longos e sérios, e outras são lidas como provérbios expressivos. Espelhando o amor verdadeiro, as emoções expressas são bastante variadas, algumas comoventes, algumas engraçadas e algumas cheias de remorso. Brahms definiu as palavras de Daumer com imaculada sensibilidade e sofisticação, destacando o significado encontrado em cada texto.

Musicalmente, o compositor provavelmente se inspirou em seu mentor Robert Schumann. Em 1864 e novamente em 1869, ele editou conjuntos de Ländler para piano de Schumann para publicação. Essas obras estilizaram o Ländler, uma dança folclórica tradicional austríaca muitas vezes saudada como precursora da valsa, e Brahms marca a primeira música do conjunto “Im Ländler-Tempo” (Em tempo de “Ländler”). A obra também foi composta quando o “rei da valsa” Johann Strauss II (1825 – 1899), diretor dos bailes da Corte Real em Viena, estava atingindo seu auge de popularidade. Com tudo isso em mente, não é difícil imaginar essas músicas como bilhetes de amor, não apenas para as mulheres importantes na vida de Brahms – a maioria das quais se tornaram amigas para toda a vida – mas também para seu querido mentor e sua cidade recém-adotada.

Brahms revisitou as suas *Liebeslieder-Walzer, Op.52* várias vezes durante sua vida, arranjando-a para piano a quatro mãos sem vozes em 1874. No ano seguinte, publicou uma versão para vozes e piano solo e antes disso, em 1870, havia criado uma versão para vozes e pequena orquestra de algumas das valsas, que só foram publicadas em 1938.

## 5. A MÉTRICA EM BRAHMS

O estudo da música coral antiga (Renascentista e do início do Barroco) desempenhou um papel importante no desenvolvimento da linguagem rítmica e métrica de Brahms. Virginia Hancock no seu livro *Brahms' Choral Compositions and His Library of Early Music* aponta que, em sua biblioteca de música pessoal, Brahms carregava partituras vocais principalmente alemãs, embora também possuísse algumas em italiano e latim, e que fora durante seus primeiros anos de composição, passados principalmente em Detmold, Hamburgo e Viena (até o início da década de 1860), que Brahms experimentou o maior crescimento em sua biblioteca pessoal, ao dedicar mais tempo à análise de partituras. As partituras que Brahms coletou confirmam o fato de que ele trabalhou extensivamente para entender os procedimentos de composição usados na música do passado, especialmente no que diz respeito à estrutura melódica e rítmica. Hancock, em seu livro, descobriu que Brahms, em numerosas canções, notou que os padrões rítmicos não se encaixam com os compassos originais ou editoriais. De seus estudos de música antiga, Brahms desenvolveu, além de processos composicionais harmônicos e melódicos, dispositivos rítmicos e métricos que se tornaram parte do seu léxico musical; essa linguagem rítmica e métrica é evidente na *Liebeslieder-Walzer, Op. 52*.

Além da construção melódica e harmônica de cada canção, Brahms trabalha dentro da métrica ternária para alterar a compreensão rítmica e métrica de sua música. Seja desenvolvendo uma ideia rítmica, modificando a percepção métrica ou articulando uma divisão formal, Brahms usa as ferramentas do movimento musical para criar uma composição que vai além da simples compreensão melódica e harmônica.

Glen Olsen em seu texto *The Liebeslieder Walzer, op. 52, of Johannes Brahms: Rhythmic and Metric Features, and Related Conducting Gestures* publicado em setembro de 2001 na revista *The Choral Journal* faz uma análise das canções Op. 52 de Brahms e levanta três aspectos fortemente presentes nesse ciclo que ele chama de Conflito métrico; Contraponto métrico e Continuidade métrica.

## 5.1. Conflito métrico

A primeira música, *Rede Mädchen, allzu liebes* (Fale garota muito querida), abre com um dispositivo popular usado na valsa; o padrão rítmico da semínima do segundo piano estabelece a métrica ternária característica para um Ländler. A fundamental tocada no tempo forte, seguido pela tríade nos próximos dois tempos introduz a primeira música. O ritmo harmônico, no entanto, reforça um hipercompasso de 6/4 (3/4 + 3/4, o baixo reforçando uma tripla subdivisão da batida) durante a maior parte desta música. Este hipercompasso e suas possibilidades rítmicas criam uma representação métrica do conflito dentro do texto do poema: o homem apaixonado não tem certeza da resposta da mulher ao seu desejo.

Nesta valsa, Brahms primeiro emprega a síncope para construir um esquema métrico mais intrincado. Após estabelecer o Ländler no segundo piano; o primeiro entra no segundo compasso com uma sutil síncope na mão esquerda (Figura 1), enfraquecendo o tempo forte do terceiro compasso. A repetição disso começaria a desafiar nossa compreensão métrica.

Figura 1 Brahms, *Liebeslieder-Walzer*, Op. 52, Nº 1, comp. 1 - 6

A primeira estrofe abre com um conflito métrico. Como mencionado acima, os ritmos harmônicos e melódicos amparam o compasso ternário da valsa. Embora Brahms frequentemente empregue a síncope para desafiar uma métrica estabelecida, ele fraseia grupos de notas de uma forma que coloca dúvida em relação à definição métrica. O primeiro piano entra com uma síncope na mão esquerda, e ao mesmo tempo o fraseado de sua melodia da mão direita

está em um padrão métrico de 4/4. Fortalecendo este novo compasso através da síncope (que enfraquece a barra de compasso), Brahms introduz um conflito métrico nesta música quase imediatamente. Com a nova métrica 4/4 introduzida e suficientemente reforçada, Brahms elimina a síncope, sequencia o motivo melódico quaternário, alternando-o entre a mão direita do primeiro e segundo piano (Figura 1).

A métrica composta do hipercompasso de 6/4 redefine o ritmo como uma subdivisão dupla ou tripla da batida, adicionando mais um elemento a este conflito. O uso de ritmos cruzados e hemíola nesta métrica composta define ou uma subdivisão rítmica dupla em 3/2 ou uma subdivisão rítmica tripla em 6/4. Com o ritmo harmônico espaçando dois compassos, Brahms cria esse hipercompasso e desafia a compreensão métrica na melodia. Se os compassos forem reescritos de acordo com a melodia, seria possível definir um padrão métrico de 3/2 dentro da primeira e terceira linha desta estrofe (Figura 2). Enquanto o ouvido ouve claramente a melodia em uma métrica ternária, um padrão duplo, já soando no acompanhamento e agora sugerido na melodia, permite que Brahms retrate a incerteza de uma resposta aos sentimentos da amante, metricamente falando.



Figura 2 Brahms, *Liebeslieder-Walzer*, Op.52, Nº 1, primeira e terceira frases, primeira estrofe

A partir da definição de Conflito métrico de Olsen, é possível observar em outras canções do ciclo *Liebeslieder-Walzer*, Op. 52 os mesmos procedimentos sendo empregados. Em contraste com uma hemíola sutil na primeira estrofe de *Rede Mädchen*, Brahms emprega uma hemíola convencional na segunda e décima terceira canções, *Am Gesteine rauscht die Flut* (A maré corre nas rochas) e *Vögelein durchrauscht die Luft* (Passarinho voa pelo ar). As melodias das canções de número 10 *Wenn so lind dein Auge mir* (Quando seus olhos gentilmente) e 17 *Nicht wandle, mein Licht* (Não ande, minha luz) estão escritas

da mesma maneira que a melodia de *Rede Mädchen*, sugerindo um compasso de 3/2 ao invés do 3/4 escrito.

A parte A da décima quinta canção *Nachtigall, sie singt so schön* (Rouxinol, ele canta tão lindamente) apresenta uma escrita vocal que sugere um 4/4 ao invés do 3/4, enquanto o piano está claramente em uma métrica ternária. Tendo as primeiras notas do piano iniciadas ao final da décima quarta canção, Brahms indica não apenas que ambas canções devem ser cantadas sem interrupção – a estrutura e o conteúdo poético de ambos os textos são semelhantes, tratando-se de uma declaração de amor abordando temas da natureza - mas também, permitindo que seja adicionado um tempo a mais aos sete tempos de introdução do piano, com isso fechando a quadratura de 2 compassos quaternários (Figura 3).

The image shows a musical score for Brahms' *Liebeslieder-Walzer, Op. 52*. It features two systems of music. The first system shows the end of the 14th song and the beginning of the 15th song. The vocal lines are in a 3/4 time signature, but the piano accompaniment is in a 3/2 time signature. Red boxes highlight specific measures in the vocal lines, with numbers 4, 4, 4, and 3+1 written above them, indicating a 4-beat structure for the first four measures of the second system. The piano accompaniment is marked with *p* and *dolce*.

Figura 3 Brahms, *Liebeslieder-Walzer, Op. 52*, último compasso da canção 14 e parte A da canção 15

## 5.2. Contraponto métrico

Para adicionar aos conflitos de métrica já encontrados, Brahms, começa a quinta canção utilizando outra técnica de movimento musical. O deslocamento métrico afasta o compasso de uma barra de compasso estabelecida ou introduz uma métrica contraditória em relação à já existente. Através de dispositivos rítmicos, estruturas das notas, ou fraseado, a métrica definida torna-se ambígua, mudando o acento métrico para outras batidas dentro do compasso e enfraquecendo ainda mais a barra de compasso. A primeira canção já havia empregado uma forma leve de deslocamento métrico (o fraseado em 4/4, reforçado pela síncope no segundo e terceiro compassos) simplesmente alongando a frase um tempo. Agora, na quinta canção, Brahms muda a barra de compasso para criar formas contrapontísticas dentro do domínio do movimento musical.

Johannes Brahms tornou-se um mestre em contraponto. Sua aplicação de técnicas contrapontísticas a procedimentos rítmicos e métricos é única. Na quinta valsa, *Die grüne Hopfenranke* (A videira de lúpulo verde), Brahms, por meio de articulações notadas e do uso do deslocamento, cria um cânone métrico (Figura 4).

The image shows a musical score for three parts: Soprano, Player 2 right hand, and left hand. The Soprano part is in treble clef with a 3/4 time signature. The Player 2 right hand and left hand parts are in bass clef with a 3/4 time signature. The score illustrates a metric canon where the right hand and left hand parts are offset by one beat relative to each other and the soprano part. The Soprano part starts with a quarter rest followed by a quarter note, while the piano parts start with a quarter note followed by a quarter rest. This creates a rhythmic interplay where the piano parts are always one beat behind the vocal line.

Figura 4 Brahms *Liebeslieder-Walzer*, Op. 52, Nº 5, comp. 1 - 6, diagrama de Olsen do cânone métrico

Usando o compasso de 3/4, ele começa com uma anacruse na mão esquerda do segundo piano com um par de semínimas ligadas seguidas de uma pausa de semínima, continuando este padrão (com uma interrupção entre a primeira e segunda frases) para a primeiras duas estrofes. A articulação da ligadura coloca o estresse na primeira das duas semínimas, fazendo o tempo

fraco notado soar como um tempo forte. A segunda voz entra no segundo tempo do segundo compasso (mão direita do segundo piano) com a mesma articulação. Quando as vozes finalmente entram (dueto soprano e contralto, reforçada pelo primeiro piano), com ênfase no primeiro tempo, a percepção do ouvinte sobre a barra de compasso muda. Neste ponto, o acento métrico está firmemente estabelecido no compasso 3 com o tempo marcado. Este cânone continua ao longo das primeiras duas estrofes do poema e pode ser diagramado como na Figura 4.

Analisando outras canções desse ciclo com essa definição de Olsen em mente, será possível observar que o mesmo procedimento de escrever duas (ou mais) métricas ternárias deslocadas concomitantemente ocorre na parte A da décima sétima canção entre o primeiro e segundo pianos, e também, na sétima canção *Wohl schön bewandt* (Quão agradável) entre a melodia, reforçada pelo primeiro piano, e o segundo piano (Figura 5).

The image displays two pages of musical notation. The left page is for a song with lyrics 'Wohl schön bewandt war durch ei-ne Wand, ja...'. It features vocal staves for Soprano and Alto, and piano staves for the first and second pianos. The right page is for a song with lyrics 'Nicht...'. It features a vocal staff for Tenor and piano staves for the first and second pianos. Both pages include performance instructions such as 'Mit Ausdruck' and 'p dolce'.

Figura 5 Brahms Liebeslieder-Walzer, Op. 52, comp. 1 – 2 de Nº 7 e 17, respectivamente

### 5.3. Continuidade métrica

Como mencionado anteriormente, as canções 11 e 12 são cantadas em sequência e sem interrupção devido ao teor similar de seus textos, a tonalidade de ambas ajuda a reforçar essa continuidade, a primeira está em Dó menor, enquanto a segunda está na sua relativa maior, Mi bemol. “*Nein*” (11) termina em um acorde de Dó menor, e “*Schlosser*” (12) começa no V de Dó, mas o iii em Mi bemol, no entanto, para criar ambiguidade harmônica (já que Sol é um acorde menor em Mi bemol), apenas a fundamental, G, é usada.

Outras duas canções que já vimos o desejo de continuidade métrica de Brahms expresso são entre as canções 14 *Sieh, wie ist die Welle klar* (Veja, quão clara é a onda) e 15 *Nachtigall, sie singt so schön* (Rouxinol, ele canta tão lindamente). Por meio da adição de colcheias ao último tempo da 14, em um momento de finalização da canção, ele adiciona um movimento que faz a conexão com a próxima canção. “*Sieh*” está em Mi bemol maior e termina em um acorde de tônica, enquanto “*Nachtigall*” inicia com o mesmo acorde de Mi bemol maior, porém agora exercendo a função de dominante da tonalidade de Lá bemol maior da canção seguinte.

Na sétima canção nos deparamos com uma questão que pode ser resolvida com a continuidade métrica. Como a regra da escrita musical diz, o último compasso deverá ter apenas dois tempos, visto que a canção inicia em uma anacruse de semínima, porém, Brahms escreve o último compasso dessa canção com os três tempos preenchidos por semínimas e uma fermata na última.

David Brodbeck, em sua dissertação sobre a influência schubertiana em Brahms, notou algo em uma obra quase idêntica composta cinco anos antes. Concebido como um trabalho contínuo do início ao fim, as valsas Op. 39 para dueto de piano nos dão algumas pistas para resolver este problema na sétima música de *Liebeslieder-Walzer, Op. 52*. Brodbeck mostra que Brahms alcançou uma progressão de uma dança para a seguinte no Op. 39 tornando a maior parte delas "metricamente contínuas". O exemplo que ele usa vem da primeira e segunda danças:

*Porque começa com uma anacruse de três colcheias, a número um deve terminar com uma semínima pontuada. Brahms termina a dança com uma mínima em vez disso, permitindo assim uma transição suave para a canção seguinte, que começa com uma anacruse de semínima. Claramente, o compositor não queria uma disjunção de tempo ou métrica entre peças consecutivas. (BRODBECK, 1989, p. 114).*

A mesma característica rítmica ocorre entre a sexta e a sétima canções de *Liebeslieder-Walzer, Op. 52*: Acabando *Ein kleiner, hübscher Vogel* (Um pequeno e bonito pássaro) em uma mínima permite que a anacruse de *Wohl schön bewandt* seja incluída no último compasso da música anterior (Figura 6).



tonalidades próximas, adição de notas da canção seguinte ao último compasso da anterior, utilizando o mesmo acorde no final de uma canção e no início da seguinte ou adicionando um pulso a mais à canção, ele indica seu desejo de que essas canções sejam cantadas em sequência e sem interrupção.

## 6. DIFICULDADES ENFRENTADAS E SOLUÇÕES

O Coral Patois é constituído inteiramente por músicos amadores com exceção do seu Regente Luis Fidelis e Regente assistente Gustavo Sperling. Por esse motivo, algumas dificuldades naturais foram enfrentadas ao tentar realizar um repertório desafiador como o escolhido.

Primeiramente, existe uma carência muito grande de vozes masculinas em corais amadores no Brasil, o que resultou em alguns ensaios apenas com duas vozes masculinas, um baixo e um tenor, sendo esses o regente e regente assistente, respectivamente, do coral. Para contornar essa situação, em alguns momentos foi necessário trabalhar com o coro sem regência alguma, ou com um mínimo possível, para que os cantores pudessem entender a relação e função das suas vozes dentro do contexto harmônico, fraseológico e estrutural das quatro vozes das peças.

Outro problema enfrentado, que se relaciona com o anterior, foi o da evasão de membros e integração de novos ao decorrer da preparação das peças, isso causou um atraso na programação do coro e a necessidade de retrabalho de peças que já estavam em um estágio mais avançado de preparação. Essa situação traz consigo outros problemas colaterais, como por exemplo, a necessidade por vezes de uma reformulação da programação do coro, tentando atender tanto às necessidades mais básicas de novos integrantes que estarão em um estágio mais cru de preparação das peças, quanto à gestão de grupo considerando os membros mais antigos que não podem ser deixados de lado em relação à sua evolução. Um dos desafios foi o de tentar diminuir ao máximo essa heterogeneidade de níveis musicais e de preparação das peças, oferecendo ensaios e monitorias extras para os coralistas que estavam defasados em relação aos colegas.

O repertório inteiramente em alemão foi um desafio grande para os cantores que em sua esmagadora maioria nunca tinham cantado nada em alemão e não estavam familiarizados com os fonemas da língua. Para isso, foi necessário dar um enfoque grande na pronúncia do idioma através da gravação de áudios-guia dos textos e de estudos coletivos.

Por conta das dificuldades anteriormente apresentadas e pelas complexidades musicais e linguísticas que as peças apresentam foi necessário

chamar quatro cantores (uma soprano, dois tenores e um baixo) para reforçarem o coro e para realizarem os solos e duetos. A decisão sobre a não realização de todas as valsas de Brahms com o coro completo foi condicionada pelas dificuldades apresentadas e pela necessidade da conciliação com a programação anual do coro.

## 7. INFLUÊNCIAS INTERPRETATIVAS A PARTIR DOS ESTUDOS

Os estudos (traduções e pesquisas bibliográficas) que foram realizados ao longo das preparações das peças cumpriram um papel fundamental no meu entendimento dos processos realizados por Brahms, assim como na relação desses processos com os textos e nas próprias relações de texto-música. Por esse motivo, é natural que esses estudos tenham tido influências diretas e indiretas nas decisões interpretativas tomadas.

### 7. 1. Influências interpretativas das traduções

Os textos das canções foram todos traduzidos com o intuito de aprofundar a compreensão das relações texto-música e das temáticas abordadas em cada obra por parte dos integrantes do espetáculo, tendo influência direta na interpretação de várias das obras apresentadas e fornecendo respaldo para algumas decisões artísticas feitas.

Um exemplo disso foi a escolha de emendar a canção 11 *“Nein, es ist nicht auzukommen mit den Leuten”* (Não, não está indo bem com as pessoas) com a canção 12 *“Schlosser auf, und mache Schlösser”* (Serralheiro, venha, e faça fechaduras) de Brahms. Essa decisão se deu por conta da temática semelhante dos textos, sendo o segundo um complemento do primeiro.

Na canção 11, o texto fala sobre uma relação ruim com as pessoas e como elas interpretam tudo de forma “venenosa”, exemplificando com duas situações: se alguém está alegre/sorridente isso significaria que essa pessoa estaria sendo libertina, por isso a expressão “logo devo nutrir brotos soltos”; e se alguém estiver quieto, logo ela estaria apaixonada. Já na canção 12, o interlocutor está pedindo para um serralheiro fazer fechaduras/cadeados sem número/combinção, para que ele possa “de uma vez por todas fechar essas bocas más”, se referindo às pessoas que interpretam tudo de forma “venenosa” da canção anterior. Se entre as canções números onze e doze for feita uma pausa, isso enfraqueceria o efeito dramático da poesia neste ponto do ciclo.

Outros pontos auxiliam a corroborar a emenda anteriormente mencionada, como a tonalidade próxima das canções (Dó menor e Mi bemol maior) e o fato do último acorde de *“Nein”* (Dó menor) ser o primeiro acorde que

ouvimos em “*Schlosser*”, porém, a temática dos textos foi o argumento mais forte para a emenda dessas duas canções.

Em contrapartida, entre as canções 14 “*Sieh*” e 15 “*Nachtigall*” o texto não foi o principal argumento para a emenda, mas apenas outro fator que auxiliou nessa decisão. Como visto anteriormente, Brahms utiliza do recurso de inserir as primeiras notas da canção 15 no último tempo da canção 14 para criar uma continuidade métrica entre elas (Figura 3), e isso pode ser reforçado pelos textos, que apresentam uma similaridade estrutural e temática entre si. Nos primeiros dois versos de ambos, temos um texto reflexivo e contemplativo sobre a beleza da natureza (ver anexo II, 14 e 15), enquanto que os dois últimos versos se apresentam como uma declaração de amor direcionada a alguém. Dessa forma, a similaridade dos textos ajuda a corroborar a continuidade métrica implícita nesse trecho.

Na décima segunda canção “*Schlosser*” outra decisão interpretativa foi tomada por conta do texto. Na parte B da música, o coro inicia de forma homofônica entoando duas vezes o texto “*Will ich schließen*” (Eu as quero calar), se referindo às “bocas más”. Aqui, optou-se por colocar um acento, não presente na partitura, na sílaba tônica da palavra “*schließen*” (calar) para reforçar a dramaticidade do que está sendo falado.

## **7. 2. Influências interpretativas das pesquisas bibliográficas**

Não foram apenas as traduções que tiveram uma influência direta e indireta nas escolhas interpretativas tomadas, mas as análises e pesquisas lidas também contribuíram para esse fim, seja por contribuírem diretamente com decisões artísticas tomadas ou por auxiliarem em um entendimento mais generalizado do contexto das obras e dos procedimentos usados dentro delas.

A métrica é algo muito trabalhado nas obras de Brahms, e nas valsas Op. 52 isso não é diferente. A partir das análises e textos lidos, foi possível entender a importância dos procedimentos usados por Brahms para trabalhar a métrica, e observar o repertório com um olhar mais analítico.

A análise de Olsen sobre a continuidade métrica trouxe luz sobre esse aspecto importante de emendar algumas canções. Se as peças forem tocadas todas em sequência em um concerto, por se tratar de uma quantidade alta de canções curtas, o concerto pode se tornar cansativo caso sejam feitas pausas

excessivas entre todas as canções. Por esse motivo, a continuidade métrica se mostra como um recurso útil que permite aumentar a fluência do concerto e apenas inserir pausas em momentos estratégicos para um “respiro” do público. Um desses locais escolhidos para ter o “respiro” foi entre as canções 8 e 9, que apresentam tonalidades muito distintas (Lá bemol maior e Mi maior, respectivamente) e que estão praticamente na metade do ciclo.

Como mencionado anteriormente, três pontos do ciclo foram observados com fortes argumentos a favor da continuidade métrica. O primeiro, levantado por Olsen, situa-se entre as canções 6 e 7, onde apesar das tonalidades distantes apresenta um argumento de cunho harmônico muito forte e somado com a problemática do “tempo a mais” da sétima canção torna-se muito coerente que aqui seja feita uma emenda. Em seguida, veremos essa emenda entre os números 11 e 12, que apresenta vários argumentos já expostos, sendo o textual o mais forte deles. Por fim, após todas as leituras e análises feitas, ficou muito claro o mesmo procedimento sendo empregado entre as canções 14 e 15, com uma abundância de argumentos que favorecem essa visão – entre eles, tonalidades vizinhas (relação de quinta), mesmo acorde final de uma e inicial da outra, similaridade estrutural e temática dos textos e a intersecção do último tempo da 14 com o primeiro tempo da 15.

### **7. 3. As cesuras e continuidades entre as canções**

As canções *Sechs Lieder*, Op. 59 de Mendelssohn apresentam uma maior dificuldade caso exista o desejo pela emenda de algumas delas. Por serem canções a capella e estarmos trabalhando com um coral amador, que não tem a habilidade de pegar o tom autonomamente, sempre existirá a necessidade de haver uma pausa para passar a tonalidade da canção seguinte ao coro. Dito isso, é possível diminuir ou aumentar essa pausa e algumas canções permitem que essa pausa seja diminuída.

Entre as canções 1 *Im Grünen* (Ao ar livre) e 2 *Frühzeitiger Frühling* (Início da primavera) é necessário que seja feita uma pausa curta, pois a canção 2 começa com um acorde de Sol maior, então é preciso passar as notas para os coralistas. As tonalidades (Lá maior e Sol maior, respectivamente) não são vizinhas ou relativas, mas também não são tonalidades muito distantes.

As canções 2 e 3 *Abschied vom Wald* (Despedida à floresta) apresentam tonalidades bastante distintas (Sol maior e Mi bemol maior, respectivamente), porém existe a facilidade da canção 3 iniciar com um uníssono, por esse motivo, optou-se por fazer uma pausa curta que permite dar fluência ao concerto.

Da mesma forma que as duas anteriores, entre as canções 3 e 4 *Die Nachtigall* (O rouxinol) optou-se por fazer uma pausa curta, que é facilitada pelas tonalidades vizinhas (Mi bemol maior e Lá bemol maior) e pelo início em uníssono da canção 4 na nota da fundamental do último acorde da 3 (Mi bemol).

Ao chegarmos à canção 5 *Ruhetal* (Calmo vale) temos a maior diferença de tonalidade, em relação à anterior, até então. A canção 4 está em Lá bemol maior e a 5 em Ré maior e aqui optou-se por fazer a pausa mais longa dentro desse ciclo, não apenas pelas diferenças marcantes de tonalidades, mas também para adicionar um “respiro” no ciclo.

Por fim, entre as canções 5 e 6 *Jagdlied* (Canção de caça) temos tonalidades relativas (Ré maior e Si menor, respectivamente) e acabamos de passar pela maior pausa do ciclo (entre 4 e 5), portanto, a pausa será curta, servindo apenas para o coro pegar a tonalidade.

Já nas valsas Op. 52 de Brahms, temos uma possibilidade maior de continuidade entre as canções, já que muitas iniciam com uma introdução do piano (dando a tonalidade ao coro) ou então, onde não temos essa introdução, por meio de recursos já mostrados anteriormente, Brahms facilita essa emenda. Como no caso da canção 12 que inicia com a nota G cantada apenas pelos baixos, sendo uma nota fácil de se cantar levando em conta o acorde final da canção anterior (Dó menor).

Portanto as decisões de emenda (sem qualquer tipo de pausa), pausa curta, média ou longa, seguidas das suas respectivas justificativas na *Liebeslieder-Walzer, Op. 52* ficaram da seguinte maneira:

- 1 e 2: pausa curta. Tonalidades com relação de dominante-tônica (Mi maior e Lá menor) e introdução do piano;
- 2 e 3: pausa média. Primeiro dueto do ciclo (3) e tonalidades distantes (Lá menor e Si bemol maior);
- 3 e 4: pausa curta. “Diálogo” de duetos (3, homens e 4, mulheres) e tonalidades com relação de tônica-dominante (Si bemol maior e Fá maior);

- 4 e 5: pausa curta. Diálogo entre as vozes femininas e masculinas dentro da canção (cantada pelo quarteto vocal que acabou de cantar os dois duetos anteriores);
- 5 e 6: pausa curta. Tonalidades com relação de tônica-dominante (Lá menor e Mi maior) e introdução do piano;
- 6 e 7: emenda. Continuidade métrica com argumentos já expostos;
- 7 e 8: pausa média. Tonalidades vizinhas (Dó menor e Lá bemol maior) e introdução do piano;
- 8 e 9: pausa longa. Tonalidades muito distantes (Lá bemol maior e Mi maior) e quase metade do ciclo.
- 9 e 10: pausa média. Necessidade de passar a tonalidade ao coro e tonalidades distantes (Mi maior e Sol maior);
- 10 e 11: pausa curta. Tonalidades com relação de dominante-tônica (Sol maior e Dó menor) e mesmo acorde final da 10 e inicial da 11 (Sol maior).
- 11 e 12: emenda. Continuidade métrica com argumentos já expostos;
- 12 e 13: pausa curta. Tonalidades com relação de dominante-tônica (Mi bemol maior e Lá bemol maior);
- 13 e 14: pausa curta. “Diálogo” de duetos (13, mulheres e 14, homens) e tonalidades com relação de tônica-dominante (Lá bemol maior e Mi bemol maior);
- 14 e 15: emenda. Continuidade métrica com argumentos já expostos;
- 15 e 16: pausa curta. Tonalidades relativas (Lá bemol maior e Fá menor) e início em uníssono com a fundamental do acorde final da 15 (Lá bemol maior);
- 16 e 17: pausa média. Tonalidades vizinhas (Fá menor e Ré bemol maior) e solo de tenor;
- 17 e 18: pausa curta. Mesmas tonalidades (Ré bemol maior).

## 8. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir de todo o processo realizado ao longo do ano, incluindo as traduções, ensaios e pesquisas bibliográficas, diversas soluções foram tomadas para as variadas adversidades – como a evasão de membros do coro, a falta de vozes masculinas e a falta de sentido de algumas expressões traduzidas – que surgiram ao decorrer do andamento do projeto. Além disso, com respaldo das pesquisas e traduções feitas, foi possível observar as canções de Brahms com um olhar mais analítico, influenciando diretamente em decisões interpretativas tomadas.

Muita coisa pôde ser extraída de todo este processo. Ao se trabalhar com um coral amador, por vezes nos deparamos com situações complexas que podem desacelerar o processo de preparação das peças, mas que podem servir como um aprendizado muito enriquecedor. É essencial entender que cada integrante está lá por vontade própria, não recebendo qualquer tipo de remuneração, que as pessoas que integram esse grupo são extremamente variadas em classe social, gostos pessoais, visão política, religião, etc., e que apesar de muitos terem cargas horárias de trabalho pesadas, todos se juntam à noite, após um dia inteiro de trabalho, para cantarem Brahms e Mendelssohn e gastam suas horas de descanso estudando as pronúncias e melodias.

Uma frase que me foi dita por um membro do coro, o qual não será identificado para preservar sua privacidade, durante um ensaio me tocou muito e me fez refletir bastante. Estava sendo feita uma consulta com esse membro, que vêm de origens humildes, sobre possibilidades de ensaio fora do horário padrão do coro, devido à necessidade de ensaios extras para juntarmos com os pianistas e cantores convidados, e eu o indaguei sobre a possibilidade de realização no domingo de manhã, já que muitas pessoas não trabalham nesse dia. Ele olhou para mim e disse com uma certa tristeza: “Gustavo, eu trabalho todos os dias!”

Essa situação somada com outras - como integrantes que atravessam a cidade em uma terça à noite para ensaiar; alguns que ativamente me procuravam para fazer sessões online de estudo, geralmente à noite abrindo mão de um tempo de descanso; e outros que negociavam com o trabalho seus dias de folga para encaixar com a programação do coro - me fez pensar sobre a beleza de participar de um projeto em que dentro de tantas adversidades

personais, ainda assim, as pessoas se unem a favor da música e se colocam fora da sua zona de conforto para fazerem o espetáculo acontecer.

O Coral Patois tem uma premissa, comunicada aos membros ao ingressarem, de não ser um coro que tem como foco o entretenimento dos seus integrantes, mas sim de ser um coro que realiza repertório e busca uma excelência musical, dentro das possibilidades de um coral amador. Apesar disso, pelos motivos anteriormente explicitados, o nível de cobrança nunca será o mesmo de um coro profissional. Porém, dentro de todas as possibilidades e adversidades foi possível montar um espetáculo com um repertório desafiador para os integrantes do coro, que abraçaram a ideia e se dedicaram até o final.

## 9. ANEXO I

# Sechs Lieder

(Seis Canções)

Felix Mendelssohn Bartholdy

Op. 59

Tradução: Gustavo Sperling

### 1) Im Grünen (Ao ar livre) – Helmina von Chézy

#### Texto

Im Grün erwacht der Frische Mut,  
Wenn Blau der Himmel blickt.  
Im Grünen da geht alles gut,  
Was je das Herz bedrückt.

Was such'st der Mauern engen Raum,  
Du töricht' Menschenkind?  
Komm, fühl hier unter'm grünen Baum,  
Wie süß die Lüfte sind.

Wie holde Kindlein spielt um dich  
Ihr Odem wunderlieb,  
Und nimmt all' deinen Gram mit sich,  
Du weißt nicht wo er blieb.

#### Tradução

Ao ar livre desperta uma fresca coragem,  
Quando se avista o azul do céu.  
Tudo corre bem ao ar livre,  
O que quer que oprima o coração.

O que você procura no estreito espaço das paredes,  
Sua criança tola?  
Venha, sinta aqui debaixo da árvore verde,  
Quão doce os ventos são.

Quão graciosas as crianças brincando ao seu redor  
O seu hálito é maravilhosamente doce,  
E leva todas as suas mágoas consigo,  
Você não sabe onde ele ficou.

### 2) Frühzeitiger Frühling (Início da primavera) – Goethe

#### Texto

Tage der Wonne, kommt ihr so bald?  
Schenkt mir die Sonne, Hügel und Wald?  
Reichlicher fließen Bächlein zu mal.  
Sind es die Wiesen? Ist es das Tal?

Bläuliche Frische! Himmel und Höh'!  
Goldene Fische wimmeln im See.  
Buntes Gefieder Rauschet im Hain;  
Himmlische Lieder schallen darein.

Unter des Grünen blühender Kraft,  
Naschen die Bienen summend am Saft.  
Leise Bewegung beb't in der Luft,  
Reizende Regung, schläfernder Duft.  
Mächtiger rühret bald sich ein Hauch,  
Doch er verlieret gleich sich im Strauch.

Aber zum Busen kehrt er zurück.  
Helfet ihr Musen, tragen das Glück!  
Saget, seit gestern wie mir geschah?  
Liebliche Schwestern, Liebchen ist da!

#### Tradução

Dias de felicidade, vocês vêm logo?  
Me presenteie com o sol, pássaros e floresta?  
Às vezes pequenos córregos fluem abundantemente.  
São os prados? É o vale?

Orvalho azulado! Céu e alturas!  
Peixes dourados abundam no lago.  
A plumagem colorida farfalha no bosque;  
Canções celestiais ressoam de dentro dele.

Sob a força florescente das árvores,  
As abelhas zumbindo mordiscam a seiva.  
Movimento silencioso está no ar,  
Adorável emoção, fragrância do sono.  
Mais poderoso, um sopro logo se agitará,  
Mas ele se perderá igualmente nos arbustos.

Mas ao seio ele volta.  
Ajudem suas musas, carreguem a felicidade!  
Diga-me o que me acontecera desde ontem?  
Queridas irmãs, a amada está ali!

### 3) Abschied vom Wald (Despedida à floresta) – Eichendorff

#### Texto

O Täler weit, o Höhen,  
O schöner grüner Wald,  
Du meiner Lust und Wehen  
Andächt'ger Aufenthalt!

#### Tradução

Ó vales distantes, ó alturas,  
Ó bela floresta verde,  
Tu, das minhas luxúria e dores,  
Estadia devocional!

Da draußen, stets betrogen,  
Saus't die geschäftige Welt;  
Schlag' noch einmal die Bogen  
Um mich, du grünes Zelt!

Im Walde steht geschrieben  
Ein stilles ernstes Wort  
Vom rechten Tun und Lieben,  
Und was des Menschen Hort.

Ich habe treu gelesen  
Die Worte, schlicht und wahr,  
Und durch mein ganzes Wesen  
Ward's unaussprechlich klar.

Bald werd' ich dich verlassen,  
Fremd in die Fremde geh'n,  
Auf buntbewegten Gassen  
Des Lebens Schauspiel seh'n.

Und mitten in dem Leben  
Wird deines Ernst's Gewalt  
Mich Einsamen erheben,  
So wird mein Herz nicht alt.

Lá fora, constantemente enganado,  
Corre o mundo agitado;  
Dobre mais uma vez os seus arcos  
Ao meu redor, sua tenda verde!

Está escrito na floresta  
Uma expressão séria e calma  
De fazer o que é certo e amar,  
E o que é o tesouro do homem.

Eu li fielmente  
As palavras, puras e verdadeiras,  
E através de todo o meu ser  
Uma clareza indescritível se espalhou.

Vou te deixar em breve,  
Estranho indo ao desconhecido,  
Irei em coloridos becos movimentados  
Ver o espetáculo da vida.

E no meio da vida  
A força da sua seriedade  
Me criará sozinho,  
Assim meu coração não envelhece.

#### 4) Die Nachtigall (O rouxinol) – Goethe

##### Texto

Die Nachtigall, sie war entfernt,  
Der Frühling lockt sie wieder;  
Was Neues hat sie nicht gelernt,  
Singt alte liebe Lieder.

##### Tradução

O rouxinol, ele estava distante,  
A primavera os atrai novamente;  
Ele não aprendeu nada de novo,  
Canta velhas canções amadas.

#### 5) Ruhetal (Calmo vale) – Uhland

##### Texto

Wann im letzten Abendstrahl  
Goldne Wolkenberge steigen  
Und wie Alpen sich erzeigen,  
Frag ich oft mit Tränen:  
Liegt wohl zwischen jenen  
Mein ersehntes Ruhetal?

##### Tradução

Quando no último raio da noite  
Montanhas de nuvens douradas se elevam  
E como os Alpes se mostram,  
Me pergunto, muitas vezes, com lágrimas:  
Situa-se provavelmente entre aqueles  
Meu tão desejado calmo vale?

#### 6) Jagdlied (Canção de caça) – Eichendorff

##### Texto

Durch schwankende Wipfel  
Schießt goldener Strahl,  
Tief unter den Gipfeln  
Das neblige Tal.

##### Tradução

Através das copas das árvores oscilantes  
Se atira um raio dourado,  
Bem abaixo do cume  
O vale nebuloso.

Fern hallt es vom Schlosse,  
Das Waldhorn ruft,  
Es wiehern die Rosse,  
In die Luft!

À distância ecoa do castelo,  
A trompa chama,  
O relinchar dos cavalos,  
No ar!

Bald Länder und Seen,  
Bald Wolkenzug,  
Tief schimmernd zu sehen  
In schwindelndem Flug.

Logo países e lagos,  
Logo comboio de nuvens,  
Estarão profundamente reluzentes  
Em voo vertiginoso.

Bald Dunkel wieder  
Hüllt Reiter und Roß,  
O Lieb', o Liebe  
So laß mich los!

Immer weiter und weiter  
Die Klänge zieh'n,  
Durch Wälder und Heiden  
Wohin, ach wohin?

Erquickliche Frische,  
Süß-schaurige Lust!  
Hoch flattern die Büsche,  
Frei schlägt die Brust.

Logo a escuridão novamente  
Envolverá o cavaleiro e o cavalo,  
Ó querido, ó querido  
Assim me deixe ir!

Sempre novamente e novamente  
Os sons puxam,  
Através de florestas e charnecas  
Para onde, Ah para onde?

Orvalho refrescante,  
Doce desejo assustador!  
Os arbustos tremulam alto,  
Faz o peito bater livremente.

## 10. ANEXO II

# Liebeslieder-Walzer

(Valsas de canções de amor)

Johannes Brahms

Op. 52

Texto: Georg Friedrich Daumer / Tradução: Gustavo Sperling

### 1) Rede, Mädchen, allzu liebes

#### Texto

Rede, Mädchen, allzu liebes,  
Das mir in die Brust, die kühle,  
Hat geschleudert mit dem Blicke  
Diese wilden Glutgefühle!

Willst du nicht dein Herz erweichen,  
Willst du, eine Überfromme,  
Rasten ohne traute Wonne,  
Oder willst du, daß ich komme?

Rasten ohne traute Wonne,  
Nicht so bitter will ich büßen.  
Komme nur, du schwarzes Auge,  
Komme, wenn die Sterne grüßen!

#### Tradução

Fale garota muito querida,  
Que no meu peito frio  
Acendeu com seus olhares,  
Esses sentimentos fervorosos selvagens!

Você não quer amolecer seu coração,  
Você quer, com um excesso de virtude,  
Descansar sem o êxtase do amor,  
Ou você quer que eu vá?

Descansar sem o êxtase do amor,  
É um amargo destino que eu não sofreria.  
Venha, apenas você de olhos pretos,  
Venha, quando as estrelas saudarem.

### 2) Am Gesteine rauscht die Flut

#### Texto

Am Gesteine rauscht die Flut  
Heftig angetrieben;  
Wer da nicht zu seufzen weiß,  
Lernt es unterm Lieben.

#### Tradução

A maré corre nas rochas  
Impulsionada vigorosamente;  
Quem não sabe suspirar,  
Aprende pelo amor.

### 3) O die Frauen, o die Frauen

#### Texto

O die Frauen, o die Frauen,  
Wie sie Wonne tauen!  
Wäre lang ein Mönch geworden,  
Wären nicht die Frauen!

#### Tradução

Ó as mulheres, ó as mulheres,  
Como elas descongelam o prazer!  
Teria me tornado um monge a muito tempo,  
Se não fossem as mulheres!

### 4) Wie des Abends schöne Röte

#### Texto

Wie des Abends schöne Röte  
Möcht ich arme Dirne glühn,  
Einem, Einem zu gefallen,  
Sonder Ende Wonne sprühn.

#### Tradução

Como o belo vermelho da noite  
Eu, pobre garota, gostaria de brilhar,  
Agradar alguém,  
Especialmente borrar prazeres finais.

### 5) Die grüne Hopfenranke

#### Texto

Die grüne Hopfenranke  
Sie schlängelt auf der Erde hin.  
Die junge, schöne Dirne,  
So traurig ist ihr Sinn!

#### Tradução

A videira de lúpulo verde  
Ela rasteja pela terra.  
A jovem e bela garota,  
Tão triste é o seu significado!

Du höre, grüne Ranke!  
Was hebst du dich nicht himmelwärts?

Você ouve, gavinha verde!  
Por que você não se eleva para o céu?

Du höre, schöne Dirne!  
Was ist so schwer dein Herz?

Wie höbe sich die Ranke  
Der keine Stütze Kraft verleiht?  
Wie wäre die Dirne fröhlich,  
Wenn ihr der Liebste weit?

## 6) Ein kleiner, hübscher Vogel

### Texto

Ein kleiner, hübscher Vogel nahm den Flug  
Zum Garten hin, da gab es Obst genug.

Wenn ich ein hübscher, kleiner Vogel wär,  
Ich säumte nicht, ich täte so wie der.

Leimruten-Arglist lauert an dem Ort;  
Der arme Vogel konnte nicht mehr fort.

Wenn ich ein hübscher, kleiner Vogel wär,  
Ich säumte doch, ich täte nicht wie der.

Der Vogel kam in eine schöne Hand,  
Da tat es ihm, dem Glücklichen, nicht and.

Wenn ich ein hübscher, kleiner Vogel wär,  
Ich säumte nicht, ich täte doch wie der.

## 7) Wohl schön bewandt war es

### Texto

Wohl schön bewandt  
War es vorehe  
Mit meinem Leben,  
Mit meiner Liebe!

Durch eine Wand,  
Ja, durch zehn Wände,  
Erkannte mich  
Des Freundes Sehe.

Doch jetzo, wehe,  
Wenn ich dem Kalten  
Auch noch so dicht,  
Vorm Auge stehe,  
Es merkte sein Auge,  
Sein Herze nicht.

## 8) Wenn so lind dein Auge mir

### Texto

Wenn so lind dein Auge mir  
Und so lieblich schauet –  
Jede letzte Trübe fliehet,  
Welche mich umgrauet.

Dieser Liebe schöne Glut,  
Laß sie nicht verstieben!

Você escuta, garota linda!  
O que está tão pesado no seu coração?

Como subiria a gavinha  
Que não concede nenhuma força de apoio?  
Como a moça ficaria feliz,  
Quando seu amante está longe?

### Tradução

Um pequeno e bonito pássaro voou  
Em direção ao jardim, lá havia bastante fruta.

Se eu fosse um lindo passarinho,  
Eu não hesitaria, eu faria como ele.

O astuto visgo espreita no local;  
O pobre pássaro já não podia mais sair.

Se eu fosse um lindo passarinho,  
Eu hesitaria, eu não faria como ele.

O pássaro veio em uma bela mão,  
Não o incomodou, o sortudo.

Se eu fosse um lindo passarinho,  
Eu não hesitaria, eu faria como ele.

### Tradução

Quão agradável  
Costumava ser  
Com minha vida,  
Com meu amor!

Através de uma parede,  
Sim, através de dez paredes,  
Me reconheceu  
A visão da amada.

Mas agora, infelizmente,  
Quando eu fico  
De frente ao seu olhar frio,  
Nem seus olhos,  
Nem seu coração,  
Me percebem.

### Tradução

Quando seus olhos gentilmente  
E docemente me contemplam -  
Cada última névoa desaparece,  
As quais me afligem.

Esse lindo brilho de amor,  
Não o deixe morrer!

Nimmer wird, wie ich, so treu  
Dich ein andrer lieben.

Nunca, como eu, tão fielmente  
Outro te amará.

## 9) Am Donaustrande

### Texto

Am Donaustrande, da steht ein Haus,  
Da schaut ein rosiges Mädchen aus.

Das Mädchen, es ist wohl gut gehegt,  
Zehn eiserne Riegel sind vor die Türe gelegt.

Zehn eiserne Riegel – das ist ein Spaß!  
Die spreng ich, als wären sie nur von Glas.

### Tradução

Há uma casa nas margens do Danúbio,  
Lá olha uma garota rosada.

A garota é bem cuidada,  
Dez barras de ferro foram colocadas em frente à porta.

Dez barras de ferro – isso é divertido!  
Eu as explodo como se fossem apenas de vidro.

## 10) O wie sanft die Quelle

### Texto

O wie sanft die Quelle sich  
Durch die Wiese windet!  
O wie schön, wenn Liebe sich,  
Zu der Liebe findet!

### Tradução

Ó quão suave a nascente  
Através dos prados colubreira!  
Ó como é belo quando o amor  
Encontra o amor!

## 11) Nein, es ist nicht auszukommen

### Texto

Nein, es ist nicht auszukommen  
Mit den Leuten;  
Alles wissen sie so giftig  
Auszudeuten.

Bin ich heiter, hegen soll ich  
Lose Triebe;  
Bin ich still, so heißt's, ich wäre  
Irr, aus Liebe.

### Tradução

Não, não está indo bem  
Com as pessoas;  
Elas sabem tudo venenosamente  
Interpretar.

Se estou alegre, logo devo ter  
Brotos soltos;  
Se estou quieto, significa, que eu estaria  
Louco, por amor.

## 12) Schlosser auf, und mache Schlösser

### Texto

Schloßer auf, und mache Schlösser,  
Schlösser ohne Zahl!  
Denn die bösen Mäuler will ich  
Schließen allzumal.

### Tradução

Serralheiro, venha, e faça fechaduras,  
Fechaduras sem números!  
Porque eu quero, as bocas más,  
Fechar de uma vez por todas.

## 13) Vögelein durchrauscht die Luft

### Texto

Vögelein durchrauscht die Luft,  
Sucht nach einem Aste;  
Und das Herz ein Herz begehrt's,  
Wo es selig raste.

### Tradução

Passarinho voa pelo ar,  
Procura por um galho;  
E o coração deseja um coração,  
Onde repousa com alegria.

## 14) Sieh, wie ist die Welle klar

### Texto

Sieh, wie ist die Welle klar,  
Blickt der Mond hernieder!  
Die du meine Liebe bist,  
Liebe du mich wieder.

### Tradução

Veja, quão clara as ondas são,  
Quando a lua olha para baixo!  
Vós que sois o meu amor,  
Ame-me de novo.

## 15) Nachtigall, sie singt so schön

### Texto

Nachtigall, sie singt so schön,  
Wenn die Sterne funkeln –  
Liebe mich, geliebtes Herz,  
Küße mich im Dunkeln!

### Tradução

Rouxinol, ele canta tão lindamente,  
Quando as estrelas brilham -  
Ame-me, amado coração,  
Beije-me na escuridão!

## 16) Ein dunkeler Schacht ist Liebe

### Texto

Ein dunkeler Schacht ist Liebe,  
Ein gar zu gefährlicher Bronnen;

Da fiel ich hinein, ich Armer,  
Kann weder hören, noch sehn.

Nur denken an meine Wonnen,  
Nur stöhnen in meinen Wehn.

### Tradução

Um poço escuro é o amor,  
Uma fonte muito perigosa;

Lá eu caí, pobre de mim,  
Não posso ouvir nem ver.

Apenas pensar nos meus deleites,  
Apenas lamentar as minhas aflições.

## 17) Nicht wandle, mein Licht

### Texto

Nicht wandle, mein Licht, dort außen  
Im Flurbereich!  
Die Füße würden dir, die zarten,  
Zu naß, zu weich.

All überströmt sind die Wege,  
Die Stege dir,  
So überreichlich trännte dorten  
Das Auge mir.

### Tradução

Não ande, minha luz, lá fora  
No campo!  
Seus pés ficariam, os tenros,  
Muito molhados, muito macios.

Todos os caminhos estão transbordados,  
Os caminhos para ti,  
Lá choravam tão abundantemente  
Os meus olhos.

## 18) Es bebet das Gesträuche

### Texto

Es bebet das Gesträuche,  
Gestreift hat es im Fluge  
Ein Vöglein.

In gleicher Art erbebet,  
Die Seele mir erschüttert  
Von Liebe, Lust und Leide,  
Gedenkt sie dein.

### Tradução

Os arbustos tremem,  
Foram riscados no voo  
Por um passarinho.

Do mesmo modo estremece,  
A minha alma se abala  
De amor, desejo e sofrimento,  
Quando ela pensa em você.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAB.LA, **Dicionário alemão-português**. IDM, 2022. Disponível em: <https://pt.bab.la/dicionario/alemao-portugues/>. Acesso em: 03/06/2022.
- BRAHMS, Johannes. **Liebeslieder-Walzer, Op. 52**. Coral e piano. Dover Publications, 1997.
- BRODBECK, David. **Brahms as Editor and Composer: His Two Editions of Ländler by Schubert and His First Two Cycles of Waltzes, Opera 39 and 52**. Filadélfia: UMI Dissertation Information Services, 1989.
- BRODBECK, David. **Brahms: Sinfonia n. 1**. Tradução: Alberto Cunha. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.
- CAMBRIDGE DICTIONARY, **German–English Dictionary**. Cambridge: Cambridge University Press, 2022. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/german-english/>. Acesso em: 03/06/2022.
- DICT.CC, **English-German and Multilingual Dictionary**. Viena: Paul Hemetsberger, 2022. Disponível em: <https://www.dict.cc/>. Acesso em: 03/06/2022.
- DUDEN, **Duden-Sprachberatung**. Berlin: Cornelsen Verlag GmbH, 2020. Disponível em: <https://www.duden.de/>. Acesso em: 03/06/2022.
- Felix Mendelssohn-Bartholdy Sechs Lieder für Chor op. 59. Kammermusikführer, 2003. Disponível em: <https://www.kammermusikfuehrer.de/werke/1168>. Acesso em: 10/10/2022.
- GOOGLE TRANSLATE, **Google Translate**. Mountain View: Google, 2022. Disponível em: <https://translate.google.com/?sl=de&tl=pt&op=translate>. Acesso em: 03/06/2022.
- GRAPES, Dawn. **Liebeslieder Walzes, op. 52: Johannes Brahms (1833 - 1897)**. Fort Collins Symphony, 2021. Disponível em: <https://fcsymphony.org/program-notes/brahms-liebeslieder-waltzes/>. Acesso em: 10/10/2022.
- GRUBER, Sabine. **Felix Mendelssohn Bartholdy: Lieder im Freien zu singen (Sämtliche Lieder für gemischten Chor a cappella op. 48, op. 41, op. 59, op. 88, op. 100)**. 2007. Disponível em: <http://www.sabine-m-gruber.at/felix-mendelssohn-bartholdy-lieder-im-freien-zu-singen.1761.html>. Acesso em: 10/10/2022.
- HANCOCK, Virginia. **Brahms' Choral Compositions and His Library of Early Music**. Epping: Umi Research Pr, 1984.
- LINGUEE, **English-German Dictionary**. Colônia: DeepL SE, 2022. Disponível em: <https://www.linguee.com/english-german>. Acesso em: 03/06/2022.

MENDELSSOHN, Felix. **Sechs Lieder, Op. 59**. Coral. CPDL - Creative Commons Attribution Non Commercial 3.0.

MERCER-TAYLOR, Peter. **The Cambridge Companion to Mendelssohn**. Cambridge: The Press Syndicate of the University of Cambridge, 2004.

OLSEN, Glen. **The Liebeslieder Walzer, op. 52, of Johannes Brahms: Rhythmic and Metric Features, and Related Conducting Gestures**. The Choral Journal. American Choral Directors Association. Vol. 42, N<sup>o</sup>. 2, p. 9-15, setembro de 2001.

PONS, **Alemão-Português**. Stuttgart: PONS Langenscheidt GmbH, 2022. Disponível em: <https://pt.pons.com/tradu%C3%A7%C3%A3o/alem%C3%A3o-portugu%C3%AAs>. Acesso em: 03/06/2022.

PRITCHARD, Gretchen. Program Notes: **Brahms' Liebeslieder Waltzes**. New Haven Oratorio Choir, 2017. Disponível em: <https://www.nhoratorio.org/program-notes-brahms-liebeslieder-waltzes>. Acesso em: 10/10/2022.

TRABER, Habakuk. **Danske Klänge**. NDR Chor, 2017.