

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO” – UNESP
INSTITUTO DE ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

**A evocação de sonoridades instrumentais na escrita
para piano no ciclo *Winterreise* de Franz Schubert**

Ticiano Biancolino
Prof. Dr. Marcos Pupo Nogueira,
orientador

SÃO PAULO
2008

Ticiano Biancolino

**A evocação de sonoridades instrumentais na escrita
para piano no ciclo *Winterreise* de Franz Schubert**

Dissertação apresentada em cumprimento
parcial às exigências para a obtenção do título
de Mestre em Música pelo Programa de Pós-
Graduação em música do Instituto de Artes
da Unesp.

**Prof. Dr. Marcos Pupo Nogueira,
orientador**

SÃO PAULO
2008

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do
Instituto de Artes da UNESP

Biancolino, Ticiano

B578e A evocação de sonoridades instrumentais na escrita para
piano no ciclo Winterreise de Franz Schubert / Ticiano
Biancolino. - São Paulo : [s.n.], 2008.
143 f.

Bibliografia
Orientador: Prof. Dr. Marcos Fernandes Pupo Nogueira.
Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual
Paulista, Instituto de Artes.

1. Música para piano. 2. Música para piano – ciclo
Winterreise. I. Schubert, Franz. II. Nogueira, Marcos Fernandes
Pupo. III. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. IV.
Título.

CDD - 786.21

MEMBROS DA BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Marcos Pupo Nogueira, presidente
(Instituto de Artes da Unesp)

Profª. Dra. Lia Tomás, 1º. examinador
(Instituto de Artes da Unesp)

Prof. Dr. Sidney Molina, 2º. examinador
(Uni FIAM/FAAM)

Prof. Dr. Vitor Gabriel de Araujo, 1º. suplente
(Instituto de Artes da Unesp)

Prof. Dr. Edelson Gloeden, 2º. Suplente
(Universidade de São Paulo)

São Paulo, 27 de junho de 2008

*Para Lisandra,
com amor e gratidão.*

AGRADECIMENTOS

Ao caro Prof. Dr. Marcos Fernandes Pupo Nogueira, que – pela combinação de grande conhecimento, serenidade e compreensão do ser humano –, conduziu-me seguramente em direção à conclusão deste trabalho. Agradeço por todos os ensinamentos, desde os tempos em que fui seu aluno na Escola Municipal de Música, por toda boa vontade na orientação e, acima de tudo, por toda paciência ao longo destes quase dois anos e meio, sabendo compreender que, apesar de tantos obstáculos, as intenções sempre foram as melhores com relação a esta pesquisa. Minha profunda gratidão.

*

À minha mulher, Lisandra Cortes Pingo, que desde sempre tem sido, dentre tantas coisas, minha grande incentivadora e minha maior amiga. Sua presença constante, sua ajuda incondicional, sua paciência com todos os percalços, sua compreensão de todas as minhas fraquezas e seu espírito sempre nobre e luminoso foram absolutamente essenciais em minha vida, especialmente ao longo dos últimos anos. Sem ela, este trabalho não existiria. Minha mais profunda gratidão e meu mais profundo amor.

Ao meu filho, Thales, tão amado, que veio ao mundo ao mesmo tempo que esta pesquisa, e que mesmo sem saber ajudou-me a levar adiante esta empreitada, incentivando-me, em sua inocência, a não desistir. Meu amor eterno.

Ao meu querido irmão, César, por todo seu incentivo e, especialmente, por uma atitude crucial num momento que já vai longe, sem a qual eu provavelmente não teria trilhado o caminho dos estudos acadêmicos em música. Meu agradecimento por isso e por todo o estímulo ao longo dos anos. Minha admiração.

Aos meus pais, Adilson e Inês, tão amados, por terem me trazido ao mundo e me dado todas as condições de enfrentá-lo e nele permanecer com dignidade. Por todo o amor, todo o apoio, todo incentivo. Por todos os belos exemplos de vida, todos os ensinamentos, pela nobreza de caráter, pela bondade e pela sabedoria. Com todo meu amor, respeito e admiração eternos a vocês. Obrigado por tudo.

*

A Roger Lisardo, um grande amigo, competente músico e musicólogo, que desempenhou um papel decisivo na feitura deste trabalho, desde que ele era apenas um projeto mal definido em minha mente. Meus mais sinceros agradecimentos por toda a valorosa ajuda, pelos comentários feitos a partir da leitura dos rascunhos, pela ajuda em algumas traduções do alemão, pelas críticas e opiniões sempre certas, pelas longas conversas que me ajudaram tanto ao longo de todo o processo de pesquisa, reflexão e escrita desta dissertação. Obrigado pela amizade valorosa. Com toda minha gratidão e admiração.

*

Um agradecimento especial à Profa. Dra. Lia Tomás, por todos os ensinamentos desde os tempos de graduação, por ter participado das bancas em minha qualificação e defesa e, particularmente, por toda a ajuda proporcionada na pós-graduação, na forma de conselhos, indicações e fornecimento de precioso material para leitura. Minha gratidão.

Ao Prof. Dr. Vitor Gabriel de Araujo, pela participação na banca em minha qualificação, pelas valiosas observações sobre o trabalho e por todos os ensinamentos dos anos de graduação.

Ao Prof. Dr. Sidney Molina, por ter gentilmente concordado em participar de minha banca de defesa, por tantos comentários acertados e da maior importância acerca desta dissertação, e pela sensibilidade em perceber particularidades vitais da mesma, corroborando intenções e pensamentos meus, até então não desvelados. Muito obrigado.

*

A todos os funcionários da seção de pós-graduação e da biblioteca do Instituto de Artes da Unesp, sempre dispostos a ajudar, apesar de todo o trabalho a cumprir. Um agradecimento especial a Fabiana Colares pelo cuidado na preparação da ficha catalográfica desta dissertação.

*

Aos colegas de mestrado, Luciano Vazzoler e Cristiane Miranda, cujos apoios, expressos na forma de conversas, reflexões em conjunto e troca de material, foram também importantes dentro do processo de conclusão de mais esta etapa. Obrigado por toda a ajuda.

Ao meu mais que querido amigo Yuri Pingo, talentosíssimo pianista, excelente músico, que esteve ao meu lado em tantos momentos de descoberta do universo da música, e em tantos momentos cruciais em minha vida. Por sua amizade incondicional, por seu inspirador amor à música, por sua companhia em tantos bons e maus instantes, por ser um grande irmão, tio e cunhado. Obrigado por tantos momentos bons, por tantas reflexões musicais e por tanta amizade. Minha admiração.

Ao valoroso amigo Mario Solimene, um cantor magnífico, que, sendo meu *partner* por um bom tempo, me proporcionou ótimos momentos de descobertas musicais em nossos estudos da canção de câmara alemã, e que contribuiu valiosamente com este trabalho, tendo trazido às minhas mãos indispensável material em forma de livros e partituras, graças à sua atual estada na Inglaterra, material este infelizmente indisponível aqui. Minha sincera gratidão.

*

Ao querido Professor Francisco Campos, grande cantor, grande artista e grande ser humano, com quem tenho trabalhado incessantemente há três anos, e com quem aprendo muito sobre canto, sobre música e sobre nobreza de caráter a cada dia. Obrigado por todo o apoio, por tanta generosidade e por tantos ensinamentos sobre a arte do canto, sobre música e sobre ser músico. Minha grande admiração.

À caríssima Marizilda Hein, magnífica pianista e professora, cujas aulas de música de câmara na Escola Municipal de Música, há mais de uma década, representaram os primeiros momentos de reflexão sobre a relação da voz com o piano, e sobre o papel deste dentro do repertório de câmara, especialmente no *Lied*. Obrigado por tantos valorosos ensinamentos e pela amizade.

À saudosa Edda Fiore (*in memoriam*), minha primeira grande mestra do piano, que me apresentou ao estudo sério e consciente deste instrumento, legando-me ensinamentos valiosíssimos, transmitidos a partir de sua grande experiência e sensível musicalidade. Obrigado pelos preciosos anos de trabalho.

À adorada Marisa Lacorte, mais do que uma excelente professora de piano, uma verdadeira mestra da música. Uma alma sensível e musical, auxiliada por uma mente reflexiva e investigativa das dificuldades envolvidas no estudo da música e do piano, que me proporcionou ensinamentos profundos, inesquecíveis e definitivos sobre o que significa o piano, a música e ser músico. Estive afastado de sua presença nos últimos anos em parte em função desta pesquisa, a qual só pôde existir também graças à sua presença prévia em minha vida. Obrigado por tantos ensinamentos concedidos ao longo dos anos e pela amizade de um coração tão bondoso e generoso. Minha enorme admiração.

T.B.,
São Paulo, 2008.

RESUMO

Os escritos estéticos dos autores do *Frühromantik* (*Primeiro Romantismo*), surgidos a partir das duas últimas décadas do século XVIII, constituíram a base do pensamento do Romantismo musical alemão. De vital importância dentro desta nova concepção estética foi o entendimento da música instrumental como a manifestação mais nobre das artes, algo que ia contra o preceito que vigorara até então, segundo o qual a música sem voz possuía pouco valor, por ser incapaz, apenas por meio de sons, de imitar o mundo físico e despertar sentimentos nos ouvintes. Paralelamente a esse processo, o piano - cujos primeiros modelos bem sucedidos surgiram entre 1698 e 1730 - ganhou maior repertório no último quarto do século XVIII e, ao mesmo tempo, passou a ser utilizado como substituto de formações instrumentais maiores, em reduções de sinfonias e óperas. Este trabalho trata da importância que os fenômenos de valorização da música instrumental, da formação da linguagem do piano e da utilização deste instrumento enquanto redutor da orquestra exerceram no aparecimento do *Lied* em princípios do século XIX, um gênero híbrido entre música e poesia e entre música vocal e música instrumental, que se contrapôs à tradição da canção estrófica setecentista. Mais especificamente, esta pesquisa investiga em qual medida a composição da parte do piano do ciclo de canções *Winterreise* (1827) de Franz Schubert foi realizada sobre a idéia de evocação de sonoridades de outros instrumentos, 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.

Palavras-chave: Franz Schubert; Lied; Winterreise; escrita para piano; música instrumental

Área de conhecimento (Capes): 8.03.03.00-5 (música).

ABSTRACT

The aesthetic writings by *Frühromantik* (*Early Romantic*) authors, which appeared during the last two decades of the eighteenth century, became the basis of German musical conception of Romanticism. Fundamentally important for that new aesthetic idea was the understanding of instrumental music as the noblest manifestation of arts, which was against the old precept that music without singing was worthless, as it was incapable of imitating the physical world and reviving the listener's sentiments. Simultaneously, the repertoire for piano – which early successful models appeared between 1698 and 1730 – was substantially increased during the last quarter of the eighteenth century and, at the same time, gradually started to be used as a substitute for larger instrumental groups, and reductions of symphonies and operas. The present work discusses how the phenomena of instrumental music valorization, piano idiom formation and its use as a substitute for an orchestra (piano reduction) influenced the advent of *Lied* at the beginning of the nineteenth century - a hybrid genre between music and poetry - and between vocal and instrumental music, in opposition to the eighteenth century strophic song tradition. More specifically, this research examines how much of the piano accompaniment of Franz Schubert's song cycle *Winterreise* (1827) was based on the idea of the evocation of the sonorities of other instruments, using as evidence stylistic similarities between some of the passages from Schubert's works and those extracted from symphonic and chamber pieces - by both Schubert himself and other composers, notably his major influences: Haydn, Mozart and Beethoven.

Keywords: Franz Schubert; Lied; Winterreise; piano writing; instrumental music.

SUMÁRIO

Nota sobre as traduções 1

Introdução 4

Capítulo 1

A origem do *Lied* no cerne do conflito romântico 21

Capítulo 2

O piano em Schubert 37

Capítulo 3

A evocação de sonoridades em *Winterreise* 67

As canções de caminhada e o quarteto de cordas: o presente, a realidade 67

As chamadas de trompas e os instrumentos de metal: memória e pressentimento,
passado e futuro 92

Canções de vento e tempestade: massas sonoras e *tutti* orquestral 108

Duas citações instrumentais literais: *Die Post* e *Der Leiermann* 116

Conclusões e considerações finais 126

Bibliografia 132

Apêndice 139



„Schubertiade“ ou „Schubert am Klavier“ („Schubert ao piano“),
gravura de Moritz von Schwind, 1868

NOTA SOBRE AS TRADUÇÕES

Antes de tudo, algumas considerações sobre as traduções de expressões, poemas e trechos bibliográficos encontrados neste trabalho devem ser tecidas.

Todas as traduções presentes nestas páginas, salvo as que constam originalmente da bibliografia utilizada, são de minha autoria e de minha responsabilidade. Os poemas de Wilhelm Müller, Goethe, Heine e outros autores foram traduzidos para o português sem qualquer pretensão poética, o que estaria muito além de minhas capacidades. As traduções são meramente funcionais, ou seja, têm como objetivo informar o conteúdo dos textos em questão. As traduções dos diversos trechos de livros referenciados neste trabalho, da mesma maneira, pretendem-se apenas informativas, mas foram realizadas com todo o cuidado, no intuito de conquistar a maior clareza possível, especialmente no que se refere à terminologia musical.

A palavra *Lied*, nesta dissertação, é recorrentemente traduzida como *canção*. É certo que a palavra alemã carrega um significado mais intenso do que nossa palavra *canção* pode traduzir. Entretanto, imagino que ao longo da leitura do trabalho o entendimento do significado correto de *Lied* seja facilmente compreendido. Assim, sempre que utilizar a palavra *canção* despida do acompanhamento de palavras explicativas ou de qualquer contexto que a defina diferentemente, entenda-se que a estou utilizando como uma

tradução plena de *Lied*. Quando não for esse o sentido, deixarei clara minha intenção pelo contexto ou pelas palavras.

Mais complexas são as traduções dos títulos de duas das canções de *Winterreise*. Uma delas, *Die Wetterfabne* (a segunda do ciclo), representou o maior problema de tradução encontrado neste trabalho. A palavra alemã *Wetterfabne* costuma ser traduzida no Brasil como *Catavento*. Particularmente, discordo desta tradução, pois o que comumente entendemos aqui como catavento não corresponde ao artefato citado no poema, o qual consiste numa construção de metal colocada nos topos das casas e construções elevadas, em cuja base encontram-se os pontos cardiais, e acima uma flecha e uma figura (muito comumente a de um galo) que giram em todas as direções, apontando aquela do vento. Após alguma pesquisa, descobri que inclusive o nome *Rosa dos Ventos* é utilizado no Brasil para descrever este artefato, assim como *grimpa* e *zingamocho*. Entretanto, o termo mais comumente associado a ele em português, ao que tudo indica, é *veleta*, termo este que optei por utilizar neste trabalho.

Já na última canção encontramos a palavra *Leier*, que às vezes é traduzida como *harpa*, e mais comumente como *realejo*, no contexto do ciclo. Apesar de ser um instrumento de manivela, o *Leier* (ou *Drehleier*) não é exatamente um realejo, pois possui três cordas (existem modelos com até seis), duas acionadas pela manivela e a outra por um pequeno teclado. Em inglês, costuma-se denominar tal instrumento de *Hurdy-gurdy*, mas não encontrei um equivalente em português. Encontrei também a palavra *Ghironda* associada ao *Leier*, assim como *Vielle*. Existe uma bela pintura de Georges de La Tour (1593-1652) no Museu de Belas Artes em Nantes, França, intitulada *The Hurdy-gurdy Player* (*Ghironda Spieler*, ou *Drehleier Spieler* em alemão), que nos dá uma ótima idéia da forma do instrumento e de como ele é executado. Ainda hoje existem os que se dedicam à construção e à execução deste instrumento. Desse modo, optei por utilizar a própria palavra alemã, na falta de uma

mais apropriada em nossa língua. Assim, a canção, cujo título é *Der Leiermann*, foi traduzida simplesmente por *O tocador de Leier*.

Finalmente, uma outra tradução que pode dar margem a dúvidas. O termo *Empfindsamkeit* tem relação imediata com três palavras em nosso idioma: sensibilidade, sentimentalidade e sentimentalismo. O termo alemão é utilizado para designar uma corrente estilística que esteve em voga em terras germânicas por volta da década de 1760, tendo sido muito abordada por literatos e músicos, e que teve por principal característica a valorização do sentimento a partir de um certo sentido de espiritualidade e mesmo religiosidade presentes na essência da arte. Na verdade, os adeptos do *Empfindsamkeit* pretendiam, por meio da utilização de recursos técnicos, estimular a sensibilidade do leitor ou ouvinte, para que, assim, aflorassem sentimentos específicos à leitura de certa passagem de um romance ou à escuta de certo trecho musical. Nossa palavra *sentimentalismo* apresenta-se por demais carregada de conteúdo pejorativo, uma vez que, entre nós, este termo é utilizado quase como sinônimo de *pieguice*. Já o termo *sensibilidade*, de fato, não se mostra apropriado para designar um movimento estilístico, uma vez que parece nos dar mais a idéia de uma qualidade do que a de uma postura. Assim, conclui-se ser o termo *sentimentalidade* o mais próximo do significado do termo *Empfindsamkeit* e o mais fiel às intenções desta corrente setecentista.

INTRODUÇÃO

*Beethoven fez mais pelo desenvolvimento
dos Lieder de Schubert com sua música instrumental
do que fizeram juntos todos os compositores
de canções do século XVIII.*

Walter Vetter

Quando pensamos na execução musical nos principais centros musicais europeus em princípios do século XIX, não raramente vem à nossa lembrança a imagem da música produzida domesticamente, em pequenas reuniões familiares, de amigos e, muitas vezes, de intelectuais e artistas. Esse tipo de encontro entre pessoas próximas, unidas pela apreciação da poesia e da música – normalmente conhecido como *sarau* –, tornou-se cada vez mais freqüente a partir de meados do século XVIII, e acabou por constituir o ambiente ideal para o florescer de um novo gênero, o *Lied*¹. A palavra alemã *Lied* (plural *Lieder*), em princípio, significa simplesmente “canção” ou “canto”. Entretanto, hoje, quando nos referimos ao *Lied* romântico, nos referimos ao gênero de música vocal cristalizado nas primeiras décadas do século XIX por compositores de língua alemã, e que tem por principal característica a interação entre a poesia, expressa na linha vocal, e a parte do piano, que deixa de funcionar como mero acompanhador da voz:

¹ Adotamos, neste trabalho, a regra ortográfica da língua alemã que nos diz que todos os substantivos, independentemente da posição na frase, devem ser grafados com iniciais maiúsculas.

A essência da canção, especialmente do *Lied* romântico, consiste na igualdade de música e texto, uma síntese realizada por uma nova forma de arte advinda de dois diferentes meios. Aqueles que falham em compreender o significado do poema falham, do mesmo modo, em compreender o significado da música originada dele. (STEIN; SPILLMAN, 1996, p. 20).

O modelo de canção acompanhada, que já existia desde a Idade Média, foi menos abordado pelos compositores setecentistas, em comparação com gêneros mais complexos e grandiosos, como a ópera, a cantata, o oratório ou mesmo gêneros instrumentais, como a suíte e a sinfonia. Este gênero era tido, de modo geral, como desprezível, e abordado de forma casual. Um bom exemplo de tal pensamento, comum à época, consiste na postura de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), para quem “a composição de canções consistia num mero transbordar do canal principal de seu esforço criativo, e ele tinha questões mais importantes em mãos.” (HUGUES, 1973, p. 359).

O conteúdo do poema deveria, segundo o entendimento padrão do compositor de canções do século XVIII, ser apresentado pela linha vocal sem que o instrumento interferisse nesse processo. Em grande parte, tal fenômeno deveu-se à concepção iluminista da música que, na verdade, corroborava a concepção vigente desde a Antiguidade clássica, segundo a qual os sons só tinham razão de ser quando em função da poesia. Em outras palavras, o pensamento era o de que a música servia apenas como um suporte ao texto. A poesia, nesse sentido, era tida como a mais nobre das artes. A predileção de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) pela canção estrófica revela o gosto vigente entre os intelectuais do século XVIII, e é, no mínimo, irônica, considerando que muitos de seus poemas foram utilizados na composição de obras de base de todo o gênero *Lied*:

Para ele [Goethe], a canção ideal era basicamente silábica e em forma estrófica, para se ajustar à dos poemas. A melodia devia guiar-se pelos versos, sem aspirar à independência, e não cabia ao acompanhamento chamar a atenção ou sequer ilustrar as palavras, senão de maneira mais geral. [...] Goethe teria considerado excessivamente musicais as canções compostas no século XIX sobre poemas seus, a começar por Schubert e Loewe. (RUSHTON, 1991, p. 146).

Dos motetos e madrigais do século XVI até a re-estruturação da ópera proposta por Christoph Willibald Gluck (1714-1787) em 1767², sucedeu-se um longo processo de ganho de clareza das melodias – primeiro com o maior controle da polifonia e depois com a quase total supressão da mesma – permanecendo intacto, entretanto, o paradigma de dotar o texto de música, utilizando-a como uma ferramenta de expressão da palavra. No século XVIII, a canção propagou-se como uma ferramenta de distração da nobreza, a qual desenvolveu um gosto particular por sua audição em saraus e festas nos salões de corte. Ao mesmo tempo, a singeleza das linhas vocais atraiu também a burguesia, que passou a considerar de bom tom a execução de canções, arietas e odes como arremate de suas reuniões, jantares e celebrações caseiros. A escrita instrumental despida de virtuosismo desse repertório facilitou sua divulgação no ambiente doméstico. Especialmente na Alemanha, a canção logo ocupou um lugar decisivo na vida cultural cotidiana, e, graças a isso, tanto poetas quanto compositores encorajavam-se mutuamente e trabalhavam em equipe para suprir a demanda por novas canções, sempre estimulados por intérpretes e por diletantes da música, que viam na execução de canções o ponto alto de reuniões e saraus³. Não podemos desconsiderar a faceta social da questão, uma vez que certamente a canção era

² Em 1767, Gluck publicou sua ópera *Alceste*, cujo prefácio – elaborado pelo libretista Ranieri de Calzabigi (1714-1795) e assinado pelo compositor – consiste em um manifesto contra os exageros estabelecidos na ópera até então, e prega uma simplificação da música em favor da expressão do texto, abolindo as tradicionais árias *da capo*, reduzindo o virtuosismo vocal, aumentando a participação do coro e preferindo a utilização do recitativo acompanhado em detrimento do *secco*, considerado por ele menos dramático. Em termos gerais, Gluck ataca a “dominação (tirania) do cantor, e as limitações impostas pelas formalidades da ópera séria [...]” (WARRACK; WEST, 1996, p. 199).

³ Cf. SMEED, 1987, p. xii.

usada, também, como ferramenta de autopromoção na sociedade, já que suas características possibilitavam que uma só pessoa tocasse e cantasse:

Apenas muito lentamente - em parte, talvez, como um efeito colateral da ascensão à popularidade dos primeiros pianos -, um estilo mais livre de escrita para teclado no acompanhamento de canções tornou-se disseminado. Certamente até 1770, o acompanhamento, normalmente executado ao cravo ou clavicórdio, desempenhou um papel secundário: não apenas ele dobrava a linha vocal, como havia comparativamente menos prelúdios, interlúdios e poslúdios. [...] Nas décadas sob discussão [1740-80], o cantor e o instrumentista eram, muito freqüentemente, a mesma pessoa; o desenvolvimento histórico, pelo qual a parte do teclado tornou-se ao mesmo tempo mais independente da voz e gradualmente mais difícil tecnicamente, foi o principal fator a transformar a canção em um esforço de conjunto. (SMEED, 1987, p. 13)

Até mesmo os compositores mais relevantes deste período, quase invariavelmente, compunham canções baseadas no modelo padrão setecentista, reservando os maiores rebuscamentos instrumentais para suas *árias* de óperas, oratórios e missas, gêneros também populares, mas nos quais os compositores colocavam toda sua perícia, técnica e talento a favor da dramaticidade, sempre buscando grandes efeitos e um bom acabamento musical. Até princípios do século XIX - e até o início do XX, se pensarmos na música italiana - os compositores alcançavam êxito junto à nobreza e tornavam-se conhecidos do público especialmente pela composição de óperas, e em certa medida também pela música religiosa: as canções correspondiam a uma parte secundária da produção vocal, uma vez que, recorrentemente, não passavam de “música de fundo” para as reuniões sociais.

A música, entretanto, seguia seu próprio caminho, à parte de sua função secundária nas canções. O século XVIII caminhava para seu final, e o gosto pela música instrumental crescia, nutrido especialmente pelos quartetos de cordas e sinfonias surgidos então. Estimulados por tal processo, e também pelo desenvolvimento da linguagem própria do piano – que se firmava rapidamente como um instrumento versátil e expressivo –, os compositores lançaram-se em experimentos e ousadias neste terreno, especialmente no

tocante aos acompanhamentos. Passaram, assim, a aumentar as passagens puramente instrumentais, estendendo os prelúdios e poslúdios e, inclusive, ocasionalmente inserindo interlúdios, numa escrita que, pouco a pouco, esforçava-se em fugir do convencional. A necessidade dos compositores em dotar os poemas de uma interpretação musical particular foi o grande propulsor da transformação da canção setecentista na chamada *canção de arte*⁴, a qual teve suas manifestações particulares em países diversos, muito embora tenham em comum o fato de representarem mais intimamente os poemas, com melodias mais bem acabadas e acompanhamentos, via de regra ao piano, mais detalhados.

Apesar do *Lied* romântico ser, de certa forma, uma conseqüência das canções do século XVIII, já que é possível encontrar naquele século algumas delas que podem ser tomadas como predecessoras do mesmo, grosso modo as diferenças entre o *Lied* e a canção setecentista são tão profundas que faz mais sentido considerá-los como gêneros distintos, apesar das semelhanças imediatas e da relação de parentesco. Se a canção do século XVIII não ia muito além de apenas adornar a poesia com música, o *Lied* passa a interpretá-la, valendo-se, para tanto, de diversos recursos expressivos, vocais e instrumentais. Se a canção acompanhada setecentista era um gênero puramente vocal, não é possível englobar o *Lied* em tal classificação, uma vez que, nele, a voz não representa o principal ou único interesse da música: pelo contrário, ela cede espaço para a expressão instrumental, e ambas compõem os *Lieder* em pé de igualdade.

Ao longo do século XVIII, paralelamente a esse processo de enriquecimento da canção, a música puramente instrumental ganhou um repertório cada vez mais sofisticado. Gradualmente, passou a ser mais respeitada, não apenas pelo público, mas principalmente

⁴ A expressão “canção de arte” consiste numa tradução da expressão *art song*, muito comumente encontrada em autores de língua inglesa, que a utilizam para diferenciar as canções mais elaboradas das meras canções acompanhadas do século XVIII. Pode-se encontrar tal expressão, por exemplo, em *A Música Clássica* de Julian Rushton (1991), bem como em *A History of Music* de Theodore M. Finney (1935).

pelos compositores, interessados nas possibilidades expressivas da música sem voz. Essa reviravolta estética foi a base para a formação da visão romântica da música, a qual elevou-se à categoria de “mais pura” entre as artes, justamente pela sua imaterialidade, que permite a expressão em sons do que é indizível por meio de palavras. A idéia corrente entre a nova geração de literatos e músicos na virada para o século XIX era a de que “a música era capaz de dizer mais sobre filosofia do que a filosofia era capaz de dizer sobre música.” (BOWIE, 2002, p. 29). Para eles, a música representaria o último patamar da expressão humana, e seria a única arte capaz de transcender os limites do mundano, oferecendo aos Homens alguns vislumbres do que seria o sublime, o inefável, a eternidade. Em *Sinfonias*, Ludwig Tieck (1773-1873) – um dos maiores responsáveis pelo estabelecimento dos princípios do Romantismo em terras germânicas –, expressa o pensamento sobre o poder metafísico da música, em voga desde fins do século XVIII:

Na música instrumental, contudo, a Arte é independente e livre, fixa para si própria as suas leis, improvisa na fantasia, brincando, sem um objetivo, e realiza e alcança, contudo, o objetivo mais elevado; segue inteiramente os seus impulsos obscuros e exprime o que há de mais profundo, de mais maravilhoso, com o seu brincar. Os coros plenos, as peças a várias vozes complexamente elaboradas com toda a arte, constituem o triunfo da musica vocal; mas o supremo triunfo, o mais belo louvor dos instrumentos são as sinfonias. [...] Estas sinfonias podem representar um drama tão variegado, tão complexo, confuso, com um tão belo desenvolvimento, como o poeta jamais nos pode dar; pois que revelam em linguagem enigmática o que há de mais enigmático, não dependem de quaisquer leis da verossimilhança, não precisam recorrer a quaisquer histórias ou caracteres e permanecem no seu mundo puramente poético. (1987, p. 58)

Neste mesmo contexto temos ainda, simultaneamente, o gosto setecentista pela poesia, bem como o interesse pela expressão da música instrumental. Tal ambiente, aparentemente conturbado, propiciou o surgimento e o estabelecimento do *Lied* como gênero de primeira grandeza, gênero este que encontrou na confluência dessas duas tendências o seu meio expressivo e estético. A poesia não era mais vista como suprema em

relação à música, mas as bases do romantismo vieram também através dela, especialmente pelas mãos dos jovens literatos que estabeleceram o chamado *Frühromantik* (*Primeiro Romantismo*), dentre eles Jean Paul (nome artístico de Johann Paul F. Richter, 1763-1825), Wilhelm H. Wackenroder (1773-1798), Novalis (pseudônimo de Georg Ph. F. von Hardenberg, 1772-1801), August W. Schlegel (1767-1845), o próprio Tieck e ainda Ernst T. A. Hoffmann (1776-1822).

Nascendo quase que juntamente com o Romantismo alemão, o *Lied* acabou por tornar-se um de seus gêneros mais emblemáticos, não apenas no referente à música, mas também no tocante à literatura, uma vez que representa uma das manifestações mais sutis da união entre essas duas artes. Apesar de diversas óperas terem sido baseadas em grandes obras da literatura universal, o fenômeno mais representativo da simbiose músico-literária foi justamente a *canção de arte*, uma vez que, nessas obras, os poemas eram tomados literalmente, com raras alterações, e quase sempre nas línguas originais, o que favoreceu enormemente a divulgação da poesia no meio musical.

O *Lied*, como o entendemos hoje, tem suas origens em meados do século XVIII, com as primeiras tímidas tentativas de alguns compositores em aumentar a expressividade da canção, dedicando um pouco mais de atenção à parte do acompanhamento. Vinculados a tal tendência estão os compositores adeptos do *Empfindsamkeit* (*Sentimentalidade*)⁵, uma tendência estilística que valorizava o poder da arte em comover seu público. Na música, isso era realizado, por exemplo, através de conduções melódicas grandemente expressivas e ornamentadas, com caráter levemente melancólico, modulações inesperadas e uso constante de tonalidades menores. Um dos adeptos desta corrente composicional – e provavelmente o primeiro compositor de enlevo a tratar a canção de uma maneira

⁵ Abordaremos com mais detalhes o *Empfindsamkeit* no Capítulo 1.

diferenciada – foi Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), cujos *Lieder* “estão entre os primeiros a mostrar a transição da canção folclórica para a canção de arte” (WITTHON, 1999, p. 26). Um importante foco de compositores que se esforçaram em produzir canções com acompanhamentos mais trabalhados, mas ainda essencialmente dentro da tradição, foi a cidade de Berlim nas últimas décadas do século XVIII. Ali, trabalharam três compositores que dedicaram especial atenção à canção, todos tendo contato direto com Goethe, os integrantes da chamada Segunda Escola de *Lieder* de Berlim: Johann R. Zumsteeg (1760-1802), Johann F. Reichardt (1752-1814) e Karl F. Zelter (1758-1832). Esses dois últimos, especialmente Reichardt, foram bastante próximos de Goethe, e suas canções eram tidas em alta conta pelo poeta. Entretanto, Zumsteeg foi o mais ousado e imaginativo dos três, e é considerado, hoje, como uma das maiores influências de Schubert no campo da canção⁶. Também em Mozart descobrimos alguns poucos⁷, mas bons exemplos de que uma nova maneira de conceber a relação da voz com o instrumento dava seus primeiros passos. Em obras como *Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte* (*De como Luise queimou as cartas de seu infiel namorado*) e especialmente *Das Veilchen* (*A Violeta*), Mozart nos oferece, já, uma escrita pianística muito mais elaborada do que a média de suas canções.

Mas podemos atribuir a Ludwig van Beethoven (1770-1827) a grande responsabilidade pela primeira considerável elevação de status da canção à categoria de *Lied*. Mesmo tendo composto várias canções à maneira setecentista, Beethoven deixou-nos muitos melhores exemplos de *Lieder* propriamente pensados como tais do que qualquer outro grande compositor anterior a ele:

⁶ Cf. WHITTON, 1999, p. 34-36.

⁷ Das trinta e três canções com acompanhamento de teclado compostas por Mozart, “vinte e cinco seguem o velho modelo estrófico, onde, a despeito do significado das palavras do poema, o compositor emprega a mesma música, o que, por vezes, acaba resultando em um efeito cômico não intencional.” (WITTHON, 1999, p. 31).

Embora possam parecer menos densas ao lado de suas obras instrumentais ou das canções de Schubert, as canções de Beethoven constituem a primeira verdadeira *œuvre* de um grande compositor neste terreno, e por isso mesmo, um marco em sua história. Suas peças sobre poemas de Goethe serviriam de referência aos sucessores. (RUSHTON, 1991, p. 150).

Além de criar com seus *Lieder* um novo gênero de fato, que seria logo adotado por contemporâneos e em seguida por compositores diversos ao longo do século XIX, é atribuída a Beethoven, ainda, a criação do ciclo de canções⁸ (*Liederkreis*, *Liederzyklus*), inaugurado com seu Op. 98 de 1816, *An die ferne Geliebte* (*À Amada Distante*), conjunto de seis *Lieder* interconectados, sobre poemas de Alois Jeitelles. Em vários de seus *Lieder* Beethoven supera a tradição da canção estrófica, na qual a música repetia-se indefinidamente seguindo a seqüência de estrofes, assim como a planificação da canção setecentista padrão: percebemos uma preocupação constante do mestre de Bonn em extrair da música todas as possibilidades expressivas, mesmo quando ela parece-nos simples.

Foi com a obra de Franz Schubert (1797-1828), porém, que o *Lied* chegou à sua maturidade. Suas canções, desde muito cedo, deixam entrever uma legítima revolução no pensar da problemática da relação poesia-música, e logo, com suas primeiras obras-primas no gênero, o *Lied* passa a ser vislumbrado como um campo bastante fecundo, repleto de possibilidades de expressão musical. Especialmente devido à sua natural inclinação à subjetividade e ao intimismo, e após firmar-se com a vasta produção de Schubert ao longo das décadas de 1810 e 20, o *Lied* é estabelecido como um gênero pontual do Romantismo alemão, um dos mais visitados pelos grandes compositores ao longo do século XIX.

⁸ É certo que existem exemplos de conjuntos de canções denominadas de *ciclos* anteriores ao de Beethoven. Convencionou-se atribuir ao compositor a criação do ciclo de canções, entretanto, devido à surpreendente organicidade que o rigor formal e a música de *An die ferne Geliebte* ofereceram aos poemas de Jeitelles, estabelecendo o paradigma de ciclo como uma entidade musical maior formada por partes menores, e não como um mero aglomerado de canções sem maiores conexões entre si.

A primeira grande obra de Schubert no gênero foi *Gretchen am Spinnrade* (*Margarida à Roca*), de 1814, composta sobre um poema lírico do *Fausto* de Goethe. Nessa peça, assim como em várias outras compostas em seguida, Schubert vai contra os preceitos da canção tradicional, e, talvez por isso mesmo, tenha sido ignorada por Goethe, que, sendo a favor das canções estrófico-silábicas, pode ter considerado a escrita pianística de Schubert excessivamente ruidosa e detalhada para uma canção. Em *Gretchen...*, o piano descreve⁹ de imediato o movimentar da roca da desesperada jovem, que sofre pela ausência de Fausto, delirando em lembranças de sua imagem e de seus beijos. Mas não é apenas o movimento da roca que é descrito pela figuração do piano: o movimentar ininterrupto da mão direita, incessantemente pontuado pela esquerda, dá-nos uma boa idéia da angústia e do desassossego da personagem. Ao mesmo tempo, a linha da voz mantém-se relativamente estática, com poucos saltos, e apenas parece libertar-se rumo a um maior lirismo na sessão intermediária, na qual Gretchen é tomada pelas doces lembranças do amado. Mas tudo isso é conduzido a um ápice dramático, no qual voz e piano interrompem bruscamente a movimentação. Após uma pausa pronunciada, o piano sugere um reinício de movimento

⁹ A questão da descrição em música é bastante ampla e ainda mais complexa. É fato que após as considerações de alguns teóricos e estetas a partir do século XIX, e especialmente após o livro *Do Belo Musical* de Eduard Hanslick (publicado pela primeira vez em 1854), torna-se mesmo um contra-senso considerar que a música puramente instrumental tenha qualquer capacidade intrínseca de representação de imagens, cenas ou sentimentos, uma vez que a música, enquanto arte imaterial, não se relaciona diretamente com os códigos lingüísticos. De maneira geral, entretanto, quando se trata de música vocal esse pensamento necessita de alguma adaptação. No caso do *Lied*, muitas vezes, e especialmente em Schubert, ocorre o fenômeno recorrentemente chamado de *pintura em sons*, ou seja, a descrição por figurações do piano de fenômenos, movimentos e cenários do mundo físico citados nos poemas: a roca em *Gretchen am Spinnrade*, a cavalgada em *Erlkönig* e o murmúrio do riacho em *Wohin?* são apenas alguns dos exemplos mais conhecidos. Em casos de relação menos óbvia entre o poema e a parte do piano, todavia, continua existindo no *Lied* uma conexão entre o que é dito no texto e o que o piano executa. Não pretendemos falar em uma versão em sons do poema, o que é uma simplificação errônea dos princípios do *Lied*, mas não podemos desconsiderar o fato de que é justamente a simbiose entre música e palavra que diferencia este gênero da canção setecentista, dotando-o de um conteúdo igualmente musical e poético. De fato, a música por si mesma nada descreve ou representa, mas assume significados, mesmo que grandemente formados pela subjetividade do ouvinte, quando associada a palavras. Ademais, o assunto da descrição em música não corresponde ao foco principal desta pesquisa e não será tratado com maior profundidade. Tal questão, por sua complexidade e desdobramentos possíveis, mereceria, ainda, outros estudos. Em pesquisas futuras, este tema poderá ressurgir e ser abordado de maneira mais pontual.

da roca, o qual só é de fato re-estabelecido após um recuperar de impulsos rítmicos, levando à última sessão da canção.

Pouco mais de três décadas separam *Das Veilchen* de Mozart das quase contemporâneas obras *Gretchen am Spinnrade* de Schubert e *An die ferne Geliebte* de Beethoven. Esse curto intervalo, porém, foi o suficiente para a criação e a maturação deste gênero tão particular em termos estéticos e musicais que é o *Lied*. A partir do grandioso legado dos *Lieder* de Beethoven e Schubert, outros grandes compositores interessaram-se, em maior ou menor grau, por este gênero. Felix Mendelssohn (1809-1847), por exemplo, tem uma produção razoável de *Lieder*, assim como Carl Loewe (1796-1869), contemporâneo de Schubert, e que hoje é quase que unicamente lembrado por sua produção neste gênero. Robert Schumann¹⁰ (1810-1856), Johannes Brahms (1833-1897) e Hugo Wolf (1860-1903) podem ser considerados como legítimos sucessores da escrita da *canção de arte* alemã. Nesses três compositores encontramos sempre uma enorme sensibilidade de interpretação dos poemas, e o piano, especialmente em Schumann, é cada vez mais utilizado como grande comentador e mesmo como narrador das histórias, com prelúdios e poslúdios recorrentemente mais extensos que a própria parte cantada. Um belo exemplo dessa técnica é o extenso poslúdio do ciclo de canções de Schumann, *Dichterliebe* (*Amores do Poeta*), Op. 48 de 1844: após o encerramento das palavras de Heine na última canção, o piano ainda estende-se longamente, arrematando o conjunto de dezesseis canções de maneira poética, num efeito dramático absolutamente inovador. De fato, com suas canções, Schumann propositadamente passará a quebrar a estrutura de equilíbrio entre

¹⁰ Schumann, assim como Brahms, nutria especial afeto pela música de Schubert, e a entendia como a própria manifestação em sons das obras literárias do início do Romantismo, que lhe eram tão caras. Em agosto de 1828, pouco antes da morte de Schubert, Schumann escreveu em seu diário: “Schubert expressa Jean Paul, Novalis e E. T. A. Hoffmann em sons”. Em 6 de novembro de 1829, um ano após a morte de Schubert, ele escreveu: “Quando toco Schubert, é como se estive lendo uma novela composta por Jean Paul.” (in DAVERIO, 2002, p. 14)

piano e voz do *Lied* schubertiano, muitas vezes tratando a parte vocal de maneira secundária perante a estendida e trabalhada escrita do piano.

Algo que se deve levar em conta com relação ao piano nesse contexto refere-se à curiosa duplicidade de utilização do mesmo pelos compositores do século XIX. A maior parte deles, tomou o piano como seu instrumento pessoal, provendo-o de extenso e significativo repertório. Ao mesmo tempo em que ele alcançava gradualmente um lugar de primeira importância junto aos compositores oitocentistas no repertório solo, no *Lied* ele teve suas possibilidades descritivas exploradas intensamente, e funcionou como um eco de sonoridades alheias a ele próprio, referindo-se a sonoridades de outros instrumentos a partir de semelhanças de escrita. A escrita pianística dentro desse repertório deve muito à orquestra e a seus efeitos, especialmente àqueles muito encontrados em óperas. Falando particularmente de Schubert, sua escrita para piano deve muito também à de Beethoven, que desde suas primeiras obras para o instrumento, na década de 1780, explorava seu potencial sonoro, cada vez mais pensando sua escrita de maneira orquestral, num processo de sedimentação da própria linguagem de um instrumento ainda recente.

Desde cedo em sua história o piano foi utilizado como um funcional substituto aos grupos instrumentais maiores, e mesmo às 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 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 presentes na Viena de fim de século foi de fundamental importância no ulterior pleno desabrochar da canção schubertiana, e continua:

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. (1982, p. 536).

O controle das dinâmicas, acima de tudo nas gradações de intensidade, e sonoridades em *forte* mais plenas, especialmente nos instrumentos construídos a partir do início do século XIX, fizeram do piano um instrumento extremamente popular entre profissionais e diletantes da música. Com o aumento de sua utilização como *redutor* da orquestra, o piano desenvolveu, paralelamente à sua linguagem particular e original conseguida sobretudo no repertório solo, uma linguagem de *imitação* de outros instrumentos, de efeitos orquestrais e de intenções musicais extra-pianísticas, as quais tornaram-se a matéria-prima dos compositores de *Lieder*. O próprio Schubert tomava conhecimento de boa parte do repertório orquestral mais recente por meio de publicações feitas não em grade de orquestra, mas sim em reduções para piano das mesmas, prática que influenciou decisivamente na formação de sua maneira de compor para piano:

O conhecimento de Schubert das fontes dramáticas (incluindo *Fidelio* [de Beethoven] e *A Criação* [de Haydn], ambas disponíveis em edições para piano de editores vienenses) foi presumivelmente primeiramente obtido, e regularmente renovado, ao teclado. Sem dúvida este processo, tal qual o análogo estudo de Wagner por Wolf, ajudou a moldar e desenvolver os elementos texturais, bem como os motivicos, do estilo pianístico de Schubert, o que pode ajudar a explicar por que esse estilo é, às vezes, considerado não-pianístico. (SAMS, 1978, p. 948)

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).

Não é exagero afirmar que foi Schubert o grande responsável pela criação do *Lied* como ele é entendido hoje, ou seja, em seu vínculo estético com o pensamento da época e com a música instrumental. De fato, tal feito poderia ser realizado apenas por alguém presente naquele específico momento histórico e estético, um compositor herdeiro da tradição clássica e testemunha do aflorar de uma nova época e de um novo pensamento artístico calcado na busca, através da música, da realidade para além do mundo sensível. O *Lied* surgiu como resultante da confluência de diversas tendências, vocais e instrumentais, e variadas influências – de Zumsteeg a Beethoven, passando por Reichardt, Gluck, Salieri, Haydn e Mozart, para citar apenas alguns. Da simbólica inauguração do gênero com *Gretchen am Spinnrade* em 1814 até a morte de Schubert, quatorze anos mais tarde, o *Lied* atingiu o status de legítima e nobre manifestação musical dentro do Romantismo. Do corpo da produção de *Lieder* do compositor, é possível eleger o ciclo *Winterreise* (*Viagem de Inverno*) D. 911 como uma das expressões máximas de sua produção do gênero. Esta obra apresenta Schubert no auge de sua maturidade de escrita, com uma música tomada pela

expressão da atmosfera, das temáticas e dos ideais de princípios do Romantismo¹¹. Pensando mais especificamente na parte do piano nos *Lieder* do compositor, percebe-se que é em *Winterreise* – composto em 1827 e várias vezes revisto até pouco antes de sua morte no ano seguinte – que ela é mais do que nunca concebida e trabalhada a partir de seus vínculos com a música instrumental, com seus efeitos e recursos. No ciclo, Schubert – também um experiente compositor de música de câmara e para orquestra – valeu-se de seu conhecimento da linguagem específica de variados instrumentos para criar uma escrita do piano que remete a audição às sonoridades daqueles, construindo, com a ajuda de efeitos já largamente estudados desde suas primeiras peças no gênero, uma obra diretamente conectada ao espírito e ao pensamento estético de seu tempo. Este ciclo, que é o segundo e último realmente concebido como tal por Schubert, corresponde, ao mesmo tempo, a uma importante obra do compositor e a uma das mais representativas de todo o século XIX.

Este trabalho investiga, portanto, em qual medida Schubert utilizou o princípio da evocação de sonoridades de outros instrumentos na escrita para piano em seus *Lieder*, em especial no conjunto das vinte e quatro canções que formam o ciclo *Winterreise*. Em outras palavras, a pesquisa busca investigar os indícios na escrita para piano dentro do ciclo que levam a crer que Schubert tenha, de fato, tido a intenção de remeter a audição da parte do piano às sonoridades de outros instrumentos.

A principal metodologia adotada na feitura deste trabalho foi a análise comparativa de escritas, ou seja, a busca de segmentos da escrita pianística dentro do ciclo *Winterreise* que conectem-se com aquelas de instrumentos diversos, em particular com a escrita para quarteto de cordas e com a de trompas. Como será visto, há fortes indícios de que

¹¹ *Winterreise* reúne em suas canções, sempre com a caminhada como elemento de conexão entre elas, os mais importantes motes do Romantismo alemão. Dentre os mais significativos deles, podemos citar a desilusão amorosa, o pessimismo, a busca da solidão, a fuga para a interioridade, a memória de tempos felizes, o poder da natureza, o pressentimento e a ânsia pela morte, além da própria caminhada, que constitui parte importante do imaginário germânico desde o século XVIII.

Schubert tenha, de fato, pensado nesses instrumentos ao longo da composição do ciclo. Disposições intervalares, regiões utilizadas do teclado, tonalidades das canções, figurações rítmicas, tipos de condução melódica e ainda outros elementos foram tomados como parâmetros para as comparações realizadas. Além disso, a recorrência de certas características de escrita relacionadas a poemas com temáticas mais próximas também funcionou como pista de uma linha de pensamento do compositor.

Muito já se escreveu sobre *Lied*, certamente. Da literatura mais recente, podemos destacar o importante livro *Poetry into song: performance and analysis of Lieder* de Deborah Stein e Robert Spillman, obra que trata do *Lied* de maneira global, funcionando como uma ótima introdução aos que conhecem pouco do assunto. Entretanto, essa pesquisa esbarrou em uma grande dificuldade: a falta de bibliografia relacionada ao tema principal nela abordado, ou seja, a questão do piano no *Lied*. As obras sobre este gênero, apesar de não raras, pouco falam sobre as particularidades da escrita para piano neste repertório. E se pensarmos que o foco recai sobre os paralelos de escrita entre o piano e outros instrumentos, a bibliografia conhecida, então, reduz-se a quase nada. A obra *A Geração Romântica* de Charles Rosen, tendo tudo isso em vista, acabou por funcionar como um grande propulsor desta pesquisa, não por tratar diretamente do objeto aqui pesquisado, mas por lançar sobre ele, eventualmente, luzes de grande interesse. Desse modo, considero o livro de Rosen como um dos principais de minha fundamentação teórica, apesar da distância temática imediata. Tratando do período de transição da canção setecentista para o *Lied*, a obra de Rushton teve papel de enlevo nesta pesquisa. Quanto aos aspectos estéticos da mesma, devo salientar a importância de *Música e Literatura no Romantismo Alemão*, uma coleção de textos-chave de autores do início do Romantismo organizados por Rita Iriarte, bem como *A idéia de música absoluta* de Carl Dahlhaus. Evidentemente, ressalto ainda a importante obra de Susan Youens, *Retracing a Winter's Journey: Schubert's Winterreise*, que possibilitou um

considerável aprofundamento no universo do objeto primeiro desta pesquisa, o ciclo de canções de Schubert.

A presente dissertação é constituída de quatro partes. O primeiro capítulo é destinado a uma reflexão sobre os elementos estéticos envolvidos no surgimento do *Lied*, e de seu rápido estabelecimento como gênero genuinamente romântico. Nele, são apresentadas e discutidas generalidades do pensamento estético iluminista sobre música, contrapondo o mesmo àquele surgido em solo germânico a partir do movimento *Sturm und Drang* (*Tempestade e Ímpeto*), um dos movimentos que fizeram das últimas três décadas do século XVIII o momento de germinação dos ideais românticos. Após tais exposições, o *Lied* é situado como um gênero de confluência de várias tendências da estética romântica, sobremaneira conflitantes entre si. O segundo capítulo trata da escrita para piano de Schubert, discutindo especialmente as influências recebidas pelo compositor neste campo, e funciona como prelúdio para o capítulo seguinte, que corresponde ao núcleo do trabalho: o capítulo 3 trata diretamente do ciclo *Winterreise*, especialmente da escrita da parte do piano, verificando em qual medida e de que maneira ela evoca¹² sonoridades de outros instrumentos. Ali, são estabelecidas as relações de escrita entre o piano e outros instrumentos, e por meio da comparação abundante da escrita pianística de Schubert com as de sinfonias e quartetos de cordas de compositores mais próximos à sua audição (os que atuaram grandemente em Viena, sua cidade natal), é delineado o quadro que nos sugere que tais associações de escritas instrumentais correspondam às intenções originais do compositor, quadro este que será comentado na última parte do trabalho, destinado às conclusões sobre a pesquisa.

¹² Neste trabalho, a idéia de *evocação* não foge de um de seus significados originais, qual seja, trazer algo à lembrança. No caso particular do objeto de estudo desta pesquisa, a *evocação* de sonoridades pelo piano significa a escrita do instrumento dentro do ciclo de Schubert *trazendo à lembrança* do ouvinte sonoridades de outros instrumentos, através de um processo dado sobretudo pelas similaridades de escritas.

CAPÍTULO 1

A ORIGEM DO *LIED* NO CERNE DO CONFLITO ROMÂNTICO

Abandonando o acento oral e atendendo unicamente às instituições harmônicas, a música se torna mais ruidosa ao ouvido e menos agradável ao coração. Deixou já de falar e logo não cantará mais; então, com todos seus acordes e toda sua harmonia, não terá mais efeito algum sobre nós.

J. J. Rousseau

Que pretendem os racionalistas timoratos e desconfiados, que exigem a explicação por palavras de cada uma das centenas de obras musicais e não conseguem entender que nem todas têm um significado específico, como acontece na pintura? Pretenderão eles aferir a linguagem mais rica pela mais pobre e reduzi-la a palavras, a ela, que despreza as palavras?

W. H. Wackenroder

Ó imaginação! Você, grande tesouro do Homem, inexaurível fonte de onde artistas e sábios bebem! Permaneça ainda conosco, mesmo sendo sua arte conhecida e reverenciada por poucos, para nos preservar daquele assim chamado Iluminismo, aquele horrível esqueleto sem carne e sem sangue!

F. Schubert,
29 de março de 1824

Uma das maiores revoluções já ocorridas na estética musical consiste justamente no ruir do antigo preceito da música vocal entendida como a mais nobre das manifestações musicais, em detrimento da música puramente instrumental, até então tida como inferior. O processo que culminou nesta mudança de paradigma encontra seus embriões já no século XVII, com o nascimento da idéia de virtuosidade associada à escrita instrumental, mas é somente no último quarto daquele século que ele, de fato, ganha corpo e importância, após quase dois milênios de supremacia da palavra sobre a música no ocidente.

A valorização da palavra sobre a música remonta às origens do pensamento ocidental. De maneira geral, a Grécia clássica já entendia que a harmonia e o ritmo deveriam obedecer à palavra, sendo estes os três elementos formadores da melodia (*harmonia*, *rhythmos* e *logos*). Encontramos um registro de tal pensamento em *A República* de Platão, Livro III, mais precisamente neste trecho do diálogo entre Sócrates e Glauco (1993, p. 127):

- Mas sem dúvida que és capaz de dizer que a melodia se compõe de três elementos: as palavras, a harmonia e o ritmo.
- Pelo menos isso, sou.
- E pelo que respeita às palavras, sem dúvida que não diferem nada do discurso não cantado, quanto a deverem ser expressivas segundo os modelos que há pouco nos referimos, e da mesma maneira?
- É exacto.
- E certamente a harmonia e o ritmo devem acompanhar as palavras?
- Como não?

De fato, tal concepção platônica, que revela parte do pensamento musical da era clássica, não foi contestada por muitos séculos; pelo contrário, foi por vezes retomada, servindo de base, por exemplo, para o surgimento da ópera em princípios do século XVII – gênero derivado das experimentações dramáticas de compositores e literatos fiorentinos

do fim do século anterior, que viam na declamação grega a base da expressão artística. Ironicamente, entretanto, a ópera, incorporando a tradição das primeiras manifestações puramente instrumentais do Renascimento, passa a permitir maiores experimentações neste campo, primeiramente pensadas como ênfases aos poemas cantados, mas que, gradualmente, tornam-se cada vez mais audaciosas, desprendendo-se de sua origem e dando forma aos primeiros gêneros de música instrumental no século XVII, como a primitiva sinfonia, advinda das aberturas.

A valorização da palavra pelos iluministas vincula-se ao pensamento grego, e ao mesmo tempo, ocorre graças à concepção então vigente da palavra como expressão máxima da razão. Valorizando o racionalismo, a ciência e a visão objetiva da realidade, o Homem do século XVIII entende a verbalização como ferramenta de molde e organização do pensamento e como conseqüente meio ideal de exteriorização das descobertas e conclusões advindas de investigações intelectuais. Assim, a literatura era entendida como a manifestação artística mais nobre, tendo como matéria prima justamente a palavra, a essência maior da manifestação racionalista, e o recurso por cujo intermédio ocorria a imitação e descrição da Natureza¹. Nesse contexto, a música só era entendida como plena manifestação artística se acompanhada de texto. A música com voz, apesar da produção de música instrumental tornar-se cada vez mais intensa no decorrer do século XVIII, era a única considerada capaz da expressão direta dos sentimentos e conflitos humanos, uma vez que possuía o vínculo com a sintaxe da língua.

A despeito do ganho de importância da música instrumental ao longo do século XVIII, seria apenas em fins do século seguinte que a música pura passaria a causar

¹ O conceito de *natureza* para o pensamento iluminista deve ser entendido como o conjunto de tudo o que está presente no mundo físico, incluindo o Homem e suas particularidades, e não como a concepção do senso comum da natureza entendida essencialmente como o conjunto dos reinos vegetal, mineral e animal, em certa medida distante da realidade humana cotidiana.

interesse, em princípio devido ao desenvolvimento da forma-sonata e, logo, principalmente graças aos movimentos literários pré-românticos que rapidamente influenciaram a música com seus ideais de busca pelo inefável, isto é, a necessidade de expressão pelos sons do que estaria além da capacidade das palavras traduzir. O disseminar de tal pensamento entre literatos e músicos na virada para o século XIX culminou no processo de valorização da música instrumental, elevando-a à categoria de mais nobre manifestação musical, dotando a música de um status de realce perante as outras artes, pela primeira vez na História do pensamento ocidental.

O conceito de *mimesis* advindo da Antigüidade clássica, segundo o qual a arte deveria imitar a Natureza, foi por vezes alterado ao longo dos séculos, mas sobreviveu até sua retomada no XVIII. Embora a idéia de que a arte deva imitar a natureza não possa ser plenamente sustentada pelos escritos de Platão ou Aristóteles², pode-se dizer que, grosso modo, tem suas bases na reflexão de arte da Grécia clássica.

Já em princípios do século XVIII o conceito de *mimesis* aplicado às artes era bastante discutido, sendo um dos importantes nomes neste cenário o de Jean-Baptiste Dubos (1670-1742), um Abade grandemente voltado aos estudos literários e históricos. É de sua autoria uma das mais importantes obras de cunho reflexivo sobre o assunto no período. Trata-se de suas *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (*Reflexões críticas sobre a poesia e a pintura*) de 1719. Mesmo defendendo a supremacia da poesia sobre as outras artes, Dubos entende a música como um elemento enriquecedor do texto, um instrumento por cujo intermédio a palavra torna-se capaz de causar mais emoção, argumentando que os sons “têm uma força maravilhosa para nos comover, porque eles são signos das paixões,

² Cf. BOOMGAARDEN, 1987, p. 104-105.

instituídos pela natureza, da qual receberam sua energia, enquanto que as palavras articuladas são apenas signos arbitrários das paixões.” (DUBOS, 1961, p. 144).

Outro Abade dedicado às reflexões sobre a condição das artes foi Charles Batteux (1713-1780). Em sua obra *Les beaux-arts réduits à un même principe* (*As Belas-artes reduzidas a um mesmo princípio*), publicada em 1746 e fortemente calcada no princípio racionalista que entendia a poesia como a manifestação maior da razão nas artes, Batteux, tal qual Dubos, ainda assim não desconsidera o papel da música no processo do despertar a emoção do ouvinte:

A palavra nos instrui, nos convence, é o órgão da razão, mas o som e o gesto são os órgãos do coração: eles nos emocionam, nos ganham, nos persuadem. A palavra exprime a paixão somente por intermédio de idéias às quais os sentimentos são ligados, e como por reflexão. O som e o gesto chegam diretamente e sem nenhum desvio ao coração. Em suma, a palavra é uma linguagem instituída, feita pelos homens para comunicar mais inequivocamente suas idéias, enquanto que os gestos e os sons são como que o dicionário da simples natureza; eles contém uma língua que todos sabemos logo ao nascer [...] (1961, p. 254-5).

Fica claro, assim, que o princípio da imitação³ foi um dos alicerces do pensamento musical no século XVIII. No caso da música, o que a tornava uma arte imitativa era, acima de tudo, seu vínculo com a palavra, e, por conseqüência, suas qualidades melódicas. Em seu *Ensaio sobre a origem das línguas*, Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) estabelece, no capítulo XIII, uma comparação entre a música e a pintura. A fim de comprovar seu pensamento, relaciona a melodia ao desenho (os elementos imitativos de ambas as artes) e a harmonia às cores (os elementos secundários, meros adornos), para finalmente concluir:

³ Entenda-se que, neste trabalho, o termo *imitação* aparece vinculado ao termo grego *mimesis*, que se refere à imitação da Natureza pela arte. Este termo também será bastante empregado em relação ao fenômeno da *imitação* realizada pela escrita do piano em comparação às de outros instrumentos, como veremos mais adiante.

Como, pois, a pintura não é a arte de combinar algumas cores de um modo agradável à vista, também a música não é a arte de combinar os sons de uma maneira que agrade aos ouvidos. Se só fossem isso, tanto uma quanto outra figurariam entre as ciências naturais e não entre as belas-artes. Somente a imitação as eleva até esse grau. Ora, que faz da pintura uma arte de imitação? – o desenho. E da música? – a melodia. (2000, p. 309)

A música não deveria, assim, ser apenas agradável à audição: seria necessário que ela trouxesse em si mesma um conteúdo imitativo que retratasse o mundo sensível, como diria Platão, ao mesmo tempo em que espelhasse os afetos humanos, finalidades apenas possíveis de serem alcançadas pela música acrescida de palavras. Conceituando o ideal de música disseminado pelo século XVIII, diz Lang:

A música é uma arte de movimento no tempo, e se parecendo com os movimentos da alma humana conseqüentemente a música é capaz de apreender e exprimir os seus impulsos e humores. Em outras palavras, ela é uma arte de imitação. (1967, p. 96)

A principal busca dos compositores durante as décadas centrais do século XVIII era pela expressividade⁴. A utilização, então, de um estilo mais transparente, harmonicamente simples, mas com grande enfoque nas conduções melódicas e contrastes dinâmicos tinha como propósito primordial despertar a emoção do ouvinte: era um pressuposto do *Empfindsamkeit* (*Sentimentalidade*) na música, cujo grande representante foi Carl Philipp Emmanuel Bach. Essa nova preocupação com o resultado sonoro contrapunha-se abertamente ao *velho estilo*, o estilo contrapontístico, que para os ouvidos da geração atuante em meados do século soava demasiadamente confuso e cerebral:

⁴ É importante notar que existe uma sutil diferença entre a idéia de *expressão* corrente entre os compositores desta época e aquela que viria a tomar corpo a partir do século seguinte. Em meados do século XVIII, a *expressão*, em arte, era entendida como uma interpretação da prévia interiorização de aspectos do mundo físico. Em outras palavras: após a assimilação das impressões da Natureza tidas pelo artista, ocorria a *expressão* das mesmas, ou seja, a exteriorização ao mundo físico dos mesmos aspectos, mas agora interpretados. Este movimento cíclico, em meio ao qual o artista situava-se como um dos elementos do processo, é gradualmente substituído pela idéia do artista como gerador da *expressão*, num movimento de mão única, no qual ele é entendido como o elemento principal do mesmo.

Na prática, a música deste período buscou caracterizar o sentimento de maneiras específicas, por meio de um modelo ordenado, estruturado por uma convenção estilística já longamente estabelecida. [...] Agora as dinâmicas em ‘blocos’ do velho estilo pareciam rígidas e presas, assim como a mesma tonalidade, o mesmo tempo e volume eram mantidos através do todo da peça ou movimento de uma obra maior, e uma mudança ocorria apenas no começo de uma nova seção. [...] Um entendimento universal deste sistema pode ser percebido pela falta de indicações de dinâmica, ou instruções ao intérprete, as quais passaram a aparecer mais comumente apenas em meados do século [XVIII]. A introdução de indicações explícitas de dinâmica foi em parte uma simples consequência da grande probabilidade que as composições tinham em serem publicadas então [...] Mas num sentido profundo, isso também demonstra a preocupação da época em aperfeiçoar o caráter expressivo da performance musical. (STOLJAR, 1985, p. 50-51).

É no cerne do Iluminismo, todavia, que se configura o elemento musical que será um dos maiores responsáveis pela reviravolta estética que ocorrerá algumas décadas adiante, proporcionando o grande desenvolvimento do discurso puramente musical: a forma-sonata.

Se por um lado os compositores setecentistas aplicavam-se em tornar a linguagem musical menos densa e mais imediatamente tocante ao ouvinte - sempre almejando o máximo de expressão no conteúdo -, por outro eles cuidavam do bom acabamento e da precisão formais, estabelecendo, de fato, as grandes formas clássicas com suas composições, legando às gerações seguintes talvez a mais abordada das formas musicais elaboradas. Sobre a forma-sonata, relacionando estrutura com conteúdo, nos diz Rushton: “Encoberto, seu substrato representava a racionalidade e o controle; no primeiro plano reinava a fantasia; e esta essência pode ser traduzida numa imagem do Iluminismo: ordem na liberdade.” (1991, p. 88).

Não se pode desconsiderar o fato de que a forma-sonata seja, realmente, fruto do pensamento racionalista, uma vez que sua essência repousa sobre o princípio da dialética: o conflito proporcionado pelo choque inicial de tonalidades acaba por ser superado por uma espécie de arguição tonal, e ao final da estrutura da forma-sonata a dualidade é reduzida à

unidade, ou seja, vence a razão. Entretanto, a visão romântica da sonata valorizará essencialmente o conflito, e não a concórdia. É nesse sentido que a forma-sonata, imbuída de um espírito racionalista, paradoxalmente será a grande responsável pela reavaliação da música instrumental pelo pensamento romântico, especialmente quando utilizada na sinfonia, que seria a grande portadora do que Ludwig Tieck denominou de *drama* associado à música instrumental (1987, p. 58).

A primazia do pensamento estético musical francês perdeu força à medida que os pensadores de língua germânica, particularmente os anti-racionalistas vinculados aos movimentos pré-românticos, ganharam cada vez mais voz em fins do século XVIII. Não é exagero considerar que os efeitos sócio-políticos advindos da Revolução Francesa tenham conduzido a certa estagnação, ainda que momentânea, da produção intelectual na França, o que acabou por representar um marco na transição de pensamento entre o racionalismo essencialmente francês e sua contrapartida, essencialmente germânica.

Apesar do comum entendimento do Iluminismo e do Romantismo como forças antagônicas, como “duas distintas correntes culturais, dois gêneros ou interpretações gerais da existência humana característicos do espírito ocidental”, não podemos, entretanto, deixar de considerar a origem comum de ambos, derivados “da complexa matriz do Renascimento” (TARNAS, 2003, p. 393). Apesar de todas as diferenças, é possível encontrar alguns elos de ligação entre as duas correntes:

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. 393)

Além de tais similaridades, é importante considerar, ainda, que é na radicalização de certos conceitos iluministas que são calcados alguns movimentos que dariam origem ao Romantismo. No caso da música, um dos mais significativos deles foi o *Sturm und Drang* (*Tempestade e Ímpeto*), movimento concentrado na década de 1770, surgido no ambiente literário, mas cujos ideais de exaltação da emoção e da dramaticidade logo foram adotados, ainda que momentaneamente, por uma série de compositores do período⁵. A postura de negação dos ideais iluministas adotada pelos criadores e alguns dos seguidores do *Sturm und Drang* é, de fato, bastante enganosa⁶:

[...] embora o movimento tenha combatido muitos preceitos do Século das Luzes, é nas mudanças promovidas pelo Iluminismo que o *Sturm und Drang* encontrará suas condições de possibilidade, se configurando antes como tributário do pensamento da Ilustração do que como um movimento de oposição radical. (LISARDO, 2005, p. 33).

Uma característica de vital importância trazida pelo *Sturm und Drang* consiste na valorização ou mesmo exacerbação do conceito de *gênio*, um conceito bastante amplo e multifacetado, e que foi fundamental para o pensamento romântico. A idéia vulgar de *gênio* (do latim *ingenium*) como o ser possuidor de algum talento inato, que se manifesta independentemente de estudos, foi moldada no Renascimento, e era desconhecida na Idade

⁵ Recorrentemente, as obras musicais hoje consideradas como resultantes do estilo *stürmer und dränger* são experimentais, e não chegaram a formar um corpo de produção suficientemente sólido para que se possa falar em um período demarcado na História da música, da mesma forma que é difícil estabelecer uma classificação de compositores *stürmer und dränger*, uma vez que o *Sturm und Drang* foi apenas rapidamente abordado por alguns deles, como sucedeu com Haydn e Mozart, os quais possuem apenas algumas obras escritas a partir da influência desta corrente.

⁶ Essa relação ambígua entre o Iluminismo e o *Sturm und Drang*, ao mesmo tempo opositiva e calcada em certa similaridade de idéias, revela muito da complexidade estética do período, marcado pela coexistência de diversas correntes de pensamento, o que acabou por resultar na diversidade de estilos na produção musical. O que hoje correntemente se denomina de *Classicism musical* consiste, na verdade, numa época repleta de contradições estilísticas e estéticas, que se recusam a enquadrar-se em tal rótulo. Sob a óptica atual, faz mais sentido considerar o século XVIII como uma grande transição, em vários níveis, entre o Barroco e o Romantismo.

Média, já que para o Homem medieval toda a criação era fruto divino, sendo o elemento humano um mero mediador. O ímpeto criativo, segundo a concepção renascentista, seria o diferencial entre verdadeiros artistas criadores e os artesãos, meros técnicos da arte. Foi entre os teóricos italianos renascentistas que surgiu o hábito de citar obras específicas de compositores específicos, num prenúncio do que seria o padrão após o Barroco. As idéias de *autoria* e de *originalidade* de uma obra estão vinculadas ao conceito de *gênio* que se formaria mais tarde. Essa efervescência de idéias renascentistas acerca da questão do gênio foi um pouco resfriada ao longo do Barroco, período no qual as concepções de arte como instrumento de adoração divina ganharam novo fôlego, além do que as questões de autoria e originalidade das obras permaneceram quase intocadas. Apesar disso, perdurou a idéia de que o bom compositor deveria possuir o “talento natural”.

Jean-Phillippe Rameau (1682-1764), autor do *Tratado de Harmonia* de 1722, afirmou que o bom compositor necessitaria possuir, além do elemento “gênio”, também bom gosto e domínio da técnica. O maior reforço a essa idéia do gênio como algo inato de alguns poucos escolhidos veio com o verbete de Rousseau, *Génie*, publicado no *Dictionnaire de Musique* em 1768, o primeiro dicionário de música a tratar do tema. Ali, Rousseau defende a idéia de que o gênio não pode ser definido, nem explicado, mas apenas sentido nas obras musicais. Numa abordagem bastante subjetiva, Rousseau apenas diz ao final do verbete: “Homem vulgar, não profane esta palavra sublime!”

O conceito rousseauiano de gênio influenciou enormemente músicos, poetas e estetas do período. Ao contrário da admissão ponderada do gênio de Rameau, o de Rousseau é abertamente calcado nas paixões e na imaginação. Essa impetuosidade, esse fogo, essa explosão de sentimentos delineados no gênio de Rousseau estão fortemente presentes no conceito de gênio do Romantismo. É importante lembrar, porém, que Rousseau, em seu pensamento iluminista, opinava que a música deveria ser fortemente

melodiosa, servindo a poesia. Talvez por isso, em sua explanação sobre o gênio, esteja ausente um componente que seria essencial na conceituação estabelecida no século XIX: a originalidade da obra musical. Entra em cena, assim, o conceito de gênio de Immanuel Kant (1724-1804), proposto em sua *Crítica do Juízo*, na qual ele afirma que o gênio deve ser oposto ao espírito da imitação⁷ (1987, p. 176), daí a importância da originalidade. Realizando oposições entre “regras” e “inspiração” e entre “talento” e “gênio”, Kant afirma que gênio é o “talento (dom natural) que dá as regras à arte” (1987, p. 174), ou seja, o talento de criar aquilo que escapa às regras definitivas. Entretanto, Kant não é tão enfático na questão dos sentimentos, uma vez que ele próprio era adepto do racionalismo ilustrado. O conceito romântico de gênio, finalmente, acaba sendo uma mescla dos conceitos de Rousseau e Kant, e também do de Rameau, uma vez que, de modo geral, admite-se que mesmo o gênio precisa de domínio técnico para que seu talento aflore. Mas, acima de tudo, a herança que nos chega do Romantismo é a de que o gênio é impetuoso, imprevisível, apaixonado, inspirado, e, claro, original⁸.

Existe ainda a questão do gênio associado ao conceito de *sublime*, uma das maiores buscas do Romantismo. Nesse sentido, o gênio seria aquele, dentre os mortais comuns, capaz de exprimir o inexprimível com sua obra, numa busca pelo sublime, que seria algo próximo a uma perfeição inalcançável. Assim, o *gênio romântico* nada teria a ver com o indivíduo que sabe muito sobre um assunto qualquer. Consistiria, na verdade, em um talento quase místico, encarnado especialmente pela figura do compositor, aquele que trabalha a mais etérea das artes, a música.

⁷ Entenda-se aqui o termo *imitação* como *cópia* de obras artísticas alheias, e não no sentido já abordado de *mimesis*.

⁸ Não foi sem motivo que os primeiros literatos românticos, em princípios do século XIX, viram na figura de Beethoven a própria encarnação do *gênio romântico*, um compositor cuja obra soava impetuosa e original, e que encontrara na música instrumental seu meio de plena expressão. Especialmente Hoffmann deu ênfase a tal associação com seus escritos sobre a obra do mestre de Bonn.

Associado ao conceito de *gênio*, o início do Romantismo traz o de *música instrumental* como o meio ideal de alcance, ao mesmo tempo, do que não pode ser expresso senão pelos sons e daquilo que está além do mundo sensível. A exacerbação da busca pela individualidade promovida pelo *Sturm und Drang* resulta em uma maior interiorização do artista romântico, que pretende igualmente mergulhar em seu íntimo e extrapolar os limites do mundo terreno. A música instrumental seria a única realmente capaz de revelar o conteúdo e a sintaxe puramente musicais. Deixando definitivamente de ser usada como um simples meio de valorização da palavra, ela se elevaria acima de todos os outros tipos de música e acima de todas as artes, não como mero espelho de algo ulterior ao mundo físico, mas como a própria encarnação de tal imaterialidade:

A sugestão de que a música carregava um significado transcendente logo conduziu à visão de que a música instrumental fazia mais do que mostrar tal transcendência. Ela também a incorporava. Tal pretensão fazia sentido precisamente pelas razões que haviam sido usadas anteriormente para rejeitar a música instrumental. A falta de conteúdo intermediário, concreto, literário ou visual tornou possível à música instrumental erguer-se acima do status de meio para, de fato, incorporar e tornar-se uma verdade maior. (GOEHR, 1994, p. 154).

Portanto, a mescla de algumas tendências, como o *Sturm und Drang* e o *Empfindsamkeit*, com alguns conceitos do passado então revisitados sob nova óptica (o conceito de *gênio*), ofereceram os elementos de base para o estabelecimento de novos pensamentos e parâmetros que viriam a tornar-se a essência do Romantismo.

Em 1810, Hoffmann publica sua recensão da *Quinta Sinfonia* de Beethoven, obra terminada e estreada dois anos antes. Nela, expressando suas opiniões sobre a música instrumental do compositor, Hoffmann vale-se de termos e idéias já sedimentados como românticos, definindo, assim, Beethoven e sua obra:

A música de Beethoven movimenta a alavanca do terror, do medo, do pavor, da dor, e desperta aquela infinita saudade que é a essência do Romantismo. Beethoven é um compositor puramente romântico (exactamente por isso verdadeiramente musical); e deve ser por isso que sua música vocal é menos conseguida, pois esta não permite o anseio

indefinido, mas representa apenas os afectos designados pelas palavras, como que transpostos para o reino do Infinito; deve ser pelo mesmo motivo que a sua música instrumental raras vezes agrada à multidão. (1987, p. 95).

Tal ideário – imediatamente vinculado aos primeiros escritos estéticos sobre música de Wackenroder e Tieck, surgidos pouco mais de uma década antes da recensão de Hoffmann –, constitui a base do pensamento de toda uma geração, que nascia justamente naquele ano, ou em seu entorno: Frédéric Chopin e Robert Schumann em 1810, Felix Mendelssohn em 1809 e Franz Liszt em 1811, compositores hoje conhecidos como a *geração de 1810*, ou simplesmente como a *geração romântica*.⁹

Definir Beethoven musical, estilística e esteticamente constitui sempre tarefa das mais ingratas e, em última análise, inútil, uma vez que sua obra situa-se exatamente nos limites da extrema mudança do pensamento estético que constitui o início do Romantismo, em especial o alemão. O fato incontestável é que Beethoven abre as portas para o século XIX e para um novo entendimento da música, estabelecendo um novo paradigma que engloba o processo de compor, a figura do compositor e a função da música para o Homem. É com Beethoven que a música instrumental, pela primeira vez, se apresenta em sua plenitude de expressão e de significação metafísica, tal qual haviam antecipado em suas prerrogativas os escritos de Wackenroder e Tieck.

A despeito do entendimento disseminado do Romantismo enquanto período musical, cada vez mais vozes, todavia, se elevam contra tal conceito, argumentando que o Romantismo não é de fato uma época ou um período histórico, mas sim uma corrente estética, ou mesmo “uma visão de mundo [*Weltanschauung*]” (RUMMENHÖLLER, 1989, p. 9). Em um artigo, no qual propõe uma revisão de nomenclatura e das delimitações estético-

⁹ É justamente sobre tal geração que trata a obra de Charles Rosen, *A Geração Romântica* (2000), incluindo as figuras de Schubert e Berlioz, no auge de suas produções na década de 1820.

temporais para o que hoje chamamos de *classicismo vienense*, Webster fala sobre a dificuldade de enquadramento dos períodos musicais em datas delimitadas:

Muitos historiadores escreveram sobre o “grande” século XIX, começando em 1789 ou 1782 (ou mesmo em torno de 1750) e durando até o início da Primeira Guerra Mundial (este último ponto é óbvio, especialmente nas artes). Mas se isso vale para a História (européia) em geral, vale mais ainda para um único domínio dela, tal como a música da Europa; por exemplo, na concepção de Dahlhaus sobre história da música, o século XVII estende-se de cerca de 1600 a cerca de 1720, o XVIII de cerca de 1720 a 1814, e o XIX, [...] com precisamente cem anos, de 1814 a 1914. (2001, p. 114).

No caso da música, e considerando a divisão de Dahlhaus acima exposta, o Romantismo começa quando a segunda fase¹⁰ de Beethoven se encerra e ele se recolhe a um período de escassez em sua produção, para retornar na última fase, extremamente reflexiva e tomada pela busca do *sublime* em suas últimas sonatas para piano e quartetos de cordas. Ao mesmo tempo, é justamente em 1814 que Schubert escreve *Gretchen am Spinnrade*, e *Erlkönig* no ano seguinte, duas canções sobre poemas de Goethe que representam o instaurar de uma nova concepção na relação entre voz e piano. Além disso, também ocorre nesta época o Congresso de Viena, que acaba por proporcionar maior estabilidade política e também musical, “com a instauração do que viria a se tornar a Sociedade para Amigos da Música [*Gesellschaft für Musikfreunde*]”. (WEBSTER, 2001, p. 118).

Um grande diferencial estético que contribui para a fissão do pensamento iluminista na música consiste na instauração, proporcionada pelo advento do Romantismo, do conceito de *obra musical*, a qual passa a ser entendida como resultado único e não passível de

¹⁰ Segundo Tyson e Kerman, a segunda fase da produção de Beethoven estaria compreendida entre os anos de 1803 e 1812, e corresponde aos anos de maior produção de música orquestral do compositor (1989, p. 82-83). Eles afirmam que entre os anos de 1813 e 1818, “marcados por convulsões emocionais, a produção de Beethoven decresceu fortemente. [...] A sonata *Hammerklavier*, de 1818, representa uma espécie de ruptura [desse processo], mas somente após a justiça ter decidido a questão da tutela do sobrinho, as energias de Beethoven voltaram a fluir livremente, resultando na sequência ininterrupta de obras mestras da última fase, escritas de 1820 a 1826.” (Ibid., p. 83).

imitação do processo criativo do artista, diferentemente da idéia corrente até então, segundo a qual a obra musical correspondia à criação do espírito humano e, nesse sentido, era tomada por um sentido de universalidade. A partir do Romantismo, a música deixa de ser um meio para se tornar o próprio fim do processo criativo, e essa mudança de enfoque faz com que o resultado de tal processo, a obra musical, seja entendida como a própria manifestação do gênio criativo, do compositor enquanto ser particular, rico em idéias e completo em sua individualidade.

A expressão da interioridade particular do Homem e a busca pela transcendência dos limites humanos são as facetas complementares do ideário romântico. Tal complementaridade, imbuída de certa ambigüidade, encontra eco na produção musical de princípio do século XIX, especificamente nos gêneros que se firmaram, então, como os mais característicos do movimento: a miniatura¹¹ e a sinfonia. Do mesmo modo, outra dicotomia reside na essência do espírito romântico: a valorização da poesia, outrora o meio ideal de expressão da razão iluminista, num ambiente no qual a música impera como a mais nobre das artes.

O Romantismo musical, especialmente o alemão, nasce em fins do século XVIII sob o signo do conflito: a valorização da individualidade do artista coexiste com a necessidade premente de transcendência dos limites do mundo físico, a música instrumental é eleita a mais nobre manifestação artística do espírito humano ao mesmo

¹¹ Encontramos o conceito de *miniatura musical* disseminado na literatura que trata da música romântica. Este termo refere-se às obras de pequeno porte com pouco ou nenhum rigor formal, ocasionalmente providas de associações extramusicais, no caso da música instrumental. Acima de tudo, é no repertório para piano que as *miniaturas* firmam-se como formas românticas, onde a expressão imediata do conteúdo mostra-se mais importante do que o formalismo estrutural. Os primeiros bons exemplos deste tipo de escrita estão nas *Bagatelas* de Beethoven (especialmente as dos opp. 119 e 126), passando pelos *Improvisos* e *Momentos Musicais* de Schubert, e estendendo-se por todo o século XIX, nas *Canções sem Palavras* de Mendellsohn, *Prelúdios*, *Mazurcas*, *Estudos*, *Valsas* e *Noturnos* de Chopin, *Pappilons*, *Kreisleriana*, *Cenas Infantis* e ambos os *Carnavais* de Schumann, *Intermezzi* e *Baladas* de Brahms, *Peças Líricas* de Grieg, os *Estudos* de Scriabin e mesmo os *Prelúdios* e *Momentos Musicais* de Rachmaninoff já no século XX, para citar alguns dos exemplos mais significativos. Em *A Geração Romântica* (2000), Charles Rosen emprega o termo *miniatura* neste sentido, estendendo sua utilização aos *Lieder*.

tempo em que a literatura é grandemente valorizada pelos românticos, e a grandiloquência e a busca metafísica da sinfonia tem como contrapartida a singeleza e a expressão pessoal das miniaturas musicais. Em meio a tal aparentemente turbulento ambiente surge o *Lied*, que acaba por representar, em certo grau, a confluência de todos estes elementos. Trata-se de um gênero em miniatura pontualmente representativo da faceta interiorizada da personalidade romântica, simultaneamente vocal e tributário da música instrumental.

Apesar da associação imediata que se faz do *Lied* com a canção setecentista, e como já dissemos, é mais plausível considerá-los como gêneros diferentes, uma vez que são resultados de dois pensamentos em princípio opostos. A canção do século XVIII baseava-se nos princípios de *mimesis*, e buscava emocionar o ouvinte pela expressão do sentimento, o que era conseguido acima de tudo pelo conteúdo da poesia, sem maiores participações da música. O *Lied*, por outro lado, não se pretende imitativo: ele, antes de tudo, corresponde a uma leitura musical da poesia à sua altura, o que implica em uma música cujo conteúdo instrumental, apesar da conexão com a voz, possui um status próprio. De fato, o *Lied* tem parentescos com gêneros vocais anteriores a ele, mas não pode ser comparado a nenhum, seja a canção, a ópera, o oratório ou a cantata.

Podemos entender que o século XVIII representou uma transição entre duas visões de mundo e de pensamento estético sobre a música no ocidente, uma que se sustentou ao longo de quase dois milênios, e outra instaurada pelo assentamento dos princípios românticos no início do século XIX. O *Lied* surge justamente na aurora de tal novo entendimento da música e das artes como um todo, rapidamente tornando-se um gênero grandemente simbólico da expressão da interioridade humana, carregado de um senso de busca metafísica graças ao vínculo de sua parte instrumental com a estética corrente à época. É um gênero que nos oferece uma música em miniatura, de caráter subjetivo e poético, mas ao mesmo tempo grandioso em sua expressão do inefável.

CAPÍTULO 2

O PIANO EM SCHUBERT

Winterreise revela-nos o pleno amadurecimento de Schubert enquanto compositor, mas não apenas isso: revela-nos o próprio gênero *Lied*, então ainda recente, atingindo um grau de sofisticação e de plenitude de escrita de fato surpreendentes, especialmente se considerarmos as poucas décadas que separam esta obra dos primeiros embriões do *Lied* encontrados em Mozart. Em pouco tempo o *Lied* surgiu e estabeleceu-se como um dos mais representativos gêneros musicais do Romantismo.

Além dos aspectos mais evidentes deste gênero que causam interesse – como a intrincada relação entre poesia e música e o caráter quase sempre descritivo da mesma –, existe um outro não tão óbvio, que muitas vezes foge à nossa percepção, mas que, quando por ela é reconhecido, acaba por ampliar a profundidade de nossa compreensão e, por

consequência, de nossa apreciação da música: as relações entre a escrita do piano e aquelas de outros instrumentos.

É curioso, de fato, pensar que um instrumento possa evocar a sonoridade de outro, especialmente quando não há maiores semelhanças de construção entre eles. Como poderia, então, o piano evocar sonoridades de uma trompa, de um violoncelo ou de tímpanos se todos pertencem a famílias diferentes de instrumentos? Tal evocação reside especialmente nos registros e no tipo de escrita utilizados, além, é claro, de uma contribuição do intérprete em buscar essas sonoridades alheias ao piano em si, por meio de nuances de toque, cuidados com a articulação das notas, utilização criteriosa dos pedais etc.

Desde que a escrita para teclado solo virtualmente surgiu no século XVII, podemos encontrar exemplos de como os compositores buscavam sonoridades alheias ao próprio instrumento. O órgão, por excelência, é o mais evocativo dos instrumentos, com seus registros que nos trazem lembranças de sonoridades diversas, das flautas ao contrabaixo. No caso do cravo, que é o teclado mais presente fora do ambiente eclesiástico até sua plena substituição pelo pianoforte no repertório solo e de câmara em fins do século XVIII, a busca por sonoridades de outros instrumentos é constante. Exemplos disso existem vários, alguns mais contundentes, como é o caso da *Sonata* em sol menor, K.450, de Domenico Scarlatti (1685-1757), cujo tema de abertura remete-nos ao toque de trompetes, graças à figuração de caráter militar utilizada na segunda voz da mão direita:

ALLEGRISSIMO

f

dim.

p *cres.* *f* *p*

Também em sua *Sonata* em si maior, K. 446, encontramos uma estrutura que remete a audição a um trio de metais:

Vivo

p *cres.*

f *p*

mf *p*

Mesmo na produção para teclado de J. S. Bach (1685-1750), sempre tomada pela densidade da escrita contrapontística, encontramos passagens que claramente remetem a audição a timbres que não do teclado. Um bom exemplo é o *Prelúdio* no. 5 em re maior, BWV 874, do segundo livro de *O Cravo Bem Temperado*. Os primeiros compassos possuem um caráter de trio de metais, devido à insistência no uso das notas da tríade da tônica e ao compasso composto, características típicas dessa família de instrumentos, como veremos mais adiante:



Joseph Haydn (1732-1809), certamente exerceu grande influência nas concepções musicais de Schubert, influência esta formada pelas análises realizadas pelo compositor da obra do velho mestre, em seus tempos de estudante no *Convikt* em Viena¹. É fato que a música para teclas de Haydn carrega ainda muito do estilo da escrita para cravo, muito ornamentado e transparente, mesmo em obras já pensadas para o primitivo piano. Mesmo assim, o pensamento de jogos de timbres e coloridos instrumentais é recorrente em suas obras para teclado. Na *Sonata* em mi bemol, Hob. XVI: 49, a partir do 13º. compasso do *Allegro* inicial uma passagem de transição tonal é iniciada com uma progressão de mínimas impulsionadas por anacruses de colcheias: cada uma dessas mínimas é escrita

¹ A admiração de Schubert por Haydn é factual, e pode ser deduzida pelo fato de que, “não muito antes de sua própria morte em 1828, ele visitou o túmulo de Haydn em Eisenstadt e gastou uma hora de reverente devoção ao seu lado.” (DALE, 1940, p. 24)

numa região bem demarcada do teclado, como se a cada inserção um instrumento diverso fosse apresentado ao ouvinte, os quais fundem-se em polifonia dois compassos adiante:



Na *Sonata* Hob. XVI: 52, também em mi bemol, o tema do *Presto* final nos remete à sonoridade de um conjunto de metais. A insistência do uso de notas repetidas pode ser interpretada como um sinal da escrita idiomática das trompas, aqui reunidas em um quarteto (considerando a polifonia interna da melodia):



Em Mozart, uma das grandes referências de Schubert, especialmente durante os anos de formação, encontramos uma série de apelos de timbre em passagens de suas sonatas. No famoso rondó *Alla Turca* em la menor da *Sonata* K. 331, ouvimos uma referência à percussão turca nos baixos harpejados dos episódios em la maior, que acabam por funcionar como refrões que antecedem cada volta do tema principal (compassos 25 a 32):



Em sua *Sonata* K. 545, apesar da relativa simplicidade de escrita, o pensamento estrutural do quarteto de cordas aparece ao longo da curta seção de desenvolvimento do primeiro movimento, *Allegro*, com um jogo de perguntas e respostas e progressões realizados em regiões bastante demarcadas do teclado, levando-nos à associação com os quatro instrumentos de arco (compassos 29 a 37):



Já o início da *Sonata* K. 576, remetendo-se imediatamente ao *Prelúdio* de Bach citado anteriormente, graças à utilização do mesmo desenho de arpejos ascendentes em re maior também em compasso composto, proporciona o mesmo apelo auditivo ao timbre dos metais:



Especialmente após o estabelecimento do piano como principal instrumento de teclas utilizado fora do ambiente eclesiástico, particularmente no tocante ao repertório solo, é que sua utilização de maneira a sugerir timbres de outros instrumentos por meio da escrita passou a ser alargada. Tal processo sucedeu-se de maneira paulatina ao longo das três últimas décadas do século XVIII, e deve muito à cada vez maior utilização do piano como redutor de partes de orquestra, especialmente da ópera e da sinfonia, mas só vem tomar real peso e plenitude com a produção pianística de Beethoven.

É sobretudo com seu conjunto de trinta e duas sonatas para piano que Beethoven avança de maneira sem precedentes na utilização do piano como evocador de sonoridades de outros instrumentos. Este imponente conjunto de obras atinge um nível paradigmático quanto ao tratamento da escrita para piano, apresentando novas sonoridades e explorações de timbres e texturas, e quanto à própria arte da composição musical, alargando sobremaneira as possibilidades expressivas da forma sonata. Com o conjunto de sua obra instrumental, Beethoven estabelece uma nova maneira de pensar a criação musical a partir da exacerbação do pensamento haydniano de desenvolver toda uma composição a partir de um único elemento fundamental; mas é no conjunto de suas sonatas para piano solo que tal concepção é trabalhada de maneira mais intensa e detalhada: a cada sonata Beethoven nos

prova, mais enfaticamente, que o resultado final de uma obra só pode ser orgânico se for atingido por meio do desenvolvimento de um material inicial, em geral mínimo e aparentemente estéril.

Com Beethoven, pela primeira vez na História da música, inúmeras vezes a escrita para teclado passa a se parecer mais com uma redução de uma obra orquestral do que com uma obra originalmente concebida para o piano. Em oposição, por exemplo, à escrita de Mozart – a qual era desenvolvida com base nas limitações das mãos e dos instrumentos que o compositor tinha à disposição –, Beethoven constantemente prioriza efeitos em detrimento do conforto do intérprete, recorrentemente dando a impressão de que os pianos de seu tempo não comportavam plenamente a intensidade e as explorações de sua música. Como nos lembra Newman, a respeito da escrita de Beethoven para piano, falando mais especificamente de sua inclinação à utilização de oitavas em movimentos paralelos nas duas mãos:

Ocasionalmente, ele parece calcular mal, senão desafiar, o idioma do teclado. [...] Objetivamente, uma similar desconsideração à oposição natural das mãos ocorre na escrita de nossos outros três compositores [Haydn, Mozart e Schubert], mas nada comparável a tais simultâneas exigências de velocidade e força. Por vezes, Beethoven pode ser impraticável, a despeito de suas demonstrações de fascínio pelos problemas técnicos do teclado. (1988, p. 74 -75).

Essa escrita revela-nos ao mesmo tempo a técnica de um grande virtuose do teclado² e o pensamento de um compositor grandemente voltado para a escrita orquestral, ou seja, para o jogo de timbres. Desde sua primeira *Sonata*, Op. 2 no.1 (1793-5), podemos constatar tal pensamento em momentos diversos. Um deles está presente nos oito compassos que antecedem a re-exposição, no primeiro movimento, que são, na verdade, a ponte tonal

² São fartos os relatos de contemporâneos e de biógrafos que atestam o virtuosismo de Beethoven ao teclado. Como nos lembra Anne-Louise Coldicott, “Beethoven alcançara fama duradoura como compositor, mas inicialmente foi como pianista virtuose que foi aclamado. Nessa qualidade foi imediatamente acolhido nos salões da nobreza vienense e, ao mesmo tempo que sua fama se difundia, ele se apresentava em réцитas públicas tocando concertos, música de câmara e improvisando.” (1996, p. 142)

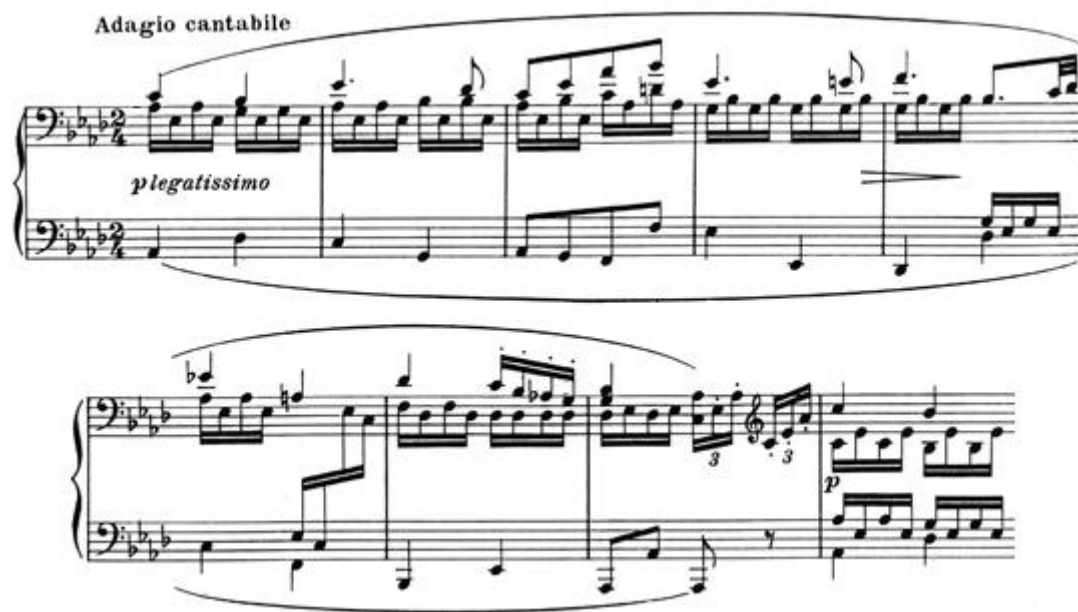
entre o desenvolvimento e a volta do primeiro tema em fa menor. Após uma seção turbulenta, repentinamente um desenho de acompanhamento soturno em semínimas, imediatamente conduzido às dissonâncias, leva-nos a rápidas tercinas de semicolcheias, retiradas do primeiro tema, dialogando em dois registros do teclado. Esse trecho pode facilmente ser interpretado como uma sequência escrita para cordas, como acompanhamento, e um clarinete ou oboé e uma flauta que se contrapõem em um rápido, mas eficaz encadeamento, conduzindo ao tom principal do movimento, *Allegro* (compassos 93 a 101):



Em sua quarta *Sonata*, Op. 7 (1796-7), Beethoven abre o primeiro movimento com um possível quarteto de trompas que cede espaço a uma madeira solista (uma flauta ou um clarinete) a partir do quinto compasso, mas que permanece acompanhando o contorno melódico com notas longas e terças ascendentes, numa típica escrita de instrumentos de metal:



Observando o segundo movimento da oitava *Sonata*, Op.13, *Patética* (1799), percebemos a estrutura de um quarteto de cordas, com o tema inicialmente apresentado pelo segundo violino em seu registro mais grave e logo em seguida reapresentado pelo primeiro violino uma oitava acima. A viola é responsável pela textura do acompanhamento em semicolcheias, assim como o segundo violino a partir do nono compasso, enquanto o violoncelo desenvolve um contracanto:



Um outro exemplo bastante característico do pensamento timbrístico de Beethoven está na escolha dos intervalos utilizados como abertura da *Sonata Op. 81a, Les Adieux* (1809-10). Cada uma das três sílabas da palavra alemã *Lebewohl* (*Adens*) é evocada nos três ataques iniciais em *Adagio*. A terça, que se abre numa quarta para repousar numa sexta, remete-nos imediatamente à sonoridade de um dueto de trompas. Nada mais característico do que a evocação da palavra *adens* por meio de uma chamada de trompas, na cultura germânica associadas com a distância, com o eco e – em derivação – com a memória:



Não podemos desconsiderar o impacto que a obra de Beethoven exerceu em Schubert, especialmente em épocas mais tardias, o qual via no mestre de Bonn a expressão máxima da figura do criador e do artista. Toda a produção madura de Schubert, por mais inovadora e repleta de expressão pessoal que seja, está conectada forte e imediatamente à obra de Beethoven, e esse fato é essencial para que se possa compreender, acima de tudo, como a obra deste último foi vital no processo de amadurecimento do *Lied* pelas mãos do primeiro.

O advento do ganho de importância da música puramente instrumental proporcionado pelos maiores compositores do século XVIII - especialmente os dois mais relevantes filhos de Bach no campo da criação musical para orquestra, Carl Phillip Emmanuel e Johann Christian, Haydn, Mozart e alguns compositores da *Escola de Mannheim* – culminou no ambiente musical de virada de século dos grandes centros musicais europeus, especialmente Viena, que assistiam à consolidação dessa nova estética, cada vez mais valorizada. Beethoven, mais do que qualquer outro, vinha sendo o principal responsável por essa mudança dos conceitos de obra musical e da própria figura do compositor, especialmente com suas terceira e quinta sinfonias, que causaram grande impacto no público, nos críticos e também nos músicos ao longo da primeira década do século XIX. Um bom exemplo do fascínio que o compositor exercia em considerável parte dos artistas seus contemporâneos, especialmente da nova geração, é encontrado na *Recensão da Quinta Sinfonia de Beethoven* (1810), de E. T. A. Hoffmann, escritor, crítico musical e compositor, um dos maiores nomes ligados ao início do Romantismo:

[...]a música instrumental de Beethoven nos revela o reino do extraordinário e do incomensurável. Raios ardentes dardejам pela noite profunda deste reino, e nós apercebemo-nos de sombras gigantescas, que ondeiam para cima e para baixo, nos envolvem cada vez mais estreitamente e tudo aniquilam em nós, excepto a dor da saudade infinita, na qual todo o prazer, depois de se ter subitamente elevado em sons jubilosos, cai e fica submerso; é só nesta dor, que em si consome, sem destruir, amor, esperança e alegria, que quer despedaçar o nosso

peito com uma consonância perfeita de todas as paixões, nós continuamos a viver como videntes extasiados. (1987, p. 94-95).

Foi nesse ambiente que Schubert deu seus primeiros passos como compositor. Certamente não foi tarefa simples ser orientado por velhos mestres do pensamento clássico, como Haydn e Salieri, e, ao mesmo tempo, lidar com a efervescência artística de sua cidade natal, sempre repleta de novidades, de virtuosos vindos de toda parte, compositores de lugares e estilos diversos. Entretanto, foi justamente essa nova realidade que proporcionou a Schubert material para criar o próprio conceito do *Lied* romântico, partindo da canção setecentista, atentando para obras que se destacavam da tradição – especialmente as de alguns compositores ligados a Goethe, como Reichardt e Zumsteeg – e, acima de tudo, tendo as próprias canções e muito do puro pensamento instrumental de Beethoven como maior fonte de reflexão e mesmo inspiração para suas obras.

Foi no repertório de seu instrumento mais caro, o piano, que Schubert aprofundou suas experimentações e seguiu pelo caminho iluminado por Beethoven. Especialmente em suas últimas sonatas percebemos claramente a conexão entre o pensamento dos dois compositores. Uma dessas semelhanças, das mais claras, ocorre entre as *Sonatas* D. 958 de Schubert e Op. 13 de Beethoven, ambas em do menor. Esta última, popularmente conhecida como *Patética* devido a seu caráter enormemente dramático, tem sua primeira seção (que na verdade nos apresenta o primeiro tema, não correspondendo a uma mera introdução) em andamento *Grave*, tomada por densos acordes em *forte*, que caminham em progressão ascendente,



e é finalizada por uma passagem com caráter de cadência, na qual um longo movimento cromático descendente nos leva a um trecho turbulento em andamento rápido, transição para o segundo tema:



Em Schubert, da mesma forma, estão presentes os acordes incisivos e ascendentes - sendo que o primeiro está escrito na mesma posição e na mesma região do primeiro acorde da obra de Beethoven –,



bem como o longo movimento descendente em graus conjuntos que nos leva a uma seção de transição para o segundo tema:



O segundo movimento da sonata de Schubert, um *Adagio* em la bemol e compasso binário simples, tal qual o *Adagio cantabile* da *Patética* – utilizado como exemplo anteriormente –, também adota a estrutura de quarteto de cordas:



Entretanto, a forma-sonata sempre fora um terreno acidentado para Schubert, que não alcançava plenos resultados diante dos conflitos gerados pela sua estrutura. Se as sonatas de Schubert convencem pelo lirismo, pela riqueza harmônica e até mesmo pela retórica, absolutamente não representam um chamariz no que diz respeito à forma, como acontece com as obras de Beethoven:

A espontaneidade, combinada com a economia de meios e clareza da forma, afastam essas peças [*Quatro Improvisos* Op.90] das sonatas, tornando-as extremamente representativas da essência de Schubert, liberto das amarras da forma-sonata. (REED, 1997, p. 147).

Mais apropriado do que falar em “incapacidade” seria falar no desconforto que Schubert encontrava ao lidar com o rigor de uma forma já sedimentada, ao mesmo tempo que muito alargada, especialmente por Beethoven. Esse processo resultou em sonatas que tendem à libertação da forma pré-estabelecida, e não à exploração das possibilidades da mesma, como aconteceu com o mestre de Bonn em suas trinta e duas sonatas para piano, e inúmeras outras para violino ou violoncelo e piano. Nesse ponto, pode-se considerar que as sonatas de Schubert relacionam-se àquelas de compositores posteriores, que em seus ideais românticos também maneiram a sonata de maneira livre, primando pelo extravasar de seus universos e linguagens particulares, e não pela forma clássica: é exatamente o que ocorrerá com as obras de Chopin, Schumann e Liszt no gênero.

Também por este motivo é possível que Schubert tenha se sentido muito mais à vontade em explorar seu instrumento em obras de estruturas formais mais simples e flexíveis, as miniaturas, como acontece com seus *Improvisos*, *Momentos Musicais* e outras peças de menor porte, mas repletas de buscas e experimentações sonoras, como é o caso das *Drei Klavierstücke* D. 946, compostas poucos meses antes da morte do compositor, pouco depois do ciclo de *Lieder Winterreise*. Na primeira das três peças, um *Allegro assai* em mi bemol menor, Schubert vale-se de um recurso tipicamente beethoveniano a partir do compasso 82, a repetição insistente das mesmas alturas, numa passagem de instabilidade harmônica, que nos leva a uma seção de caráter homofônico, cujos acordes afirmam a tonalidade homônima também de maneira insistente:



A semelhança dos primeiros compassos deste exemplo com aqueles do início do rondó da Sonata Op.14 no.1 de Beethoven não pode ser tomada como mera coincidência:



Outra fonte fascinante de reconhecimento das possibilidades sonoras do teclado são as obras para quatro mãos de Schubert. Nessas peças, recorrentemente a força orquestral surge vigorosa, com a exploração intensa de contrastes dinâmicos e utilização de registros extremos do teclado, algo plenamente possível apenas nesse tipo de escrita. Veja-se, por exemplo, o início de *Lebensstürme* D. 947 – uma das obras mais vigorosas do repertório a quatro mãos de Schubert –, na qual acordes em *forte* e *sforzando* fazem soar um

gigantesco tutti orquestral correspondente ao primeiro tema, e que é interrompido por uma pausa inesperada, que articula o trecho para a imediata apresentação do tema lírico no 12º. compasso, cuja escrita na região aguda do piano nos remete a um trio de clarinetes:

Allegro ma non troppo **Primo**

Allegro ma non troppo **Secondo**

Na música de câmara os ecos beethovenianos permanecem soando fortes no ideário musical de Schubert. Um exemplo disso encontramos na *Sonatina* em la menor para violino e piano, Op. 137 no. 2, primeiro movimento,



o qual assemelha-se ao primeiro tema da *Sonata* Op. 14 no. 1 de Beethoven, em termos de condução melódica, textura do acompanhamento, regiões utilizadas do teclado, andamento, dinâmica e compasso:



Entretanto, o piano schubertiano somente encontrará sua plenitude de explorações e descobertas de novas sonoridades nos *Lieder*, graças à liberdade do compositor para, neles, fazer nascer a música a partir de uma interpretação do poema, uma condição de escrita bem diversa daquela possibilitada pela música pura. Nessas obras a escrita de Schubert atinge o máximo de lirismo, ao mesmo tempo em que se remete mais livremente ao ambiente sonoro criado por Beethoven. Se o *Lied* é um gênero de música vocal, ele

também não deixa de ser instrumental, dada a riqueza da escrita do piano³. É justamente nessa dualidade que reside a grandeza desse gênero: apesar de as partes do piano serem elaboradas a partir de uma leitura do texto e se referirem a ele, elas obedecem a uma lógica instrumental interna, e expressam em sons a interpretação que o compositor fez do poema. Além disso, e como complemento à estrutura do *Lied*, Schubert trata a voz humana como um instrumento de pura expressão musical, algo que nem a ópera nem a canção do século XVIII foram capazes de conceber até então, dada a tradicional associação da escrita vocal com efeitos virtuosísticos, em maior ou menor grau, sendo a melodia tomada como elemento prioritário. Com Schubert, a voz passa a trabalhar não mais em função de sua própria exaltação, mas em função da obra musical. Apesar de sua enorme inventividade melódica, o compositor, por vezes, opta por tratar a voz de maneira instrumental, numa clara demonstração de sua prioridade, qual seja, a expressividade da música, e não o virtuosismo ou a mera fluidez da melodia. Na canção *Jägers Abendlied (Canto Noturno do Caçador)* Op. 3 no. 4, sobre texto de Goethe, não apenas a parte do piano se remete à sonoridade da tradicional trompa de caça, mas também a linha da voz se comporta como se fora o instrumento⁴, numa referência às chamadas do instrumento que ecoavam das florestas⁵ e bosques, com suas notas longas e predominância de saltos intervalares de quartas e quintas justas e melodias largamente construídas sobre as notas principais da tríade:

³ Como vimos no Capítulo 1, o *Lied*, em sua origem, situa-se num momento histórico-estético no qual a música instrumental era cada vez mais tomada como a mais nobre e romântica de todas as manifestações artísticas. Apesar de constituir um gênero vocal por definição, entretanto, o *Lied* traz em si a marca da valorização da música instrumental, uma vez que as partes de piano deste gênero constituem seu maior diferencial, sendo grandemente detalhados e trabalhados dentro de uma lógica de escrita instrumental de fato, deixando de funcionar como meros acompanhamentos, como ocorria na canção setecentista.

⁴ As referências musicais a elementos que não estão explicitados ou que constituem objetos secundários nos poemas são um dos recursos mais utilizados por Schubert, e um de seus grandes trunfos na conquista da expressão em seus *Lieder*.

⁵ No próximo capítulo veremos com maior detalhe a questão da trompa enquanto figura recorrente do imaginário germânico e de sua larga representação na música com piano, especialmente no século XIX.

*Im Felde schleich ich, still und wild,
Gespannt mein Feuerrohr.
Da schwebt so licht dein liebes Bild,
Dein süßes Bild mir vor.*

*No campo eu caminho, silencioso e selvagem,
Engatilhada a minha arma.
Lá flutua luminosa sua amável imagem,
Sua doce imagem diante de mim.*

Sehr langsam, leise

1. Im Fel - - de schleich ich still und -
wild, ge - spannt mein Feu - - - er - röhre,
cresc.

Como vimos até aqui, o *Lied* se estabeleceu rapidamente como o mais instrumental dos gêneros vocais, dada toda sua relação com a estética do início do Romantismo e sua influência da música instrumental. Por outro lado, há que se considerar, também, que muitas vezes o *Lied* pode ser entendido como o menos vocal dos gêneros vocais, considerando a utilização cada vez menos característica que se faz da voz ao longo do século XIX neste repertório, rompendo com o paradigma tradicional da música vocal, antes de tudo, como meramente melódica e virtuosística.

Nas obras maduras de Schubert no gênero, podemos encontrar um sem número de exemplos que nos mostram tanto o refinamento de escrita pianística quanto o trato muitas vezes instrumental da voz, sem que nunca isso represente um desconforto para o

intérprete, dada a desenvolvida aptidão schubertiana para a escrita vocal, como é possível constatar pelo exemplo anterior. Outro deles encontramos em *Der Tod und das Mädchen* (*A morte e a donzela*)⁶ Op. 7 no. 3, onde, na segunda seção, o texto de Matthias Claudius (1740-1815) nos apresenta a morte respondendo à jovem aflita diante de seu destino inevitável, dizendo-lhe para não temer, e pedindo-lhe a mão. Esse trecho é elaborado sobre a idéia da estaticidade e da paz que a morte tem a oferecer, e não há de fato uma melodia, apenas uma sucessão de notas repetidas, que repousam sobre acordes que se sucedem lentamente. De fato, uma escrita inovadoramente expressiva (compassos 22 a 43):

Der Tod:
"Gib deine Hand, du schön und zart Gebild',
Bin Freund und komme nicht zu strafen.
Sei gutes Muts! Ich bin nicht wild,
Sollst sanft in meinen Armen schlafen."

A morte:
"Dê-me sua mão, bela e delicada figura,
sou amiga e não venho para punir.
Tenha boa vontade! Eu não sou selvagem,
Durma suavemente em meus braços."

(Der Tod.)
 Gib dei-ne Hand, du schön und zart Ge-bild! bin
 Freund und kommenicht zu stra - fen. Sei gutes Muts! ich bin nicht wild, sollst sanft in
 meinen Ar-men schla - fen!

⁶ É justamente este trecho da canção, escrita em 1817, que é utilizado por Schubert como base para a composição do segundo movimento do quarteto de cordas *A Morte e a Donzela* D. 810, em 1824.

A maneira como Schubert dota o piano com poder de descrição é absolutamente inovadora. Seu primeiro grande *Lied*, um verdadeiro marco na História do gênero e na própria História da música, é *Gretchen am Spinnrade* (*Margarida à roca*), D. 118, de 1814. Usando uma cena do *Fausto* de Goethe, na qual Gretchen se entrega aos próprios pensamentos de lamento e saudades do amado enquanto fia numa roca, o então jovem Schubert faz com que o piano descreva o movimento circular de seu mecanismo. É curioso notar que a roca não é citada diretamente no poema. Ainda assim, o compositor eleva um aparente detalhe da cena ao nível de intensa dramaticidade, fazendo com que a roca acabe por representar a própria condição psicológica do personagem, tomada pelo desassossego e pela tristeza:

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

*Minha paz se foi,
Meu coração está pesado,
Nunca mais a encontrarei,
Jamais.*

Nicht zu geschwind.

sempre legato Mei - ne Ruh - ist

pp. hin, mein Herz ist schwer; ich fin - de, ich

sempre staccato *cresc.*

Com este aparentemente simples recurso, Schubert alcança uma expressividade anteriormente nem mesmo vislumbrada como possível para uma música deste gênero. Aqui, a escrita duplamente descritiva e polifônica do piano, em sua grande elaboração, segue em uma busca por sonoridades alheias ao próprio piano. Ao mesmo tempo em que essa peça funciona perfeitamente em termos de execução pianística, ela parece referir-se a outros instrumentos: o desenho ondulado e contínuo da mão direita sugere uma familiaridade com a escrita de cordas, que são capazes de manter um desenho desta natureza por muito tempo, como ocorre neste trecho retirado do *Andante molto moto* da *Sinfonia no. 6* de Beethoven, onde os primeiros violinos mantêm este desenho por vários compassos (compassos 34 a 36):



Ainda mais elucidativo é o exemplo citado por Maurice Brown (1947, p. 208), um trecho do acompanhamento dos violinos no *Dona nobis pacem* da primeira missa de Schubert, a *Missa em Fa*. Essa obra foi composta pouco tempo antes de *Gretchen...*, e estreada sob a direção de Schubert apenas três dias antes da composição da canção. O paralelo traçado por Brown é plenamente revelador da presença de uma linha de pensamento composicional em Schubert por aquela época, e mais uma evidência do quanto o compositor referia-se ao repertório orquestral em sua escrita para piano. O trecho abaixo, citado por Brown, é retirado de seu artigo:



Na figuração de *Gretchen...*, ainda, as notas intermediárias em *staccati* soam como *pizzicati* das violas, enquanto que as longas notas do baixo nos remetem aos arcos do violoncelo, sustentando a harmonia.

No ano seguinte, 1815, surge outra obra de enlevo, que foi publicada posteriormente como o opus 1 de Schubert: *Erlkönig* (*O Rei dos Elfos*), D. 328. Aqui, a balada de Goethe nos mostra uma alucinante cavalgada, em meio à noite e ao vento, de um pai com seu filho agonizante nos braços: a criança, tomada por alucinações, vê e ouve a figura bizarra do rei dos elfos, a própria representação da morte, convidando-lhe a juntar-se a ele em outro mundo. A cavalgada, o vento, a aflição do pai e o sofrimento do filho são retratados nas incessantes tercinas em *forte*, repetidas na mão direita e ascendentes na esquerda:

*Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?
Es ist der Vater mit seinem Kind;
Er hat den Knaben wohl in dem Arm,
Er faßt ihn sicher, er hält ihn warm.*

*Quem cavalga assim tarde em meio à noite e ao vento?
É um pai que traz consigo sua criança;
Guarda firme nos braços o menino,
Mantém seu calor, o leva em segurança.*



Tal escrita, que tanto exige do pianista⁷, traz em si o colorido orquestral. As cordas seriam as mais apropriadas às rápidas tercinas, uma vez que rápidos movimentos de arco sobre uma mesma nota não representam dificuldade. As madeiras e metais surgiriam para adensar a textura na passagem melódica dos sexto, sétimo e oitavo compassos. Foram exatamente tais timbres que Hector Berlioz (1803-1869) imaginou em sua instrumentação desta canção, realizada em 1860 (compassos 1 a 9):

⁷ Desde suas primeiras apresentações, a dificuldade de execução da parte do piano chamou a atenção, como pode-se perceber por esta crítica publicada em 12 de maio de 1821 no *Allgemeine Musikalische Zeitung* sobre uma performance da obra: “[...]o acompanhamento em tercinas mantém o todo vivo e lhe concede mais unidade; mas pode-se desejar que o Sr. Schubert o tivesse, ocasionalmente, transferido para a mão esquerda, facilitando, assim, a performance; o ataque incessante de uma mesma nota em tercinas ao longo de tantos compassos cansa a mão, se a peça for executada no rápido andamento pedido pelo Sr. Schubert[...]” (in DEUTSCH, 1947, p. 178)

Presto.

Flauti.

Oboi.

Corno inglese.

Clarinetti in B (Si $\flat$).

III. in G (Sol).

Corni

III. in Es (Mi $\flat$).

Fagotti.

2 Trombe in D (Re).

Timpani
in G (Sol) D (Re).

Baguettes d'éponge. Schwammschlägel. Sponge-headed sticks.

Presto.

Mezzo Soprano.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Contrabasso.

Presto.

This musical score page, numbered 64, contains two systems of staves. The first system consists of nine staves, with the first five grouped by a brace on the left. The notation includes various dynamics such as *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *pp* (pianissimo), as well as articulation marks like slurs and accents. The second system consists of seven staves, with the first three grouped by a brace. This system features more complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, and continues with dynamic markings like *p* (piano).

Uma vez mais, a carga dramática do poema é intensificada pelo piano, o qual, por sua vez, oferece as condições ideais para o trabalho da voz, que se desdobra ao interpretar as figuras de um narrador, do pai, do filho e da aparição do elfo.

Em sua escrita para teclado, o vínculo do pensamento de Schubert com efeitos orquestrais fica ainda mais explicitado em momentos nos quais a parte do piano acaba por se parecer muito com uma redução para piano de um trecho sinfônico. Um ótimo exemplo de tal condição de escrita verificamos no *Lied Der Zewerg* (O Anão), Op. 22 no. 1, sobre texto de Matthäus Von Collin (1779-1824). Nesta canção, a mão direita executa ininterruptamente um trêmulo com deslocamentos melódicos internos, os quais são marcados pelo grupo anacrúsico de colcheias:

*Im trüben Licht verschwinden schon die Berge,
Es schwebt das Schiff auf glatten Meereswogen,
Worauf die Königin mit ihrem Zwerge*

*Já, em meio a turvas luzes, somem as montanhas,
O barco paira calmo sobre as calmas ondas,
Levando a Rainha e seu Anão.*



Este trecho certamente seria muito parecido com uma redução para piano do início do primeiro movimento da *Sinfonia nr. 8, Inacabada*, do próprio Schubert, onde a partir do nono compasso os violinos iniciam uma melodia em trêmulos, enquanto as outras cordas marcam a mesma com grupos anacrúsicos de colcheias em *pizzicati* (compassos 9 a 11, *Allegro moderato*):

Violino I. *pp*

Violino II. *pp*

Viola. *pizz.* *pp*

Violoncello. *pizz.*

Basso. *pizz.*

O mais curioso sobre esses exemplos é que ambas as obras foram compostas no mesmo ano, 1822, fato que pode servir de referência na investigação do pensamento musical do compositor por esta época, e que, sem dúvida, ajuda a validar ainda mais as semelhanças entre os dois trechos e as relações de escrita da orquestra e do piano em Schubert.

Na produção para piano do compositor, para solo ou formações de câmara, encontramos a confluência de estilos e tendências diversos. Ali estão traços da música para teclado de Haydn e Mozart, especialmente deste último, seu grande ídolo dos tempos de juventude, e muito da produção para piano de Beethoven, seu maior objeto de admiração artística ao longo, sobretudo, de sua última década de vida. Encontramos ainda uma linguagem típica do instrumento já amadurecida, ao mesmo tempo em que ele tantas vezes apresenta escritas de caráter orquestral, com o estabelecimento de uma série de evocações de sonoridades de outros instrumentos.

CAPÍTULO 3

A EVOCAÇÃO DE SONORIDADES EM *WINTERREISE*

As canções de caminhada e o quarteto de cordas:

o presente, a realidade

A essência do ciclo *Winterreise* repousa sobre a idéia da caminhada, e a maior parte de sua música existe para retratar esse movimento, a cada instante impregnado por alguma atmosfera diversa, advinda do espírito do viajante, de suas lembranças ou das cenas que ele presencia ao longo de sua jornada. A caminhada é tida como a única realidade possível ao protagonista, como a representação máxima de seu momento presente. Certamente não por coincidência, Schubert relaciona essas *canções de caminhada*¹ com a sonoridade e a estrutura dos quartetos de cordas. Pode-se imaginar a razão disso: as cordas, em princípio, são capazes de um número grande de efeitos de execução, do *pizzicato* ao pleno *legato*,

¹ A expressão “canção de caminhada” é recorrentemente empregada por Charles Rosen em *A Geração Romântica* (2000), e expressa perfeitamente bem o caráter deste tipo de *Lied*.

possuem amplo leque de sonoridades, que podem caminhar do extremo velado ao estridente, e com o arco articulam facilmente notas repetidas em *non legato*. Todos esses recursos são usados recorrentemente pelo compositor na representação da caminhada neste ciclo, bem como em suas canções de caminhada de modo geral.

Em 1827, Schubert conheceu uma coletânea de doze poemas de Wilhelm Müller, e os musicou, acreditando que estava concluído, assim, seu ciclo *Winterreise*. Essa composição preliminar, que se encerraria com *Einsamkeit* (*Solidão*), está permeada de canções de caminhada: percebe-se que, inicialmente, a preocupação de Schubert era ilustrar a viagem física, o caminhar, ambientando auditivamente o transcorrer da jornada do protagonista.

Podemos entender esse primeiro conjunto de doze canções da seguinte maneira:

- | | |
|--|------------------------------|
| 01. <i>Gute Nacht</i> (<i>Boa Noite</i>) | = caminhada (preparação) |
| 02. <i>Die Wetterfahne</i> (<i>A Veleta</i>) | = (contemplação da natureza) |
| 03. <i>Gefrorne Tränen</i> (<i>Lágrimas Geladas</i>) | = caminhada lenta |
| 04. <i>Erstarrung</i> (<i>Congelamento</i>) | = caminhada rápida |
| 05. <i>Der Lindenbaum</i> (<i>A Tília</i>) | = caminhada |
| 06. <i>Wasserflut</i> (<i>Torrente</i>) | = caminhada lenta |
| 07. <i>Auf dem Flusse</i> (<i>Sobre o Rio</i>) | = caminhada muito lenta |
| 08. <i>Rückblick</i> (<i>Um Olhar para Trás</i>) | = caminhada rápida |
| 09. <i>Irrlicht</i> (<i>Fogo Fátuo</i>) | = caminhada |
| 10. <i>Rast</i> (<i>Repouso</i>) | = caminhada lenta |
| 11. <i>Frühlingstraum</i> (<i>Sonho Primavera</i>) | = (sono, despertar) |
| 12. <i>Einsamkeit</i> (<i>Solidão</i>) | = caminhada |

De fato, a caminhada mostrada na primeira canção acontece em nível psicológico, pois o protagonista nem mesmo saiu da casa de sua amada: é uma preparação interna para a jornada, um processo de autoconvencimento da necessidade de partir. Tanto é que em *Die Wetterfahne* (*A Veleta*), a segunda canção, ele ainda está diante da casa, observando a veleta rodopiar no topo do telhado. A partir da terceira canção inicia-se de fato a jornada, a qual, até a décima-segunda, só é interrompida uma vez, nas canções de número dez e onze, ou seja, em *Rast* (*Repouso*), onde o viajante deita-se para repousar, e em *Frühlingstraum* (*Sonho*

Primaveril), quando ele adormece, sonha com um passado de felicidade e desperta com o canto dos galos e com os gritos dos corvos no telhado. A caminhada é constante, e em meio a ela o protagonista vive suas maiores dores, atormentado por uma realidade amarga e por um passado de alegrias.

Em suas canções de caminhada, Schubert sempre utilizou a repetição da figuração rítmica para representar a jornada do caminhante. Um exemplo deste procedimento encontramos em *Der Wanderer (O Caminhante)*, Op. 65 no. 2, D. 649, sobre versos de Schlegel, onde o compositor nos apresenta uma caminhada lenta (*Langsam*), com a pulsação em colcheias do piano a partir da entrada da voz, claramente marcando os passos do personagem sob o luar:

*Wie deutlich des Mondes Licht
Zu mir spricht,
Mich beseelend zu der Reise;
"Folge treu dem alten Gleise,
Wähle keine Heimat nicht.
Ew'ge Plage
Bringen sonst die schweren Tage;
Fort zu andern
Sollst du wechseln, sollst du wandern,
Leicht entfliehend jeder Klage."*

*Quão claramente a luz do luar
Fala a mim,
Encorajando-me a seguir viagem;
"Siga fiel pelos velhos caminhos,
Sem escolher pátria.
Tormentos eternos
Trazem os dias pesarosos;
Perdido para os outros
Você deve se tornar, e deve caminhar,
Facilmente esquecendo todos os lamentos."*

Langsam.

Wie deut-lich des Mon-des Licht zu mir

spricht, mich be-see-lend zu der Rei-se: „Fol - ge treu dem al-ten Glei-se, wäh - le

kei - ne Hei-math nicht. Ew'-ge Pla - ge bringen sonst die schwe - ren Ta-ge;

Neste outro característico *Lied* sobre versos de Georg von Lübeck (1766-1849), homônimo ao anterior, Op. 4 no. 1, D. 493², o mesmo acontece: a pulsação de colcheias em tercinas, em andamento muito lento (*Sehr langsam*), percorre toda a primeira seção da peça, na qual o caminhante descreve rapidamente a natureza que emoldura sua jornada:

*Ich komme vom Gebirge her,
Es dampft das Tal, es braust das Meer.
Ich wandle still, bin wenig froh,
Und immer fragt der Seufzer, wo?*

*Chego vindo pelas montanhas,
fumegam os vales, o mar está revolto.
Caminho em silêncio, quase sem alegria,
E meu suspiro sempre indaga, onde?*

² Esta canção, composta em 1816, teria o tema de sua segunda seção utilizado em uma das peças para piano mais virtuosísticas de Schubert, a *Wanderer Fantasie* de 1822.

Sehr langsam.

pp

cresc.

Ich kom-me vom Ge-bir-ge her,

f

p

pp

es dampft das Tal, es braust das Meer, es braust das Meer.

cresc.

ff

Meer.

fp

pp

pp

Já em *Das Wandern* (O Caminhar), a peça de abertura do ciclo *Die Schöne Müllerin* (A Bela Moleira) Op. 25, D. 795, Schubert nos oferece uma caminhada vivaz, onde o jovem moleiro, protagonista dos versos de Wilhelm Müller, fala dos prazeres e das virtudes da caminhada:

*Das Wandern ist des Müllers Lust,
Das Wandern!
Das muß ein schlechter Müller sein,
Dem niemals fiel das Wandern ein,
Das Wandern.*

*Caminhar é o prazer do moleiro,
Caminhar!
Um mal moleiro deve ser
Aquele que nunca gostou de caminhar,
Caminhar.*

Mäßig geschwind.

Das

Wan - dern ist des Mül - lers Lust, das Wan - dern!

Do mesmo modo, *Winterreise* inicia-se com uma canção de caminhada. Entretanto, e como já foi dito, a jornada ainda não começou: o protagonista apenas reflete sobre sua condição de eterno estrangeiro, relembra sua chegada naquela casa e lamenta a necessidade de deixá-la. É uma preparação para a jornada: o caminhar não se iniciará de bom grado, nem com prazer, como aconteceria com um legítimo andarilho. A parte do piano, de imediato, apresenta uma repetição de colcheias que percorrerão toda a peça:

*Fremd bin ich einge-zogen,
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.*

*Estrangeiro eu era na chegada,
Estrangeiro volto a ser na partida.
Maio foi amável para mim,
Com tantas flores em ramalbetes.
A moça falava em amor,
A mãe até em casamento,-
Agora o mundo está tão turvo,
A trilha coberta pela neve.*

Mäßig.

Fremd bin ich ein-ge - zo - gen, fremd zieh ich wie - der aus. Der

Mai war mir ge - wo - gen mit manchem Blu - men - strauß.

A textura do acompanhamento, nesta canção, remete-se de imediato àquela de um quarteto de cordas: a estrutura é baseada em quatro vozes, as alturas tendem à estaticidade, com colcheias em *non legato*, típica articulação de arcos em notas repetidas. É curioso notar como esta escrita se parece com a desta redução para piano do segundo movimento da *Sinfonia no. 9, A Grande*, do próprio Schubert, cuja introdução é feita somente pela seção de cordas. A articulação e o andamento de ambos os trechos são similares (redução de Jan Brandts Buys):



À época da composição de *Winterreise* (1827), Schubert ainda trabalhava em sua nona sinfonia, cuja composição havia iniciado dois anos antes, e que só completaria no ano seguinte. Como no exemplo citado no capítulo anterior acerca da similaridade entre um trecho de sua oitava sinfonia e a canção *Der Zwerg*, aqui a semelhança repousa sobre a idéia da caminhada, tão presente na produção de *Lieder* do compositor, e que acaba por emergir também neste movimento sinfônico. Suas figurações e articulações acabam por se mostrar bastante similares não só às da canção de abertura do ciclo, mas a grande parte da produção de canções de caminhada de Schubert.

Além disso, a disposição inicial dos acordes, em *Gute Nacht*, está definida em quintas e sextas entre as vozes mais graves, disposição esta que se assemelha ao *Adagio*, início do quarto movimento do Quarteto de cordas Op. 18 no. 6 de Beethoven:



A mesma disposição encontramos no *Adagio molto* do início do Quarteto Op. 74 do mesmo compositor,



e ainda no início do Quarteto Op. 54 no. 2 de Haydn:



É possível que Schubert quisesse estabelecer maior unidade no ciclo, e que por esse motivo tenha optado pela utilização de uma estrutura similar naquela que ele pensava ser a última peça do conjunto, *Einsamkeit* (*Solidão*). O andamento aqui é mais lento do que na primeira canção, um símbolo do cansaço do protagonista. Entretanto, o compasso e a articulação permanecem os mesmos:

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

*Como uma nuvem turva
Que vai em meio aos ventos serenos,
Como quando no topo do pinheiro
Um fraco ventinho sopra:*

*So zieh ich meine Straße
Dabin mit trägem Fuß,
Durch helles, frohes Leben,
Einsam und ohne Gruß.*

*Assim sigo em meu caminho,
Perdido, com os pés pesados,
Em meio à luminosa e alegre vida,
Solitário, sem ninguém cumprimentar.*

Langsam.

Wie ei - ne trü - be - Wol - ke durch hei - tre Lüf - te - geht, wenn

in der Tan - ne Wip - fel ein mat - tes Lüft - chen weht:

A representação do ato de caminhar, nos *Lieder* de Schubert – especialmente em *Winterreise* –, relaciona-se sobremaneira à escrita e à sonoridade dos instrumentos de cordas, via de regra agrupados numa estrutura de quarteto. Alguns efeitos almejados pela escrita do piano possuem marcado caráter de escrita para cordas. Assim como ocorre no conjunto das sonatas para piano de Beethoven, o piano de Schubert, e mais marcadamente neste

ciclo, apresenta-se como se fora uma redução de conjuntos instrumentais. Um exemplo disso, e pensando mais particularmente no quarteto de cordas, está em *Erstarrung* (*Congelamento*), onde as tercinas agitadas da mão direita remetem a audição ao efeito de tremular facilmente obtido pelas cordas:

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

*Em vão procuro na neve
Por suas pegadas,
Por onde, ela em meus braços,
Andamos pelo campo verde.*

Ziemlich schnell.

p

cresc.

pp

Ich

such im Schnee ver- - ge - bens nach ih - rer Trit - te Spur, - wo

Aqui, o tremular incessante estabelece o clima de inquietação, de uma alma que, em vão, busca por sinais de um passado de felicidade com a amada, os quais estão agora perdidos sob a espessa camada de neve. Seus passos são marcados pelas semínimas contínuas, cuja sequência só é quebrada por acentos nos quartos tempos, deslocamentos que dão a sensação da instabilidade de quem caminha rapidamente pela neve.

Outra caminhada rápida acontece em *Rückblick (Um Olhar para Trás)*. Aqui o protagonista anseia por deixar, o quanto antes, a cidade onde viveu com sua amada, numa tentativa de fuga da amarga realidade. A força que impulsiona o protagonista adiante, com rapidez em sua jornada, está representada nas colcheias dos compassos ímpares da introdução, com seus movimentos ascendentes de caráter cromático que formam dissonâncias com a voz acima. Um impulso repleto de tormento, uma vez mais estabelecido em uma estrutura de quarteto de cordas:

*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.'*

*Queimam minhas solas dos pés,
Mesmo caminhando sobre gelo e neve;
Não quero retomar o fôlego,
Enquanto não mais enxergar as torres.*

Nicht zu geschwind.

Es brennt mir un - ter bei - den So - len, tret ich auch schon auf

Ao longo das canções, o compositor vale-se de efeitos diversos – relacionados aos instrumentos de cordas – para expressar diferentes estados de espírito do protagonista enquanto percorre sua jornada. Em *Gefrorne Tränen* (*Lágrimas Geladas*), secos ataques de arco em pianíssimo contrapõem-se a notas longas e acentuadas a cada compasso. Esses *staccati* dão lugar a um compasso de semínimas em *non legato* apenas para retornarem no compasso seguinte, estabelecendo o clima de profunda introspecção:

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

*Lágrimas geladas escorrem
Pela minha face:
Se elas me escaparam,
Será, então, que chorei?*

Nicht zu langsam.

pp *decresc.* *fp*

Ge - fror - ne Tropfen fal - len von mei - nen Wangen ab:

Do mesmo modo, em *Auf dem Flusse* (*Sobre o Rio*), os *staccati* nos dão a sensação de congelamento. Aqui, o andamento lento e a pulsação constante das colcheias nos levam a crer que tal articulação remeta-se à sonoridade de *pizzicati* de todos os instrumentos do grupo, sonoridade esta que representaria com maior eficácia o ambiente de um rio

congelado por sobre o qual caminha o desolado protagonista, lembrando-se de quando o mesmo rio, com sua fluidez límpida e alegre, testemunhou o encontro dele com a amada:

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

*Você que corria com tanta alegria,
Você, límpido e selvagem rio,
Quão silencioso se tornou,
Sem qualquer despedida.*

Langsam.

staccato *pp*

Der du so lu - stig

(sehr leise)

rauschtest, du hel - ler, wil - der Fluß, wie still bist du ge - wor - den, gibst

ppp

kei - nen Schei - de - gruß.

Na décima canção, *Rast (Reposo)*, o caminhante deita-se para repousar, e só então percebe a intensidade de seu cansaço. Mas a caminhada não cessou: do mesmo modo que seus membros não conseguem repousar devido à dor de suas feridas, ele não encontra paz de espírito para descansar de fato, considerando que no silêncio encontra-se a derrocada de seu coração. Essa busca pela continuidade da jornada, e o temor de encarar os próprios

demônios no silêncio, são representados pelo piano, que continua a reproduzir a caminhada de um espírito inquieto:

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

*Pela primeira vez percebo como estou cansado,
Agora que me deito para descansar;
A caminhada me manteve desperto
Pelo caminho inóspito.*

Mäßig.

Nun

p

dimin.

merk ich erst, wie müd ich bin, da ich zur Ruh' mich lege;

Após o sonho com tempos felizes de primavera e um impactante despertar em *Frühlingstraum*, o ciclo se encerraria com a volta da caminhada na décima-segunda canção, *Einsamkeit*. Entretanto, pouco tempo depois de concluir esse conjunto de *Lieder*, Schubert tomou conhecimento, por meio de mais recente edição, de outros doze poemas de Müller que completavam *Winterreise*. Ele então logo os musicou, e completou também seu ciclo de canções. Nesse segundo conjunto de doze *Lieder*, percebemos uma preocupação maior do compositor em interpretar os poemas com uma música muitas vezes mais estática e ainda mais densa do que aquela elaborada ao longo do primeiro, fruto, talvez, de reflexões mais

existencialistas do compositor, sempre atormentado com a idéia da própria morte. Se antes, mais do que tudo, o protagonista lembrava-se do passado e lamentava o presente, agora ele cada vez mais se sente próximo de seu próprio fim, o que o torna cada vez mais observador e reflexivo. Talvez por já ter atingido certa distância da cidade de onde saiu, o viajante já não se preocupa tanto com a viagem como fuga, nem com ela em si: ele prossegue, mas atentando mais para os sinais de seu próprio destino ao longo da paisagem, recorrentemente gélida e mórbida, que o cerca ao longo da trajetória. O pressentimento de morte torna-se tanto mais intenso quanto mais próximo de sua conclusão o ciclo de aproxima, sem que, no entanto, ocorra qualquer conclusão de fato: com relação ao destino do protagonista, tudo fica sugerido, nada explicitado.

Entretanto, a viagem de inverno prossegue e ainda encontramos canções de caminhada. Na segunda parte de *Winterreise*, podemos identificar as canções de caminhada da seguinte maneira:

- | | |
|--|---------------------------|
| 13. <i>Die Post</i> (O Correio) | = (contemplação) |
| 14. <i>Der greise Kopf</i> (A Cabeça Envelhecida) | = caminhada lenta |
| 15. <i>Die Krähe</i> (A Gralha) | = caminhada |
| 16. <i>Letzte Hoffnung</i> (Última Esperança) | = (contemplação) |
| 17. <i>Im Dorfe</i> (Na Aldeia) | = (contemplação estática) |
| 18. <i>Der stürmische Morgen</i> (Manhã Tempestuosa) | = (contemplação) |
| 19. <i>Täuschung</i> (Ilusão) | = caminhada |
| 20. <i>Der Wegweiser</i> (A Seta de Orientação) | = caminhada lenta |
| 21. <i>Das Wirtshaus</i> (A Estalagem) | = caminhada lenta |
| 22. <i>Mut</i> (Coragem) | = caminhada rápida |
| 23. <i>Die Nebensonnen</i> (Os Sóis Vizinhos) | = (contemplação estática) |
| 24. <i>Der Leiermann</i> (O Tocador de Leier) | = (contemplação estática) |

Em *Die Krähe* (A Gralha), a pulsação do caminhar, representado pelas colcheias, é subdividida por tercinas de semicolcheias, que acabam por refletir a própria inquietude do caminhante que refere-se à gralha que o segue em sua jornada, como que esperando pelo momento em que ele venha a transformar-se em carniça. Uma vez mais, três instrumentos

de corda realizariam em acordes as tercinas, enquanto um quarto seria encarregado da melodia e do contracanto em colcheias:

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

*Uma gralha esteve comigo
Desde a saída da cidade,
Está até hoje aqui e ali
Voando sobre minha cabeça.*

Etwas langsam.

p 3 3

Ei - ne Krä - he war mit mir

pp

aus der Stadt ge - zo - - gen,

Um efeito similar a este resultaria de uma eventual redução para piano do início do *Quarteto* Op.59 no. 1 de Beethoven, *Allegro*, onde o primeiro violino detém a melodia e é acompanhado em acordes fechados pelos outros três instrumentos. Na redução, a mão esquerda executaria as mesmas notas do acompanhamento, tomadas em forma de arpejo,

tal como ocorre no exemplo acima, e tal como ocorre em *Erstarrung*, onde a melodia, porém, encontra-se na mão esquerda:



A canção seguinte, *Letzte Hoffnung* (Última Esperança) inicia uma pausa na caminhada com a contemplação das folhas que caem de uma árvore, e que ele imediatamente associa ao fim de suas esperanças:

*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,
Zitt'r' 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.*

*Aqui e ali nas árvores
Algumas folhas coloridas ainda se vê,
E eu permaneço em frente a elas
Frequentemente absorto em pensamentos.*

*Olho para uma folha solitária,
E nela deposito minha esperança;
O vento brinca com minha folha,
E meu corpo estremece.*

*Ah, a folha cai ao chão,
Cai com ela minha esperança;
Caio também ao chão,
Chorando sobre a tumba de minha esperança.*

A música para este texto é uma das que causam maior estranheza no ciclo, e é quase um prenúncio de técnicas pontilhistas do século XX. Notas secas e marcadas, ocasionalmente agrupadas em acordes, nos dão a sensação de *pizzicati* das cordas:



Apenas alguns compassos, como o sétimo, possuem indicação de notas em *legato*, funcionando como breves passagens tocadas com arco, contrastantes do todo. Mesmo a linha vocal, nesta canção, possui algo de estranheza, com um sentido declamatório.

A pausa iniciada por esta canção prossegue, e agora encontramos o protagonista em uma cena noturna em *Im Dorfe* (*Na Aldeia*). Apenas os cães estão acordados, e ele, observando a aldeia quieta, reflete sobre seus habitantes que dormem encontrando conforto em seus sonhos:

*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;*

*Latem os cães, sacudindo suas correntes;
Dormem as pessoas em suas camas,
Sonhando com o que não possuem,
Querendo experimentar o bom e o mal.*

A música é construída com o intercalar de blocos de igual ritmo, com variações harmônicas, e outros de pausas, sugerindo a estaticidade da cena que logo será exposta pela voz. A estrutura, mais uma vez, é montada sobre quatro vozes e especialmente a linha do baixo nos remete à sonoridade de cordas, como um violoncelo executando um trinado lento em um só arco, interrompido sempre por um movimento contrário do mesmo, ao executar um colcheia precedida por uma *apogiatura* de duas notas:



Ao final da canção, o protagonista se pergunta:

*Ich bin zu Ende mit allen Träumen.
Was will ich unter den Schläfern säumen ?*

*Cheguei ao fim de todos os meus sonhos.
Por que ficaria junto dos que dormem?*

Após as cenas de contemplação e reflexão das últimas canções, e de uma cena de tempestade, o viajante retoma a caminhada em *Täuschung* (*Ilusão*), dizendo seguir uma luz que dança à sua frente e que parece querer levá-lo de volta para o conforto do lar da amada. Ciente desta ilusão, e sabendo que não retornará para tal morada, ele simplesmente segue em frente. A figuração de insistentes notas que se repetem sobre mudanças harmônicas, em compasso composto, nos dão a idéia ao mesmo tempo da caminhada e da dança da luz. Os dois violinos tocam em oitavas do começo ao fim, enquanto viola e cello sustentam a composição com arpejos em *pizzicati*:

*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.*

*Uma luz dança à minha frente amigavelmente,
Eu a sigo em seus movimentos;
Eu a sigo contente, mesmo sabendo
Que ela seduz os viajantes.*

Etwas geschwind.

Ein Licht — tanzt freundlich vor — mir her, — ich

folg — ihm nach die Kreuz und Quer;

Segue outra canção, *Der Wegweiser* (*A Seta de Orientação*), que relaciona-se de imediato com a primeira do ciclo, *Gute Nacht*, bem como com aquela que encerraria o mesmo originalmente, *Einsamkeit*. A clara estrutura de quarteto de cordas, o compasso binário simples, o andamento cômodo, a pulsação em colcheias, a articulação em *non legato*: tudo para representar um momento chave da viagem, quando o protagonista, refletindo sobre sua ânsia em isolar-se do mundo, vislumbra uma seta à sua frente, que aponta para um caminho do qual jamais ninguém retornou. Esse chamado da morte reflete-se numa música cuja estaticidade reflete o peso do destino que, a esse ponto, parece mais do que nunca inexorável ao atormentado viajante:

*Was vermeid' ich denn die Wege,
Wo die ander'n Wand'rer gehn,
Suche mir versteckte Stege
Durch verschneite Felsenhöb'n?*

*Por que evito as estradas,
Por onde vão outros andarilhos,
E procuro por caminhos ocultos
Em meio aos rochedos nevados?*

Mäßig.

Was vermeid ich denn die We - ge, wo die andern Wandrer gehn,

A pulsação em colcheias e a articulação permanecem na canção seguinte, *Das Wirtshaus (A Estalagem)*. O andamento, porém, é mais lento agora, como num movimento lento de quarteto de cordas. A música, que na verdade soa quase como um coral religioso, é tomada por uma atmosfera de redenção, quando o protagonista, em sua jornada, chega a um cemitério, mas parece não encontrar nele um lugar para seu próprio descanso. Resta-lhe apenas seguir em frente, aceitando seu destino:

*Auf einen Totenacker
hat mich mein Weg gebracht;
Allhier will ich einkehren,
hab' ich bei mir gedacht.*

*A um cemitério
Meu caminho me conduziu;
Aqui quero me hospedar,
Pensei comigo.*

Sehr langsam.

pp cresc.

Auf ei - nen To - ten - ak - ker hat

p pp

mich mein Weg ge-bracht. All - hier will ich ein-keh - ren, hab ich bei mir ge-dacht,

Mas a aceitação parece ser apenas momentânea: tomado de súbito ímpeto, o viajante tenta convencer-se de que pode vencer os obstáculos da jornada, bem como aqueles que brotam dele mesmo, dizendo-se corajoso, seguro, alegre, senhor de suas vontades. Entretanto, a música de *Mut (Coragem)* passa veloz, tal qual esse momento de falsa força contra sua condição. O quarteto nos apresenta sonoridades impetuosas, que de fato parecem representar os impulsos que conduzem o viajante com força, à frente em sua jornada. Tudo é fugaz, porém, e encerra-se num piscar de olhos:

*Fliegt der Schnee mir ins Gesicht,
Schüttl' ich ihn herunter.
Wenn mein Herz im Busen spricht,
Sing' ich hell und munter.*

*A neve voa em meu rosto,
Eu a sacudo de lá.
Quando meu coração fala no peito,
Eu canto clara e alegremente.*



Com tal falsa disposição o protagonista parece dar os últimos passos de sua viagem. Após essa curta e enérgica disparada, ele vislumbra o horizonte com seus três sóis na penúltima canção, *Die Nebensonnen* (*Os Sóis Vizinhos*), e reflete sobre os seus próprios sóis que já se perderam no passado, crendo que melhor seria se o último que lhe resta, o sol de fato, desaparecesse deixando-lhe no escuro.

*Drei Sonnen sah ich am Himmel steh'n,
Hab' lang und fest sie angeseh'n;
Und sie auch standen da so stier,
Als wollten sie nicht weg von mir.*

*Três sóis eu vi postos no céu,
Os contemplei firme e longamente;
E eles também lá permaneceram tão imóveis,
Como se não quisessem separar-se de mim.*

Nicht zu langsam.

p *pp*

Drei Son-nen sah ich am Him-mel stehn, hab lang' und fest — sie

pp *pp*

an-ge-sehn;

mf

E, finalmente, vê-se frente a frente com a bizarra figura do estático tocador de *Leier* na última canção, o qual, a cada girada hipnótica da manivela de seu instrumento, parece convidar-lhe a encerrar definitivamente sua jornada: outra representação da morte, e a mais assombrosa delas.

As chamadas de trompas e os instrumentos de metal:

memória e pressentimento, passado e futuro

Além da caminhada em si, e de seus desdobramentos imediatos, especialmente no que se refere aos pensamentos e sentimentos do protagonista com relação ao seu presente, a principal temática encontrada em *Winterreise* é a memória. Recorrentemente a caminhada é quase esquecida, e torrentes de lembranças invadem os pensamentos do caminhante. Para esses momentos, Schubert reserva uma escrita para o piano que, via de regra, remete à sonoridade dos instrumentos da família dos metais, mais particularmente à trompa.

O imaginário germânico, e com maior enfoque no Romantismo, tradicionalmente conectou-se à 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 nos 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 iconografia romântica a encontrar um solo firme na música. (2000, p. 178 -179)

Apesar das lembranças de tempos melhores presentes na primeira e na quarta canções, é na quinta, *Der Lindenbaum (A Tília)*, que a memória assume, pela primeira vez no ciclo, uma importância constituinte. Nessa, que é uma das peças mais populares do ciclo e de toda a produção de Schubert, toda a introdução do piano é tomada pela sonoridade das trompas. Inicialmente, as chamadas estão mascaradas: os intervalos de sexta decompõem-se em sextinas ao longo dos seis primeiros compassos, apoiados por longos pedais em quintas. Toda essa condução desemboca no sétimo compasso, no qual surge outra chamada, mas agora explicitada em terças e quintas, primeiramente em *ff* e depois num eco

em *ppp*; quando se inicia a linha da voz, um quarteto de metais a acompanha numa escrita coral:

<i>Am Brunnen vor dem Tore</i>	<i>Junto ao poço do portão</i>
<i>Da steht ein Lindenbaum;</i>	<i>Lá está uma tília;</i>
<i>Ich träumt in seinem Schatten</i>	<i>Sob sua sombra sonhei</i>
<i>So manchen süßen Traum.</i>	<i>Tantos doces sonhos.</i>

Mäßig.

pp

cresc.

fp

Am Brunnen vor dem To-re da steht ein Linden-baum;

ppp

p

As chamadas de trompas dos sétimo e oitavo compassos, no exemplo acima, de fato associam-se com a lembrança que toma o protagonista: a árvore junto ao poço na entrada da cidade, sob a qual ele tantas vezes sonhou com sua amada, e em cujo tronco gravou palavras de amor. O eco da chamada, no oitavo compasso, intensifica a sensação de

distância, a lembrança de uma época feliz e absolutamente perdida. Essa sensação de perda é invocada de maneira similar no início da *Sonata* Op. 81a de Beethoven, *Les Adieux*. Ali, o compositor escreve sobre os três ataques em *p* as sílabas da palavra *Lebewohl* (*Adeus*), numa referência literal à partida do Arquiduque Rudolf de Viena, a quem a obra é dedicada. Se em Schubert a associação com a perda se dá especialmente pela repetição em *ppp* da chamada,



na sonata de Beethoven tal efeito é alcançado, antes de mais nada, pela cadência deceptiva:



Em uma canção sobre texto de J. G. Seidl (1804-1875), para quarteto de vozes masculinas e quarteto de trompas em mi, *Nachtgesang im Walde* (*Canção Noturna na Floresta*) D. 913, escrita no mesmo ano que *Winterreise* (1827), a relação das trompas com o eco fica mais uma vez evidente. Os compassos nos. 3, 6 e 9, com suas respectivas anacruses, representam a resposta em forma de eco dos compassos imediatamente anteriores (compassos 1 a 9, *Andante con moto*):

*Sei uns stets begrüßt, o Nacht,
aber doppelt hier im Wald,
wo dein Aug' verstohlener lacht,
wo dein Fußtritt leiser hallt!*

*Auf der Zweige Laubpokale
gießest du dein Silber aus;
hängst den Mond mit seinem Strahle
uns als Lamp' ins Blätterhaus.*

*Seja saudada, ó noite,
Ainda que duplicada aqui na floresta,
Onde seu olhar furtivamente sorri,
Onde sua pegada retumba suavemente.*

*Nas taças de folhas dos ramos
Você verte a sua prata;
Sustentando a lua brilhante
Como um candeeiro na casa das folhas.*



Mais à frente, o efeito de eco é ainda mais explorado, numa sequência de duas respostas (uma em *p* e outra em *pp*) a um ataque em *f* (compassos 31 a 34):



O som da trompa é citado na quarta estrofe do poema, e é provável que seja esta a causa da escolha de Schubert pela utilização deste instrumento na obra:

*Und doch, es ist zum Schlafen zu schön,
drum auf, und weckt mit Hörnergetön,
mit hellerer Klänge Wellenschlag,
was früh betäubt im Schlummer lag!*

*E então já dorme,
E em seguida desperta ao som de trompas,
Com os mais claros pulsos de ondas sonoras,
O que antes jazia atordoado no sono.*

A trompa é um instrumento fortemente vinculado ao imaginário romântico, e ocupa recorrente lugar de destaque na apresentação temática em obras orquestrais do período, prática que se estabeleceu como contrapartida à utilização tradicional do instrumento na orquestra ao longo do século XVIII, ou seja, principalmente como apoio harmônico e rítmico do conjunto. Carl Maria von Weber (1786-1826) foi um dos maiores responsáveis pelo desenvolvimento da ópera romântica, que seria vital no processo de criação do drama wagneriano. Provavelmente sua ópera *Der Freischütz* (*O Franco Atirador*), cujos primeiros esboços datam de 1817, seja a manifestação máxima deste processo, e sua abertura ocupa lugar de destaque na produção orquestral do período, com primoroso uso dos instrumentos no estabelecimento de uma atmosfera genuinamente condizente com as reflexões estéticas sobre música de princípio do século. Nesta abertura, as trompas (duas em fa e duas em do) apresentam o primeiro material melódico a partir do décimo compasso, e a idéia da resposta em eco, tão associada ao instrumento, uma vez mais está presente, como se observa nos dois primeiros compassos do trecho abaixo (compassos 14 a 17):



A escrita para trompas possui algumas características bastante específicas, especialmente dentro do repertório orquestral. Alguns exemplos bastam para deixar clara a maneira como as vozes são normalmente trabalhadas na escrita tradicional das trompas. Os intervalos mais comuns utilizados nessa escrita são os de terça, quinta e sexta, em geral

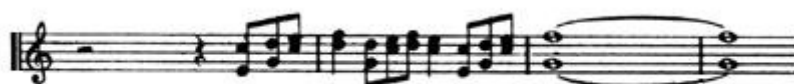
escritos em seqüência, tal como foi referida por Schubert e Beethoven nas partes de piano nos exemplos acima. As oitavas aparecem recorrentemente como finalizações de idéias, ou em passagens de pura sustentação harmônica. Aqui, um trecho extraído do primeiro movimento, *Allegro*, da *Sinfonia* no. 25 em sol menor, K. 184 de Mozart (compassos 67 a 70):



Após a nota longa, observa-se um fechamento dos intervalos, das sextas para as terças, e uma posterior abertura, das terças para a oitava. Essa típica seqüência intervalar, que caracteriza a sonoridade da escrita de trompas, também é encontrada nessa passagem do primeiro movimento, *Allegro vivace e con brio*, da *Sinfonia* no. 8 em fa maior, Op. 93 de Beethoven (compassos 353 a 356):



No quarto movimento, *Allegro*, da *Sinfonia* no. 5 em do menor, Op. 67 do mesmo compositor, encontramos outra passagem que ilustra esse encadeamento intervalar típico das trompas (compassos 54 a 57):



Outra característica marcante da escrita de trompas, e dos metais em geral, é a utilização dos ritmos pontuados. Seja em passagens de caráter fúnebre, marcial ou heróico,

as figuras pontuadas relacionam-se diretamente aos instrumentos da família dos metais. Essa passagem de quarteto de metais (trompas e trompetes) do segundo movimento, *Andante con moto*, da *Sinfonia* no. 5, Op. 67 de Beethoven, ilustra bem o caráter solene que essa família de instrumentos pode transmitir quando executam passagens marcadamente repletas de figuras pontuadas (compassos 148 a 158):



Na *Marcha Fúnebre*, segundo movimento, da *Sinfonia* no. 3 em mi bemol maior, Op. 55, *Heróica*, também de Beethoven, o caráter solene da caminhada fúnebre é acentuado pela figuração pontuada das trompas na sequência final do movimento (compassos 176 a 179, *Adagio assai*):



Nesta passagem do *Allegro moderato* da *Sinfonia Inacabada* de Schubert, as trompas assumem seu caráter heróico por meio do uso contínuo de figuras pontuadas, em andamento rápido (compassos 191 a 195):



Toques marciais são executados pelas trompas e trompetes na abertura *As Hébridas* Op. 26 de Mendelssohn, num exemplo de ainda outro caráter associado à família dos metais (compassos 92 a 96, *Allegro moderato*):



Uma outra passagem na qual a memória aflora e a caminhada do protagonista de *Winterreise* cede espaço para a lembrança, acontece na segunda seção de *Rückblick* (*Um Olhar para Trás*). Após uma caminhada frenética no início da canção, quase uma fuga da cidade onde vive a amada, o caminhante subitamente lembra-se de sua chegada ali, e do momento em que se apaixonou:

<i>Wie anders hast du mich empfangen,</i>	<i>Quão diferentemente você me recebeu outrora,</i>
<i>Du Stadt der Unbeständigkeit!</i>	<i>Você, cidade da inconstância!</i>
<i>An deinen blanken Fenstern sangen</i>	<i>Em suas límpidas janelas cantavam</i>
<i>Die Lerch' und Nachtigall im Streit.</i>	<i>A cotovia e o rouxinol em duelo.</i>

Nesse ponto, a figuração do acompanhamento muda, e uma típica linha de trompa realiza um contraponto à voz, enquanto as semicolcheias da mão direita continuam representando o espírito repleto de ansiedade do protagonista. É o único momento da canção onde a sonoridade da trompa é evocada, justamente no ponto onde ele começa a se lembrar de sua chegada à cidade, do início de sua felicidade agora perdida (compassos 28 a 35):

Wie an-ders hast du mich emp-fan-gen, du Stadt der Un-be-stän-dig-keit!
 an dei-nen blan-ken Fen-ster-n san-gen die Lerch und Nach-tigall im Streit.

Algo similar acontece na canção de número dezessete, *Im Dorfe*. Observando uma aldeia no silêncio da noite, apenas quebrado pelos latidos dos cães, o protagonista reflete sobre seus habitantes que dormem sonhando com o que não tem. Na seção central da canção, ele lança seu pensamento para o futuro próximo, para o momento em que as pessoas acordarão satisfeitas, alimentadas pelos seus sonhos:

*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.*

*E amanhã cedo tudo se desvanece.
 Sim, todos tiveram sua parte de gozo
 E esperam, que o que ainda lhes falta,
 Novamente encontrarão em seus travesseiros.*

A música para este trecho, imbuído de certo senso fatalista, choca-se com a atmosfera estática do início da canção, e remete a audição aos sons dos metais. No compasso 19, sutilmente surge uma sequência de notas repetidas ao caráter de uma escrita para trompas,

que conduz à entrada da voz no compasso seguinte. Esta nota continuará se repetindo ininterruptamente pelos seis compassos seguintes, funcionando como base para o surgimento de outras vozes. Especialmente os intervalos e figurações da mão esquerda nos compassos 21 e 23 trazem a clara referência à escrita de trompas (compassos 19 a 26):

Je nun, je nun, sie haben ihr Teil ge-nossen, und
hof - fen, und hof - fen, was sie noch üb - rig lie-Ben, doch
wie - der - zu - fin - den, doch wie - der - zu - fin - den auf ih - ren Kis - sen.

Em *Frühlingstraum* (*Sonho Primavera*), o caminhante descreve o sonho que teve com seus tempos de felicidade:

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

*Sonhei com coloridas flores,
Tal como elas florescem em maio;
Sonhei com verdes prados,
Com alegres cantos dos pássaros.*

Para mais esse momento de rememoração, agora através do sonho, Schubert escreve uma música de caráter pastoral, em compasso binário composto, quase uma *siciliana*. Esses

elementos reunidos remetem a audição à sonoridade suave e bucólica das trompas, que a partir da entrada da linha vocal estabelecem um acompanhamento singelo, baseado nas tríades dos acordes principais:

The image displays two systems of a musical score. The first system features a vocal line in G major (one sharp) and 3/4 time, beginning with the word "Ich". The piano accompaniment is marked *pp* (pianissimo) and includes the tempo instruction *Etwas bewegt.* The second system continues the vocal line with the lyrics "träumte von bun - ten Blu - men, so wie sie wohl blü - hen im Mai," and the piano accompaniment is marked *p* (piano). The piano part in both systems consists of simple triadic chords.

Há momentos no ciclo, porém, nos quais a sonoridade das trompas vincula-se não à memória, mas ao pressentimento do futuro, sempre tomado com uma visão fatalista, como ocorre sutilmente em *Im Dorfe*, como vimos há pouco. Nesses casos, não há chamadas como em *Der Lindenbaum*, nem suaves sonoridades pastoris com em *Frühlingstraum*, mas sim sombrios acordes lentos com ritmos pontuados, tipicamente relacionados aos arquétipos da marcha fúnebre. Quando o presente mostra-se demasiadamente sombrio e a morte passa a ser entendida como o único destino possível, as figuras pontuadas nos remetem à sonoridade funesta dos metais num cortejo. Em *Wasserflut (Torrente)*, a dor de separação da amada, que gera lágrimas que são sugadas pela neve, é sentida para além da dor de amor típica: para o protagonista, ela é, na verdade, algo que parece querer culminar no fim de sua própria existência. Isso é mostrado pela insistente figuração em colcheias pontuadas que percorrem toda a canção, dotando-a de caráter fúnebre:

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

*Algumas lágrimas de meus olhos
Estão caídas na neve;
Sens gélidos flocos sorvem
Sedentos a dor ardente.*

Langsam.

p

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

pp

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

dur - stig ein das hei - ße Weh.

pp

O caráter desta canção relaciona-se estreitamente não só com a marcha fúnebre da *Sinfonia* no. 3 de Beethoven, citada há pouco, como também com sua outra marcha, terceiro movimento da *Sonata* Op. 26 para piano, em la bemol, intitulada “Marcia Funebre sull’a morte d’un Eroe”:



Do mesmo modo, e ainda com maior clareza textual, as chamadas de trompas misturam-se ao cortejo fúnebre em *Irrlicht (Fogo Fátuo)*, onde uma luz atrai o protagonista às profundidades de uma formação rochosa, o que o faz pensar sobre os caminhos que o conduzem em sua jornada:

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

*Para um profundo terreno rochoso
Atraiu-me um fogo-fátuo:
Como acharei uma saída,
Não é algo que me preocupe.*

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

*Estou habituado a andar como errante,
cada caminho leva a um destino;
Nossas alegrias, nossas tristezas,
Tudo uma brincadeira de fogo-fátuo!*

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

*Pelo leito seco do riacho da montanha
Conduzo-me calmamente,
Cada riacho termina no mar,
Também cada tristeza em sua sepultura.*

Nesta canção, a idéia da morte como um final inevitável e cada vez mais próximo continua a ecoar nas chamadas pontuadas das trompas e nos densos acordes também pontuados, que a carregam da atmosfera de marcha fúnebre, tal como ocorreu em *Wasserflut*, e que é

reforçada pela pontuação intensa da própria linha vocal, a qual ocasionalmente é tratada de maneira instrumental, como observamos pelos grandes saltos intervalares nos compassos 11 e 13. A canção inicia-se com duas chamadas em direção aos graves, cuja sonoridade torna-se repleta de um apelo fatalista pela escrita em oitavas:

Langsam.

In die tief-sten

Fel-sengrün-de lock-te mich ein Irr-licht hin: Wie ich ei-nen Ausgang fin-de,

liegt nicht schwer mir in dem Sinn, liegt nicht schwer mir in dem Sinn.

Depois de já ter avançado muito em sua caminhada, o protagonista se dá conta de que, na verdade, a morte ainda está longe, mesmo que seja em sua particular percepção do tempo. Em *Der greise Kopf* (*A Cabeça Envelhecida*), ele lamenta que a brancura de sua cabeça tenha sido causada pela neve que nela caiu, e não pela velhice de fato. Apesar disso, os

pontos de aumento na melodia, os longos acordes dissonantes e a figuração em tercinas descendentes que aparece primeiramente no terceiro compasso, ainda fazem com que a sonoridade dos metais seja evocada, não mais numa marcha, mas ainda em referências fúnebres:

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

*A geada uma camada branca
Espalhou sobre minha cabeça;
Pensei já ter me tornado ancião
E muito me alegrei.*

Etwas langsam.

Der

Reif hat ei - nen wei - Ben Schein mir ü - - bers Haar ge - streuet;

da glaubt' ich schon ein Greis zu sein und hab — mich sehr ge -

freu-et.

Memória e pressentimento são entendidos e expressos por Schubert como faces da mesma moeda, uma vez que ambos são representados pelas trompas em princípio, e de maneira geral pela evocação da sonoridade da família dos metais. Essas duas associações já existiam cristalizadas na música, mas não eram utilizadas em conjunto ou em seqüência: existiam marchas fúnebres em algumas obras e toques de trompa em outras. A novidade, do mesmo modo, não consiste na utilização das figurações características em um instrumento para causar a lembrança de outro, uma vez que essa já era uma prática antiga nos tempos de Schubert. Nessas canções, o compositor vale-se de figurações características não para remeter a audição diretamente ao instrumento citado, mas aos significados tradicionalmente associados a ele. Assim, por exemplo, as chamadas de trompas em *Winterreise* não se referem às trompas em si, mas ao seu significado derivado, ou seja, a memória. Esse é o fator diferencial das citações e evocações realizadas por Schubert: elas não são citações musicais, mas, antes, poéticas.

O formato do ciclo de canções, algo ainda absolutamente novo à época de Schubert, além de sua própria sensibilidade como compositor, propiciaram a inauguração deste encadeamento músico-psicológico, que foi capaz de dotar os versos de Müller de um sentido de desdobramento temporal muito além do que os poemas por si mesmos poderiam sugerir. Não se trata de desvalorização da poesia, mas sim do reconhecimento da capacidade da música em transpor os limites da descrição verbal, estabelecendo relações que não poderiam ser feitas a contento por palavras. Esta foi uma concepção entendida e defendida plenamente pelos primeiros românticos, e, ao contrário do que se poderia supor em princípio, especialmente pelos poetas. Sua utilização neste repertório comprova a forte associação do mesmo com a música instrumental, colocando o *Lied* em uma categoria a meio caminho entre as intenções puramente vocais e aquelas instrumentais.

Canções de vento e tempestade:

massas sonoras e *tutti* orquestral

Existem diversas passagens na literatura musical ocidental que servem como exemplo de representação das forças da natureza na música. Dentre elas, o vento e a tempestade ocupam lugares de destaque, tendo sido representados inúmeras vezes ao longo dos séculos. Pensando em termos orquestrais, via de regra as rajadas de vento são representadas por movimentos ascendentes – geralmente das madeiras em uníssono ou em oitavas – muitas vezes de caráter cromático, enquanto que a tempestade, com seus trovões, por trêmulos das cordas e ataques fortes dos tímpanos. Dos dois exemplos mais pertinentes ao que Schubert ouvia na Viena de seu tempo, considerando esse tipo de representação, o primeiro a ser citado é o quarto movimento, *Allegro*, da *Sinfonia* no. 6, em fa maior, Op. 68 de Beethoven, a *Pastoral*, finalizada em 1808. Esse movimento, subtítulo *Gewitter, Sturm (Trovoada e Tempestade)*, representa o temporal que ocorre antes da *Canção do Pastor* no último movimento. Em seu início, as cordas descrevem a tempestade se formando, com trêmulos em pianíssimo e uma construção circular no segundo violino, clara referência ao vento:



Quando a tempestade ganha corpo, e a ventania alcança o máximo de seu poder, as madeiras sustentam longas notas em uníssonos e oitavas, enquanto as cordas dividem-se entre trêmulos e longas passagens cromáticas, que ascendem e descendem, numa circularidade que remete a audição ao vendaval (compassos 97 a 104):

The image displays a musical score for measures 97 to 104. The top system includes staves for Flute (Fl.), Piccolo (pic.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), and Cor Anglais (Cor.). The bottom system includes staves for Violins (Vel.), Basses (Bassi), and a combined section for Violins and Basses (Vel. p. cresc. and Bassi). The woodwinds play sustained notes in unison and octaves, with dynamic markings like *pp*, *cresc.*, and *sempre più f*. The strings play tremolos and chromatic passages, with dynamic markings like *pp*, *cresc.*, and *sempre più f*. The score is written in a key signature of two flats and a common time signature.

O outro exemplo encontra-se na ópera *Il Barbiere di Siviglia* (*O Barbeiro de Sevilha*) de G. Rossini, que teve sua estréia em Roma em 1816, e que logo tomou o gosto do público vienense. Pouco antes de seu final, encontra-se uma cena de tempestade, intitulada *Temporale*, que corresponde a um intermezzo orquestral. Ali, do mesmo modo que na *Pastoral* de Beethoven, trêmulos e movimentos circulares nas cordas, agora reforçadas pelos fagotes, anunciam a primeira ventania (compassos 35 a 39):

The musical score is divided into two systems. The first system includes the Oboe (Ott.), Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. Sib.), Bassoon (Fg.), and a pair of Cymbals (Cr. Mib.). The second system includes Violin (Vni.), Viola (Vle.), Violoncello (Ve.), and Contrabass (Cb.). The music is in 3/4 time and features a key signature of one flat. Measures 51-56 depict a storm's climax with rapid sixteenth-note passages in the woodwinds and strings, and cymbal rolls.

Quando a tempestade caminha para seu clímax, rajadas de vento são descritas por rápidas sextinas em direção aos agudos, e trêmulos sustentam a escalada das madeiras em direção ao *tutti*, onde a explosão final das forças da tempestade acontece (compassos 51 a 56):

The image displays a page from a musical score, specifically a symphony. The notation is arranged in two systems. The first system includes staves for Oboe (Ott.), Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. Sib.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cr. Mib.), and Trombone (Trb. Do). The second system includes staves for Violin (Vni.), Viola (Vle.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The music is written in a key with two flats (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The score features a variety of musical elements, including melodic lines, harmonic textures, and dynamic markings such as *p* (piano) and *ff* (fortissimo). The woodwinds and strings play a significant role in the texture, with the brass providing harmonic support and occasional melodic fragments.

Em *Winterreise*, existem duas canções que se referem diretamente ao vento e à tempestade. A primeira delas é a segunda do ciclo, *Die Wetterfahne (A Veleta)*³. Nela, o protagonista encontra-se parado em frente à casa da amada, observando a veleta no topo do telhado, girando ao sabor do vento, e interpreta tal movimento como sendo um sinal de que a infidelidade encontra-se naquela casa, um sinal que deveria ter percebido antes para evitar seu atual sofrimento. As rajadas de vento são representadas por impulsos em 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:

³ Duas imagens de veletas encontram-se no Apêndice deste trabalho.

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

*O vento brinca com a veleta
Na casa de minha bela amada.
Chego a pensar em meu desvario,
Que ela zomba do pobre fujitivo.*

Ziemlich geschwind.

Der Wind spielt mit der Wet-ter-fah-ne auf mei-nes schö-nen Lieb-chens Haus.

Da dacht ich schon in meinem Wahne, sie pffiff 'den ar-men Flücht-ling aus. —

Os trilos dos compassos quatro e cinco voltam mais adiante, como fundo para as palavras

*Der Wind spielt drinnen mit den Herzen
Wie auf dem Dach, nur nicht so laut.*

*O vento, dentro da casa, brinca com os corações
como faz no telhado, mas sem tanto alarde.*

, uma clara referência à dor do protagonista, causada pelo sopro da inconstância (infidelidade) da amada. O vento silencioso, dentro da casa, é representado pelos trilos em

oitavas, enquanto um fragmento da primeira frase vocal dá origem a outra, ainda mais pronunciadamente circular (compassos 34 a 38):



Na décima-oitava canção, *Der sturmische Morgen (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:

*Wie hat der Sturm zerrissen
Des Himmels graues Kleid!
Die Wolkenfetzen flattern
Umher im matten Streit.*

*Como a tempestade rasgou
O manto cinza do céu!
As nuvens dilaceradas flutuam
Travando lânguido duelo.*

[...]

[...]

*Mein Herz sieht an dem Himmel
Gemalt sein eig'nes Bild –
Es ist nichts als der Winter,
Der winter kalt und wild!*

*Meu coração vê no céu
pintada sua própria imagem –
ele nada é além de um inverno,
um inverno frio e selvagem.*

Com exceção de três acordes, no segundo e terceiro compassos, ocorre aqui algo similar ao que foi mostrado em *Die Wetterfahne*: por oito compassos o piano caminha em duas vozes em oitavas, com caráter circular e ainda mais cromático do que na segunda canção; a melodia, a partir do quarto compasso, caminha em uníssono com a mão direita. Nas duas canções a indicação de andamento é *Ziemlich geschwind (Allegro molto)*, mas aqui há um complemento, *doch kräftig (ma com força)*, o que deixa clara a maior diferença entre as duas

canções: agora o protagonista encontra-se em meio à tempestade, tudo é mais intenso – inclusive sua dor e sua desilusão –, e as dinâmicas escritas por Schubert transitam entre *f* e *ff*.

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

mat-tem Streit.

É revelador notar que, em ambas as canções, não há uma clara relação de escrita da parte do piano nem com aquela dos quartetos de cordas nem com as chamadas de trompas ou escritas típicas dos metais. O que se constata é que ocorre uma grande alternância entre

massas sonoras que invocam sonoridades de grupos de instrumentos (madeiras, cordas), enfatizadas pelas passagens em uníssono e oitavas, e passagens em *tutti* contrastantes. O início de *Die Wetterfabne* faz mais sentido se pensarmos na sonoridade das madeiras caminhando em oitavas, uma vez que a representação do vento tem, tradicionalmente, maior relação com essa família de instrumentos. Por outro lado, o tipo de escrita mais cromática e mais incisiva do início de *Der sturmische Morgen* remete-se mais facilmente à escrita das cordas, que de modo algum, ali, relaciona-se com aquela dos quartetos, presentes nas canções de caminhada: não ouvimos vozes distintas, nem a textura do quarteto, mas sim uma massa sonora que se desloca e ganha força até atingir os acordes correspondentes aos *tutti* nos segundo e terceiro compassos.

É sobretudo nessas duas canções que encontramos o piano explorando seus potenciais de evocação orquestral dentro de *Winterreise*, com sonoridades contrastantes e poderosos acordes de *tutti*. Nelas, a relação com a tradição da representação instrumental do vento e da tempestade é clara. Schubert não se esquivava de utilizar os códigos consagrados para tanto, explorando a escrita em oitavas e uníssonos, a circularidade das linhas vocais e de acompanhamento, contrastes dinâmicos, e considerável número de cromatismo. A novidade, entretanto, está essencialmente na utilização desses códigos – tão ligados à escrita orquestral – na escrita pianística, dotando os *Lieder* de um caráter altamente dramático e de expressão instrumental, como nenhum outro compositor fizera até então.

Duas citações instrumentais literais: *Die Post* e *Der Leiermann*

Em *Winterreise* existem duas referências diretas a instrumentos, os quais são citados nos poemas. Essas canções nos dão uma ótima idéia de como a habilidade de Schubert na caracterização de sons alheios ao próprio piano é eficaz. Se em todos os outros números do ciclo as relações de escrita com as de outros instrumentos não conseguem transpor a barreira da pura teoria, nessas duas canções elas se dão de maneira absolutamente direta.

A primeira referência ocorre na décima terceira canção, *Die Post* (*O Correio*), que é a primeira canção da segunda parte do ciclo, que Schubert escreveu alguns meses após as outras doze. Aqui, Müller nos diz já no primeiro verso:

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

*Da rua chega o soar da trompa do correio.
O que faz você bater tão fortemente,
Meu coração?*

À época de Schubert, o *Posthorn* já era um instrumento associado ao correio, uma vez que os carteiros o utilizavam para anunciar sua chegada, valendo-se de variados toques para anunciar o tipo de correspondência, as características das diligências e o caráter da entrega. Até os dias atuais, correios de alguns países europeus adotam o *Posthorn* como seu símbolo⁴. Entretanto, suas origens estão mais ligadas às atividades de caçadores nas florestas.

O *Posthorn* nada mais é do que uma trompa natural, ou seja, sem o sistema de válvulas, que só passou a ser desenvolvido em princípios do século XIX:

⁴ Uma figura de um *Posthorn* e o logotipo do *Deutsche Post* (Correio Alemão) encontram-se no Apêndice deste trabalho.

Antes da invenção da válvula, cerca de 1814, a trompa consistia numa contínua extensão de tubo, no qual ajustes de embocadura e posição de mão [dentro da campânula] estabeleciam as mudanças de altura. A *trompa natural* desenvolveu-se da trompa de caça do século XVI, a qual possuía uma pequena campânula com um orifício estreito, e era tocada com ela no ar, como um trompete ou trombone. A mão sustentava o instrumento em seu exterior, e não cobria o som dentro da campânula. Em princípios do século XVII a trompa de caça passou a ser utilizada nas orquestras de ópera para imitar as caçadas. (WICK, 2001, p. 5).

Sendo um instrumento *natural*, era muito mais fácil para os executantes afinar as notas de sua série harmônica. Por esse motivo, as chamadas do correio eram todas escritas sobre as notas da tríade principal da afinação do *Posthorn*. Em 1779, Mozart escreveu a *Serenata K. 320* em re maior, a qual acabou ficando conhecida como *Posthorn Serenade*, devido à inclusão do instrumento no segundo trio do segundo minueto. O compositor pede, para o trio, um *Corno di posta in la*. Aqui, os primeiros compassos da linha do *Posthorn* nesta peça, onde já fica claro que o uso apenas das notas da tríade principal é deliberado, dadas as características do instrumento:



Tudo leva a crer que Schubert já estivesse familiarizado com a escrita para *Posthorn* muito antes de sequer imaginar a composição de *Winterreise*. Um indicativo do quanto esse tipo de sonoridade estava presente em seu imaginário é apresentado no seguinte trecho, da autoria de Leo Black. Após realizar um paralelo entre os segundo e terceiro movimentos da

Sinfonia no. 1 D. 82 de Schubert e o trio com *Posthorn* de Mozart acima citado, o autor nos diz:

Oito meses depois [da *Sinfonia* nr. 1, outubro de 1813] surgiu a primeira de uma série de referências adicionais à figura do *Posthorn*, em *Der Abend* (D. 221) sobre texto de Kosegarten; ele voltou a isso na melodia de outra “canção noturna”, *Abendlied* (D. 499, 1816) e novamente no início de *Wiederschein* (D. 639, 1820). (2003, p. 23-24).

No primeiro dos exemplos citados por Black, *Der Abend* (*A Noite*), sobre texto de Ludwig Kosegarten (1758-1818), de fato é possível notar que a figuração da melodia do piano, a qual se repete na voz como um eco (algo típico da escrita da trompas, como já tivemos a oportunidade de ver), remete à escrita da trompa, especialmente no terceiro compasso, com as notas da tríade de fa sustenido maior escritas em tercinas:

*Der Abend blüht,
Temora glüht
Im Glanz der tiefgesunkenen Sonne.
Es küßt die See
Die Sinkende,
Von Ehrfurcht schaudert und von Wonne.*

*A noite nasce,
Temora arde
Sob o brilho do sol que se deita.
Ele beija o mar,
O poente,
Estremecendo de respeito e deleite.*

Feierlich, langsam.

Der A - bend blüht, Te - mo - ra glüht im
Glanz der tief - ge - sunk - - nen Son - ne.

Quatorze anos depois, em *Die Post*, Schubert, da mesma maneira, mantém apenas as notas da tríade principal da canção em sua alusão ao *Posthorn*:

Etwas geschwind.

Von der

Stra - ße her ein Post- horn klingt.

Se nas canções onde a memória de tempos melhores acabava por evocar a sonoridade da trompa, sempre associada à distância, como já vimos, nesta canção acontece o contrário: aqui é o som do *Posthorn* que desperta no coração do protagonista alguma memória, e uma conseqüente ilusão de que possa ainda haver uma carta da amada a ser entregue. Mas sua percepção da realidade não permite que o coração se engane. A célula rítmica que caracteriza o *Posthorn* já no terceiro compasso da canção acaba por derivar em uma pulsação cardíaca, que revela toda a ansiedade do personagem (compassos 14 a 17):



Mas quando a razão quer acabar com as ilusões, a figuração se modifica, mostrando um coração que quer, ou que precisa se acalmar (compassos 27 a 37):

<i>Die Post bringt keinen Brief für dich.</i>	<i>O correio não lbe traz nenhuma carta.</i>
<i>Was drängst du denn so wunderbar,</i>	<i>Por que esse inusitado ímpeto,</i>
<i>Mein Herz?</i>	<i>Meu coração?</i>

Die

Post bringt kei-nen Brief für dich. Was drängst — du denn so wun-der-

lich, mein Herz, — mein Herz? —

Essa figuração, diretamente associada ao pulsar do coração citado no texto, é utilizada por Schubert também, por exemplo, em *Das Fischermädchen* (*A Jovem Pescadora*), que faz parte do

ciclo *Schwanengesang* (*Canto do Cisne*), cujas canções foram escritas depois de *Winterreise*, sendo, de fato, as derradeiras do compositor. Ali, o final do poema de Heinrich Heine (1797-1856) faz o interlocutor falar sobre seu próprio coração:

*Mein Herz gleicht ganz dem Meere,
Hat Sturm, und Ebb und Flut,
Und manche schöne Perle
In seiner tiefe Ruht.*

*Meu coração é como o mar,
tem maré, tem tormenta,
e algumas belas pérolas
lá em sua profundez*

A figuração é exatamente a mesma que vimos acima, também em compasso binário composto (compassos 48 a 59):

The musical score is for the song "Mein Herz gleicht ganz dem Meere" from the cycle *Schwanengesang*. It is written in 3/4 time and features a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in German and Portuguese. The piano part has a "dimin." marking.

Mein Herz gleicht ganz dem Mee - re, hat Sturm und Ebb und

Flut, — und man - che schö - ne Per - le in

sei - ner Tie - fe ruht,

A referência ao *Posthorn* no poema de Müller gerou uma canção fortemente descritiva e reveladora da capacidade de Schubert em realizar uma representação clara de um instrumento sem, no entanto, tornar a canção caricata; isso graças à engenhosidade de sua escrita, que faz com que um elemento óbvio se decomponha em outros não tão óbvios, numa seqüência absolutamente orgânica, calcada na dualidade dos mundos externo e interno do protagonista.

O mesmo acontece na última canção do ciclo, *Der Leiermann* (*O Tocador de Leier*). Desta vez, entretanto, não há ilusões nem enganos. Neste ponto, a figura de um velho tocador de *Leier*, que descalço sobre a neve soturnamente toca seu instrumento, parece ao protagonista a própria encarnação da morte, ao mesmo tempo em que ele identifica-se com seu isolamento e com sua distância do mundo: uma figura mais pertencente ao reino do fantástico, tão caro ao Romantismo, do que à realidade, talvez mero fruto de uma alucinação de um viajante exausto, talvez a morte de fato.

O mais curioso, porém, é o instrumento citado por Müller no poema:

*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.*

*Lá, para além da aldeia,
está um tocador de Leier
que com seus congelados dedos
toca o aquilo que pode.*

*Descalço sobre o gelo
Aqui e ali cambaleando
E seu pequeno prato
Permanece sempre vazio.*

*Ninguém quer ouvi-lo,
Ninguém o vê,
E os cachorros rosnam
Ao redor do velho.*

*E ele deixa que aconteça,
Tudo como tiver de ser,
Toca, e seu Leier
Nunca fica em silêncio.*

Etwas langsam. *pp*

Drü-ben hinterm Dor-fe steht ein Lei-er-mann,

und mit starren Fingern dreht er, was er kann.

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 cordas⁵. 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. Conforme nos diz 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:

⁵ Uma pintura de Georges de La Tour, na qual se observa a aparência e o modo de execução do *Leier*, encontra-se no Apêndice deste trabalho.



A manivela do *Leier* possibilita uma base de som contínuo, como se as cordas fossem tocadas por um arco infinito. É certo que a transposição deste efeito para o piano perde muito de seu poder hipnótico, uma vez que o declínio inevitável do som faz com que seja necessário um novo ataque das notas do baixo a cada compasso, processo este intensificado pelo andamento lento da canção. Ainda assim, e com a ajuda do intérprete em evitar ataques marcados, a sugestão de estaticidade na canção é efetiva. O desenho circular da mão direita, com figuras mais rápidas, ao invés de quebrar tal atmosfera hipnótica apenas a reforça, devido especialmente a sua repetição insistente. O início da linha vocal, com sua melodia marcadamente silábica e com seu desenho de acentos propositadamente fora do padrão, do mesmo modo, acentua a sensação de estranheza:



Há pouca variação harmônica ao longo da peça. A voz permanece todo o tempo dentro dos limites da pauta, mantendo a mesma figuração. Uma vez mais no ciclo a linha vocal desenvolve-se de maneira não melodiosa, nem tampouco virtuosística: o tratamento instrumental da voz, com excesso de saltos intervalares, proporciona a sensação de estranheza, em passagens nem declamatórias nem cantantes de fato. Há um eterno intercalar das melodias do *Leier* e do protagonista, como se este apenas se pronunciasse

quando os congelados dedos do velho descansam, num solene respeito pela figura bizarra. Só ocorre um entrelaçamento entre ambas quando, a nove compassos do final, o protagonista pergunta, pela primeira vez se dirigindo diretamente ao ancião:

*Wunderlisches Alter!
Soll ich mit dir geh'n?
Willst zu meinen Liedern
Deine Leier dreh'n?*

*Estranho velho!
Devo ir com você?
Quer tocar seu Leier
Para meu canto acompanhar?*



Der Leiermann encontra-se entre as canções mais enigmáticas e expressivas de Schubert, e também dentre as mais econômicas em recursos: aqui, o máximo de impacto é atingido com o mínimo de meios de escrita. Uma única idéia que se repete incessantemente, com o mínimo de variação.

Neste ponto, no qual as ânsias do protagonista parecem próximas de uma solução, no qual sua viagem parece finalmente ter lhe levado a um ponto definitivo, porém sem volta, e no qual a própria percepção da realidade já está alterada, é mesmo difícil tentar voltar à primeira canção, onde a viagem ainda não se iniciara. Lá, apesar do sofrimento, existia ainda vida e amor. Na última canção, provavelmente o protagonista já não se lembra porque começou sua jornada, apenas anseia por terminá-la.

CONCLUSÕES E CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar de a melodia e o acompanhamento poderem expressar e refletir elementos rítmicos e estruturais de um poema, a canção não é o poema em música, nem o poema tornou-se música. Como esse conjunto é atingido, quais ingredientes mágicos da sensibilidade poética e musical devem unir-se na mente do compositor para nele resultar, é e sempre será um mistério, ao menos enquanto a criação artística, ela mesma, permaneça um mistério.

Walter Grey

Quando a musicologia se predispõe a investigar algum objeto oriundo da prática musical, o processo resultante de tal pesquisa pode se mostrar ao mesmo tempo fascinante e inconclusivo. A musicologia, como qualquer ciência, pretende sempre conseguir, em sua busca, embasamentos objetivos para seu estudo. Tal procedimento, entretanto, recorrentemente esbarra na tradicional problemática envolvida na pesquisa em ciências humanas: a exatidão não pode ser um dado pretendido em muitas delas, seja como parâmetro de investigação, seja como resultado do processo da mesma. Nas artes, tal realidade mostra-se ainda mais presente, uma vez que o pesquisador deve lidar com componentes sobremaneira subjetivos, e, ainda assim, conduzir a pesquisa com o máximo de objetividade. Fica estabelecida, desse modo, uma clara oposição entre os conceitos de rigor e de exatidão na pesquisa em artes: o primeiro apresenta-se como uma condição à pesquisa, ao passo que o segundo acaba por consistir num elemento muitas vezes

impossível de ser pretendido ou alcançado. No caso da música, não raramente o musicólogo precisa extrair de documentos a comprovação para suas intuições sobre o objeto, os quais, recorrentemente, não vão além da própria obra musical registrada em forma de manuscritos e edições. Quando não existem documentos escritos pelos próprios compositores explicitando determinadas intenções ou pensamentos sobre suas obras – e quando não há nem mesmo documentação produzida por contemporâneos ligados ao compositor, como diários, cartas, críticas e resenhas – resta ao musicólogo aproximar-se ao máximo de uma suposta verdade por meio de análises de teor exclusivamente musical, buscando nas composições indícios das intenções do autor.

Acerca desta pesquisa, o que é possível afirmar com relação à escrita do piano em *Winterreise* é que faz pleno sentido entendê-la como vinculada à escrita de outros instrumentos, mesmo que, em princípio, não seja possível afirmar que tal vínculo tenha sido estabelecido conscientemente por Schubert. Por outro lado, após a constatação da presença de sólidos padrões de escrita dentro do ciclo, torna-se, do mesmo modo, difícil afirmar que eles tenham surgido inconscientemente ou por mera coincidência. A impossibilidade de realizar afirmações objetivas, sob uma ou sob outra óptica, coloca este trabalho em condição de mero expositor de uma possibilidade de interpretação, que pode ou não ser levada em conta. De qualquer modo, algumas considerações advindas do processo de pesquisa nos parecem bastante relevantes.

Primeiramente, é importante compreender que nem sempre as canções do ciclo, do começo ao fim, apresentam uma constância de texturas ou obedecem a um padrão na escrita do piano. Algumas vezes ocorre a fusão de enfoques do protagonista, o qual, em meio à caminhada, é tomado por lembranças, o que acaba por ocasionar a diferenciação da parte do piano na seção destinada à memória. É o que acontece, por exemplo, em *Rückblick*, cuja seção central se relaciona à sonoridade das trompas, muito embora a canção

seja, em princípio, de caminhada. Do mesmo modo, não se pode falar em um completo rigor na correspondência entre o piano e outros instrumentos, especialmente por eventuais incompatibilidades de tessituras entre o que o piano apresenta e o que determinado instrumento seria capaz de reproduzir. Todavia, não é pela presença de algum detalhe desta natureza que o conjunto da canção perca seu caráter. E essa problemática nos leva rumo a outro ponto importante a ser considerado.

Ao final deste trabalho, é possível pensar em uma formação instrumental de câmara ideal para uma eventual transcrição de *Winterreise*: um quarteto de cordas tradicional juntamente com um quarteto de metais (duas trompas, trompete e trombone) certamente seriam suficientes para contemplar todas as exigências de tessitura, texturas e coloridos da obra, e corresponderiam a uma formação que respeitaria as prováveis intenções de Schubert, musicais e estéticas. Entretanto, e talvez paradoxalmente, esta pesquisa não foi concebida com o propósito de argumentar em favor de uma instrumentação ideal para uma transcrição do ciclo. O que se deve levar em conta é que um dos alicerces desta dissertação é a compreensão estética do *Lied*, compreensão esta que nos leva a argumentar em favor da formação original do gênero. Especialmente em sua origem, ou em Schubert, o *Lied* só pode existir quando existem trabalhando em conjunto a voz humana e o piano, com este sendo utilizado em sua potencialidade de recursos, justamente os quais possibilitaram o nascimento do gênero. Uma das riquezas deste repertório reside justamente nesta dicotomia: um instrumento evocando sonoridades de outros, sem que se pretenda que ocorra qualquer substituição. Finalmente, portanto, percebe-se a importância de diferenciar corretamente a *evocação* de sonoridades da intenção de *transcrição* instrumental, já que lidamos com um repertório originalmente pensado para piano, o qual realiza uma estilização das sonoridades que evoca. Apesar destas referências na escrita para piano, o

Lied é um gênero que utiliza este instrumento em sua completude e em sua própria lógica de escrita, e não como se fora um redutor de grupos instrumentais.

Mesmo os compositores que utilizaram *Lieder* como material para a criação de novas obras jamais as impuseram como “melhorias” ou como substituições às originais. Existem transcrições diversas de canções, de Schubert e de outros compositores, para orquestra, sendo as mais conhecidas aquelas realizadas por Berlioz e Liszt, e sem dúvida correspondem a trabalhos muito bem acabados, cuja audição mostra-se realmente interessante e mesmo proveitosa. Entretanto, entendemos que tais transcrições tenham sido concebidas por seus autores mais como meios de estudo da arte da orquestração do que, propriamente, como substitutas às versões originais, do mesmo modo que as transcrições de canções para piano solo, realizadas por Czerny, Liszt e tantos outros, representam antes um acréscimo ao repertório do piano do que um fator contrário à manutenção do repertório vocal:

Essas transcrições [de Liszt] serviam a um triplo propósito: (1) elas promoviam o nome de Schubert, pouco conhecido fora de Viena; (2) elas aumentavam o campo da técnica pianística, colocando específicos problemas de abertura e timbre que nunca tinham sido solucionados anteriormente; e (3) alargavam o próprio repertório de Liszt. Um ou dois destes arranjos, *Erk König* e *Ave Maria*, por exemplo, são verdadeiras peças de concerto. (WALKER, 1981, p. 52).

A importância de traçar paralelos entre o *Lied* e a música instrumental, a partir da constatação de conexões de escrita entre o piano e instrumentos variados, reside não apenas nos desdobramentos práticos da questão que possam ser ocasionados por esta pesquisa, especialmente no que se refere à interpretação deste repertório, mas reside também na valoração estética da própria pesquisa. Em outras palavras, pretendemos não apenas fornecer uma visão de entendimento musical do *Lied*, mais especificamente de *Winterreise*, mas também argumentar em favor da validade desta visão.

A partir dos pressupostos estéticos expostos no primeiro capítulo, concluímos que é condição própria do *Lied* encontrar-se a meio caminho entre a poesia e a música: não há como entender o gênero de outro modo, sem colocar em xeque sua própria origem estética. A poesia, sob tal perspectiva, fornece o conteúdo imediato, e a música sua contrapartida romântica, exprimindo, sobretudo na parte do piano, o que a primeira não poderia expressar por si mesma: é a presença da questão do inefável, tão própria da música instrumental do início do Romantismo, num gênero tradicionalmente entendido como vocal. Assimilada tal contradição, conclui-se, ainda, que faz parte da condição do *Lied* a dupla classificação musical, sendo um gênero híbrido entre a música instrumental e a vocal.

Tal como ocorre no movimento final da *Nona Sinfonia* de Beethoven, onde a intervenção das vozes solistas e corais absolutamente não enfraquece o discurso orquestral e não faz com que se entenda a obra senão como uma sinfonia, no *Lied* a presença da voz não representa condição preponderante para a classificação inequívoca do gênero como vocal. Por outro lado, a presença da voz neste repertório, por si só, não permite a classificação do mesmo como música instrumental, simplesmente. Muito embora a parte vocal no *Lied* também seja muitas vezes tratada de maneira bastante inovadora e diferente daquela encontrada na canção setecentista, é sobretudo seu conteúdo instrumental que lhe fornece o vínculo com a estética e com a sensibilidade artística do Romantismo. Assim sendo, discordamos da classificação tradicional do *Lied* como um gênero genuinamente vocal, como o são a ópera, a canção setecentista, o oratório etc, uma vez que o conteúdo instrumental deste repertório, banhado pela inefabilidade, não se permite diminuído perante o conjunto. É algo similar ao que acontece com o Drama wagneriano¹, o qual, do

¹ Em seu ensaio intitulado *Beethoven*, publicado em 1870, Richard Wagner afirma ser a *Nona Sinfonia* do mestre de Bonn, devido à utilização de vozes no último movimento, um marco na transição entre a estética do inefável e o Drama musical, ou seja, entre a música instrumental e a música com voz e orquestra. O Drama não seria, assim, um gênero propriamente “vocal”, na acepção tradicional do termo, e é nesse ponto que reside sua maior divergência da ópera, onde a voz assume papel preponderante. Essa conceituação, da

mesmo modo, não pode ser entendido como gênero meramente vocal, tendo vínculos estéticos muito mais definidos com a música instrumental de tradição germânica do que com a ópera. No caso da produção de Wagner, sua classificação como *Drama* faz com que seja compreendida sua situação diferenciada, contanto que sejam entendidos os pressupostos estéticos em questão. Quanto ao *Lied*, por outro lado, não existe ainda um termo que lhe seja aplicado em sua diferenciação estética, ou que expresse sua condição de híbrido entre música vocal e instrumental. Não propomos aqui um termo a ser utilizado com tais objetivos, uma vez que a própria palavra *Lied*, quando utilizada para designar este repertório, em si mesma deveria trazer todo este corpo de significados e definições.

Desvelado o vínculo imediato do *Lied* com o pensamento sobre música e arte dos autores literários do *Friibromantik*, o entendimento do mesmo como mera consequência de gêneros vocais anteriores passa a cair por terra. Sob a óptica do pensamento corrente especialmente em solo germânico no início do século XIX, é possível, por exemplo, questionar a afirmação de que “a canção schubertiana consiste de oratório, liturgia, *Singspiel* e ópera combinados, comprimidos, secularizados, domesticados e personalizados para o novo individualista de classe média.” (SAMS, 1978, p. 948). Se tal afirmação se refere antes à parte vocal do *Lied*, ela é falha na conceituação do gênero, uma vez que exclui a suma relevância que a tradição da música instrumental possui na formação da linguagem do piano dentro da canção.

mesma forma que ocorre no *Lied*, deve-se à importância das partes instrumentais no Drama wagneriano, sendo as vozes apenas mais um elemento dentro do conjunto. Cf. LISARDO, 2005.

BIBLIOGRAFIA

- ABRAHAM, Gerald (Org.). *The Age of Beethoven, 1790-1830*. Oxford: Oxford University Press, 1982.
- ABRAHAM, Gerald. *Romanticism, 1830-1890*. Oxford: Oxford University Press, 1990. 935 p.
- ADLER, Kurt. *The Art of accompanying and coaching*. New York: Da Capo Press.
- BATTEUX, Charles. *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*. Paris: INALF, 1961.
- BENNETT, Roy. *Instrumentos da Orquestra*. Tradução: Luiz Carlos Csëko. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 76 p.
- BLACK, Leo. *Franz Schubert: Music and Belief*. Woodbridge: Boydell Press, 2003. 209 p.
- BOOMGAARDEN, Donald R. *Musical Thought in Britain and Germany during the Early Eighteenth Century*. New York: Peter Lang, 1987.
- BOWIE, Andrew. Music and the rise of aesthetics history. In: SAMSON, Jim (Ed.). *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 29-54.
- COLDICOTT, Anne-Louise. Beethoven como pianista, regente e professor. In: COOPER, Barry (Org.). *Beethoven: um compêndio*. Tradução: Mauro Gama. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1996. p. 142-151.
- COOPER, Barry (Org.). *Beethoven: um compêndio*. Tradução: Mauro Gama. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1996.
- DAHLHAUS, Carl. *L'idée de la musique absolue: une esthétique de la musique romantique*. Traduction: Martin Kaltenecker. Genève: Éditions Contrechamps, 1997.

- DAHLHAUS, Carl. *Nineteenth-Century Music*. Translation: J. Bradford Robinson. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1989. 420 p.
- DAVERIO, John. *Crossing Paths: Schubert, Schumann, and Brahms*. New York: Oxford University Press, 2002.
- DEUTSCH, Otto E. *The Schubert Reader: a life of Franz Schubert in letters and documents*. Translation: Eric Blom. New York: W. W. Norton, 1947.
- DUBOS, Jean-Baptiste. *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*. Paris: INALF, 1961.
- EINSTEIN, Alfred. *Essays on Music*. New York: W. W. Norton, 1956.
- EINSTEIN, Alfred. *Music in the romantic era*. New York: W. W. Norton, c.1975. 371 p.
- EHRlich, Cyril. *The Piano: a History*. Oxford: Clarendon Press, 1990.
- FINNEY, Theodore M. *A History of Music*. New York: Harcourt Brace, 1935.
- FISCHER-DIESKAU, Dietrich. (Org.) *The Fischer-Dieskau Book of Lieder*. Translation: George Bird and Richard Stokes. New York: Alfred A. Knopf, 1977. 439 p.
- GOEHR, Lyida. *The imaginary museum of musical works: an essay in the philosophy of music*. Oxford: Oxford University Press, 1994.
- GORRELL, Lorraine. *The Nineteenth-Century German Lied*. Amadeus Press, 1993.
- GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. Tradução: Ana Luisa Faria. Lisboa: Gradiva, 1997. 769 p.
- HANSLICK, Eduard. *Do Belo Musical: uma contribuição para a revisão da estética musical*. Tradução: Nicolino Simone Neto. 2 ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992.
- HOFFMANN, Ernst T. A. Recensão da Quinta Sinfonia de Beethoven (excertos). In: IRIARTE, Rita. (Org.). *Música e literatura no romantismo alemão*. Lisboa: Apaginastantas, 1987. p. 91-97.
- HUGUES, Rosemary. Solo Song. In: STERNFELD, Frederick; WELLESZ, Egon (Org.). *The Age of Enlightenment, 1745-1790*. Oxford: Oxford University Press, 1973. p. 336-365.
- IRIARTE, Rita. (Org.). *Música e literatura no romantismo alemão*. Lisboa: Apaginastantas, 1987. 153 p.
- KANT, Immanuel. *Critique of Judgment*. Translation: Werner S. Pluha. Indianapolis: Hackett Publishing, 1987.
- KERMAN, Joseph.; TYSON, Alan. *Beethoven*. Tradução: Flávio Oliveira e Peter Naumann. São Paulo: L&PM Editores, 1989. (verbete do New Grove Dictionary of Music and Musicians).

KRAMER, Lawrence. *Musical Meaning: Toward a Critical History*. Berkeley: University of California Press, 2002.

LANDORMY, Paul. *A History of Music*. Translation: Frederick H. Martens. New York: Charles Scribner's Sons, 1927.

LISARDO, Roger D. *A música como ideal romântico: o "Beethoven" de Richard Wagner*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: UNESP, Instituto de Artes, 2005. 149 p.

LONGYEAR, Rey M. *Nineteenth-Century Romanticism in Music*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, Inc., 1988. 370 p.

MCKEY, Elisabeth N. *Schubert: a Biography*. Oxford: Oxford University Press, 1997. 368 p.

NEWMAN, William S. *Beethoven on Beethoven: Playing his Piano Music his Way*. New York: W. W. Norton, 1988. 336 p.

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

PLATÃO. *A República*. Introdução, tradução e notas: Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 1993.

REED, John. *Schubert*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

ROSEN, Charles. *A Geração Romântica*. Tradução: Eduardo Seincman. São Paulo: Edusp, 2000. 952 p.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. Ensaio sobre a origem das línguas. In: ARBOUSSE-BASTIDE, Paul; MACHADO, Lourival Gomes (introduções e notas). *Rousseau – vida e obra*. Tradução: Lourdes Santos Machado. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2000 (Coleção Os Pensadores).

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

SAMS, Eric. *The Songs of Robert Schumann*. 2nd edition. London: Eulenburg Books, 1975. 293 p.

SAMSON, Jim (Ed.). *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. Oxford: Clarendon Press, 1999.

SMEED, John W. *German Song and its Poetry, 1740-1900*. Worcester: Billing & Sons Limited, 1987.

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

STERNFELD, Frederick; WELLESZ, Egon (Org.). *The Age of Enlightenment, 1745-1790*. Oxford: Oxford University Press, 1973.

STOLJAR, Margaret M. *Poetry and Song in Late Eighteenth Century Germany: A Study in the Musical Sturmunddrang*. Worcester: Billing & Sons Limited, 1985.

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

TIECK, Ludwig. Fantasias sobre a arte. In: IRIARTE, Rita (org.) *Música e literatura no romantismo alemão*. Lisboa: Apaginastantas, 1987. p. 47-62.

WACKENRODER, Wilhelm H. Fantasias sobre a arte. In: IRIARTE, Rita (org.) *Música e literatura no romantismo alemão*. Lisboa: Apaginastantas, 1987. p. 25-46.

WARRACK, John; WEST, Evan. *The Concise Oxford Dictionary of Opera*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

WERNAER, Robert M. *Romanticism and the Romantic School in Germany*. New York: D. Appleton, 1910.

WICK, Heidi F. *Applying natural horn technique to modern valved horn performance practice*. Tese de Doutorado. Ohio: The Ohio State University, 2001. 88 p.

WITTHON, Kenneth S. *Goethe and Schubert: the unseen bond*. Portland: Amadeus Press, 1999.

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

ARTIGOS

BILSOM, Malcolm. Schubert's Piano Music and the Pianos of His Time. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 22, Fasc. 1/4. (1980), pp. 263-271.

BROWN, Maurice. Schubert: Instrumental Derivatives in the Songs. *Music & Letters*, Vol. 28, No. 3. (Jul., 1947), pp. 207-213.

CARNER, Mosco. A Beethoven Movement and Its Successors. *Music & Letters*, Vol. 20, No. 3. (Jul., 1939), pp. 281-291.

DALE, Kathleen. Schubert's Indebtedness to Haydn. *Music & Letters*, Vol. 21, No. 1. (Jan., 1940), pp. 23-30.

GRAY, Walter. The Classical Nature of Schubert's Lieder. *The Musical Quarterly*, Vol. 57, No. 1. (Jan., 1971), pp. 62-72.

GREENE, David B. Schubert's "Winterreise": A Study in the Aesthetics of Mixed Media. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 29, No. 2. (Winter, 1970), pp. 181-193.

KÖLTZSCH, Hans. Schubert and the Romantic Problem. *Music & Letters*, Vol. 20, No. 2. (Apr., 1939), pp. 130-137.

KRAVITT, Edward F. The Lied in 19th-Century Concert Life. *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 18, No. 2. (Summer, 1965), pp. 207-218.

LANG, Paul H. The Enlightenment and Music. *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 1, No. 1. (Autumn, 1967), pp. 93-108.

LE HURAY, Peter. The Role of Music in Eighteenth- and Early Nineteenth-Century Aesthetics. *Proceedings of the Royal Musical Association*, Vol. 105. (1978 - 1979), pp. 90-99.

MCNAMEE, Ann. The Role of the Piano Introduction in Schubert's 'Lieder'. *Music Analysis*, Vol. 4, No. 1/2, Special Issue: King's College London Music Analysis Conference 1984. (Mar. - Jul., 1985), pp. 95-106.

PEAK, Luise. The Antecedents of Beethoven's Liederkreis. *Music & Letters*, Vol. 63, No. 3/4. (Jul. - Oct., 1982), pp. 242-260.

SAMS, Eric. Notes on a Magic Flute: The Origins of the Schubertian Lied. *The Musical Times*, Vol. 119, No. 1629, Schubert Anniversary Issue. (Nov., 1978), pp. 947-949.

SCHAEFFER, Erwin; SPIVACK, Harold. Schubert's "Winterreise". *The Musical Quarterly*, Vol. 24, No. 1. (Jan., 1938), pp. 39-57.

SIEGEL, Linda. Wackenroder's Musical Essays in "Phantasien über die Kunst". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 30, No. 3. (Spring, 1972), pp. 351-358.

TURCHIN, Barbara. The Nineteenth-Century Wanderlieder Cycle. *The Journal of Musicology*, Vol. 5, No. 4. (Autumn, 1987), pp. 498-525.

WALKER, Alan. Liszt and the Schubert Song Transcriptions. *The Musical Quarterly*, Vol. 67, No. 1. (Jan., 1981), pp. 50-63.

WEBSTER, James. Between Enlightenment and Romanticism in Music History: "First Viennese Modernism" and the Delayed Nineteenth Century. *19th-Century Music*, Vol. 25, No. 2/3, The Long Century, 1780-1920. (Autumn, 2001 - Spring, 2002), pp. 108-126.

YOUENS, Susan. Retracing a Winter Journey: Reflections on Schubert's "Winterreise". *19th-Century Music*, Vol. 9, No. 2. (Autumn, 1985), pp. 128-135.

PARTITURAS

BACH, Johann S.. *Das Wohltemperierte Klavier*. Theil I-II. Michigan: J.W. Edwards Verlag, 1947.

BEETHOVEN, Ludwig van. *Symphony no.5, Op.67*. Scarsdale: Edwin F. Kalmus Publisher.

BEETHOVEN, Ludwig van. *Symphony no.6, Op.68 – “Pastorale”*. Mineola: Dover Publications, Inc

BEETHOVEN, Ludwig van. *Symphony no.8, Op.93*. London: Ernst Eulenburg Ltd.

BEETHOVEN, Ludwig van. *Sonate per pianoforte*. Vol. I-II (Casella, rev.). 3a. Edizione. Ricordi.

BEETHOVEN, Ludwig van. *String Quartets*. Vol. I-III . New York: Edwin F. Kalmus Publisher.

HAYDN, Joseph. *Klaviersonaten – auswahl*. Band I-II. (Georg Feder, rev.). München: G. Henle Verlag.

HAYDN, Joseph. *String Quartets. Complete (vol. 1-4)*. London: Edition Peters.

MENDELSSOHN, Felix. *Major Orchestral Works in full score*. New York: Dover Publications, Inc.

MOZART, Wolfgang A.. *Complete Serenades in full scores – Series II*. New York: Dover Publications, Inc.

MOZART, Wolfgang A.. *Nineteen Sonatas for the Piano*. (Sigmund Lebert, rev.). New York: G. Schirmer.

MOZART, Wolfgang A.. *Symphonyes nos. 22-34 – full score*. New York: Dover Publications, Inc.

ROSSINI, Gioachinno. *The Barber of Seville – full score*. Mineola: Dover Publications, Inc. 1989.

SCARLATTI, Domenico. *Twenty-two pieces for the piano*. New York: G. Schirmer

SCHUBERT, Franz. *Four Symphonies in full score*. (Johannes Brahms, ed.). New York: Dover Publications, Inc.

SCHUBERT, Franz. *Gesänge*. Band I-VII (Friedländler, rev.). C. F. Peters Corporation.

SCHUBERT, Franz. *Klaviersonaten*. Band I-III. (Paul Mies, rev.). München: G. Henle Verlag.

SCHUBERT, Franz. *Nachtgesang im Walde D. 913*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

SCHUBERT, Franz. *Selected Piano Works for Four Hands*. New York: Dover publications, Inc.

SCHUBERT, Franz. *Sonatinas Op. 137 nos 1-3*. London: Edition Peters.

WEBER, Carl Maria von. *Der Freischütz*. New York: Dover Publications, Inc. 1977.

APÊNDICE

1. Dois modelos de veleta (ou grimpa, ou zingamocho)

a.



Imagem disponível em:
<http://lunatica.wordpress.com/2007/11/13/offline/>
(acesso em 10/04/2008)

b.



Imagem disponível em:
<http://elespejoimposible.wordpress.com/2007/10/28/la-direccion-del-viento/>
(acesso em 10/04/2008)

2.

a. Um *Posthorn*

Imagem disponível em:

http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/england/leicestershire/3135243.stm

(acesso em 10/04/2008)

b. Logotipo do *Deutsche Post* (Correio Alemão)

Imagem disponível em:

<http://www.rewe-oberpleis.de/Frame%20links.htm>

(acesso em 10/04/2008)

3. Georges de La Tour (1593-1652)

The Hurdy-Gurdy Player
(ou *Ghironda Spieler*, *Drehleier Spieler*, *O Tocador de Leier*)

1631-1636

Musée des Beaux-Arts, Nantes



Imagem disponível em:

<http://www.artrenewal.org/asp/database/image.asp?id=5617>

(acesso em 10/04/2008)