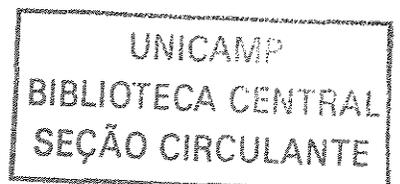


UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

***AN DIE FERNE GELIEBTE*, OP. 98 DE L. V. BEETHOVEN: A
RELAÇÃO TEXTO-MÚSICA E O ACOMPANHAMENTO
PIANÍSTICO**

KARINA PRAXEDES

NATAL
2002



UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Artes

***AN DIE FERNE GELIEBTE, OP. 98 DE L. V. BEETHOVEN: A
RELAÇÃO TEXTO-MÚSICA E O ACOMPANHAMENTO
PIANÍSTICO***

KARINA PRAXEDES

Este exemplar é a redação final da
dissertação defendida pela Sra. Karina da
Silva Santana Praxedes e aprovada pela
Comissão Julgadora em 04/07/2002


Prof. Dra. Adriana Giarola Kayama

Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado em Artes do Instituto de Artes
da UNICAMP, como requisito parcial
para a obtenção do grau de Mestre em
Artes sob a orientação da Prof.ª Dr.ª
Adriana Giarola Kayama e co-orientação
do Prof. Dr. Antônio Rafael dos Santos.

NATAL
2002

UNIVERSIDADE BC
CHAMADA T/UNICAMP
P898d
EX
MBO BC/ 51810
ROC. 16-832-02
C D
REÇO 284,00
ATA
CPD

BIBID.-275737

CM00176271-9

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

~~P898d~~

891

Praxedes, Karina da Silva Santana.

An die ferne Geliebte Op.98 de L. V. Beethoven : a
relação texto-música e o acompanhamento pianístico /
Karina da Silva Santana Praxedes. -- Campinas, SP :
[s.n.], 2002.

Orientadores : Adriana Giarola Kayama, Antônio
Rafael dos Santos.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Artes.

1. Beethoven, Ludwig van, 1770-1827. 2. Acompanhamento musical. I. Kayama, Adriana Giarola. II. Santos, Antônio Rafael dos. III. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. IV. Título.

“A meus pais, que sempre me deram incondicional apoio para a realização de meus sonhos”.

AGRADECIMENTOS

- A Deus, pelo fôlego de vida e governo das minhas ações.
- A CAPES, pela concessão de auxílio financeiro no período de setembro a dezembro de 2001.
- À Universidade Federal do Rio Grande do Norte e à Universidade Estadual de Campinas, por terem sido as instituições que viabilizaram o Programa de Mestrado Interinstitucional em Artes.
- A minha querida e super orientadora Prof^a Dra. Adriana Giarola Kayama, pela sua simpatia, ética e dedicação, por instigar em mim o prazer da pesquisa por meio de importantes indagações e por ser muito mais que uma orientadora, quando me acolheu em Campinas.
- A André Luiz Muniz Oliveira, pela iniciativa individual na criação deste Programa, pelo constante estímulo na busca de profundidade de conteúdo, pelo incentivo pessoal, pelo companheirismo.
- À Dra. Cleide Dorta Benjamin, por sua dedicação e paciência, seus valiosos conselhos e ações e pelo zelo de suas observações.
- À Prof^a Dra. Maria Lúcia Senna Pascoal, pela correção da análise harmônica da obra.
- A Elke Beatriz Riedel, pela prestimosa contribuição com a tradução do texto poético do *An die ferne Geliebte* para o português, bem como do material bibliográfico deste trabalho na língua alemã.
- Ao Prof. Dr. Rafael dos Santos, pela contribuição na parte pianística.
- Aos demais professores e funcionários da UNICAMP, que me foram solícitos quando deles precisei.
- À equipe da Biblioteca da Escola de Música da UFRN, pela simpática colaboração.
- À Divisão de Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.
- À *Biblioteca del Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna* (Itália), por, de forma tão gentil, me ceder uma cópia gratuita do livro *I lieder di Beethoven*, de Giulia Giachin, material fundamental na bibliografia do trabalho, contudo, extinto no comércio.
- A meus pais, irmãos, demais familiares e amigos, pela compreensão de meus humores.

SUMÁRIO

ÍNDICE DE FIGURAS.....	9
ÍNDICE DE ABREVIATURAS.....	11
RESUMO.....	12
ABSTRACT.....	13
INTRODUÇÃO.....	14
1. ASPECTOS GERAIS.....	18
1.1. O Beethoven de 1816.....	19
1.2. O Desenvolvimento do <i>Lied</i>	21
1.3. Os <i>lieder</i> de Beethoven.....	26
1.4. O Piano de Beethoven.....	29
2. CONSIDERAÇÕES SOBRE A OBRA	
2.1. O Ciclo.....	36
2.2. O Poeta.....	43
2.3. Edições e Publicações.....	46
3. ANÁLISE DAS CANÇÕES	
3.1. Canção 1	
3.1.1. Texto poético.....	52
3.1.2. Número dos compassos.....	53
3.1.3. Extensão vocal.....	53
3.1.4. Tonalidade.....	53
3.1.5. Forma.....	53
3.1.6. Andamento.....	53
3.1.7. Estrutura fraseológica.....	53
3.1.8. Plano harmônico.....	54
3.1.9. Ritmo.....	57
3.1.10. Dinâmica.....	58
3.1.11. Timbre.....	58
3.1.12. Textura.....	60
3.1.13. Relação texto-música.....	63
3.2. Canção 2	
3.2.1. Texto poético.....	66
3.2.2. Número dos compassos.....	67
3.2.3. Extensão vocal.....	67
3.2.4. Tonalidade.....	67
3.2.5. Forma.....	67
3.2.6. Andamento.....	67
3.2.7. Estrutura fraseológica.....	67

3.2.8.	Plano harmônico.....	68
3.2.9.	Ritmo.....	71
3.2.10.	Dinâmica.....	73
3.2.11.	Timbre.....	73
3.2.12.	Textura.....	74
3.2.13.	Relação texto-música.....	75
3.3.	Canção 3	
3.3.1.	Texto poético.....	79
3.3.2.	Número dos compassos.....	80
3.3.3.	Extensão vocal.....	80
3.3.4.	Tonalidade.....	80
3.3.5.	Forma.....	80
3.3.6.	Andamento.....	80
3.3.7.	Estrutura fraseológica.....	80
3.3.8.	Plano harmônico.....	81
3.3.9.	Ritmo.....	85
3.3.10.	Dinâmica.....	88
3.3.11.	Timbre.....	88
3.3.12.	Textura.....	89
3.3.13.	Relação texto-música.....	91
3.4.	Canção 4	
3.4.1.	Texto poético.....	96
3.4.2.	Número dos compassos.....	97
3.4.3.	Extensão vocal.....	97
3.4.4.	Tonalidade.....	97
3.4.5.	Forma.....	97
3.4.6.	Andamento.....	97
3.4.7.	Estrutura fraseológica.....	97
3.4.8.	Plano harmônico.....	98
3.4.9.	Ritmo.....	100
3.4.10.	Dinâmica.....	101
3.4.11.	Timbre.....	101
3.4.12.	Textura.....	102
3.4.13.	Relação texto-música.....	103
3.5.	Canção 5	
3.5.1.	Texto poético.....	107
3.5.2.	Número dos compassos.....	108
3.5.3.	Extensão vocal.....	108
3.5.4.	Tonalidade.....	108
3.5.5.	Forma.....	108
3.5.6.	Andamento.....	108
3.5.7.	Estrutura fraseológica.....	108
3.5.8.	Plano harmônico.....	110

3.5.9.	Ritmo.....	114
3.5.10.	Dinâmica.....	115
3.5.11.	Timbre.....	116
3.5.12.	Textura.....	117
3.5.13.	Relação texto-música.....	119
3.6.	Canção 6	
3.6.1.	Texto poético.....	126
3.6.2.	Número dos compassos.....	127
3.6.3.	Extensão vocal.....	127
3.6.4.	Tonalidade.....	127
3.6.5.	Forma.....	127
3.6.6.	Andamento.....	127
3.6.7.	Estrutura fraseológica.....	128
3.6.8.	Plano harmônico.....	131
3.6.9.	Ritmo.....	137
3.6.10.	Dinâmica.....	137
3.6.11.	Timbre.....	137
3.6.12.	Textura.....	139
3.6.13.	Relação texto-música.....	140
4.	ASPECTOS INTERPRETATIVOS.....	146
4.1.	Considerações Práticas sobre Diapasão, Andamento, Articulação, Ornamentação, Dinâmica e Pedal na Época de Beethoven.....	147
4.1.1.	Diapasão.....	148
4.1.2.	Andamento.....	149
4.1.3.	Articulação.....	152
4.1.4.	Ornamentação.....	152
4.1.5.	Dinâmica.....	153
4.1.6.	Pedal.....	154
4.2.	Elementos de Interpretação.....	155
4.2.1.	Canção 1 – <i>Auf dem Hügel</i>	
4.2.1.1.	Andamento.....	156
4.2.1.2.	Articulação e sonoridade.....	157
4.2.1.3.	Ornamentação.....	159
4.2.1.4.	Dinâmica.....	160
4.2.1.5.	Pedal.....	160
4.2.1.6.	O cantor.....	162
4.2.2.	Canção 2 – <i>Wo die Berge so blau</i>	
4.2.2.1.	Andamento.....	164
4.2.2.2.	Articulação e sonoridade.....	165
4.2.2.3.	Ornamentação.....	166
4.2.2.4.	Dinâmica.....	167
4.2.2.5.	Pedal.....	167

4.2.2.6.	O cantor.....	168
4.2.3.	Canção 3 – <i>Leichte Segler in den Höhen</i>	
4.2.3.1.	Andamento.....	169
4.2.3.2.	Articulação e sonoridade.....	169
4.2.3.3.	Ornamentação.....	170
4.2.3.4.	Dinâmica.....	170
4.2.3.5.	Pedal.....	171
4.2.3.6.	O cantor.....	173
4.2.4.	Canção 4 - <i>Diese Wolken in den Höhen</i>	
4.2.4.1.	Andamento.....	173
4.2.4.2.	Articulação e sonoridade.....	174
4.2.4.3.	Ornamentação.....	175
4.2.4.4.	Dinâmica.....	175
4.2.4.5.	Pedal.....	176
4.2.4.6.	O cantor.....	176
4.2.5.	Canção 5 – <i>Es kehret der Maien, es blühet die Au</i>	
4.2.5.1.	Andamento.....	177
4.2.5.2.	Articulação e sonoridade.....	178
4.2.5.3.	Ornamentação.....	178
4.2.5.4.	Dinâmica.....	179
4.2.5.5.	Pedal.....	180
4.2.5.6.	O cantor.....	180
4.2.6.	Canção 6 – <i>Nimm sie hin denn, diese Lieder</i>	
4.2.5.1.	Andamento.....	181
4.2.5.2.	Articulação e sonoridade.....	183
4.2.5.3.	Ornamentação.....	184
4.2.5.4.	Dinâmica.....	184
4.2.5.5.	Pedal.....	185
4.2.5.6.	O cantor.....	186
CONCLUSÃO.....		187
APÊNDICE.....		195
BIBLIOGRAFIA.....		203

ÍNDICE DE FIGURAS

01. Sonata Op. 2 n. 1 – 4 ^o movimento.....	33
02. Primeira semifrase – canção 1.....	53
03. Segunda semifrase – canção 1.....	53
04. Interlúdio do piano – canção 1.....	54
05. Motivo rítmico da parte de piano – 2 ^a estrofe – canção 1.....	56
06. Motivo rítmico da parte de piano – 3 ^a estrofe – canção 1.....	56
07. Motivo rítmico da parte de piano – 4 ^a estrofe – canção 1.....	57
08. Motivo rítmico da parte de piano – 5 ^a estrofe – canção 1.....	57
09. Textura acordal – canção 1.....	61
10. Textura “quase contrapontística” – canção 1.....	62
11. Primeira semifrase – canção 2.....	67
12. Segunda semifrase – canção 2.....	68
13. Interlúdio entre a 2 ^a e 3 ^a estrofes – canção 2.....	68
14. Motivo rítmico – 1 ^a estrofe – canção 2.....	71
15. Motivo rítmico do interlúdio – canção 2.....	71
16. Motivo rítmico c. 92 – canção 2.	72
17. Motivo rítmico c. 93 – canção 2.	72
18. Relação texto-música c. 91-92 – canção 2.	76
19. Primeira semifrase (Lá b M) – canção 3.	80
20. Segunda semifrase (Lá b M) – canção 3.	81
21. Primeira semifrase (lá b m) – canção 3.	81
22. Segunda semifrase (lá b m) – canção 3.....	81
23. Cadência com defasagem na resolução – canção 3.	84
24. Motivo rítmico da parte do piano – 1 ^a estrofe – canção 3.....	86
25. Motivo rítmico da parte do piano – 2 ^a estrofe – canção 3.	87
26. Motivo rítmico da parte do piano – 3 ^a estrofe – canção 3.	87
27. Motivo rítmico da parte do piano – 4 ^a estrofe – canção 3.	87
28. Motivo rítmico da parte do piano – 5 ^a estrofe – canção 3.....	89
29. Textura da parte do piano – 1 ^a estrofe – canção 3.....	90
30. Relação texto-música – canção 3 – “Seufzer”.....	94
31. Primeira semifrase – canção 4.....	97
32. Segunda semifrase – canção 4.	98
33. Imitação da voz no piano c. 161-162 – canção 4.	98
34. Primeiro motivo rítmico da 1 ^a estrofe – canção 4.	100
35. Segundo motivo rítmico da 1 ^a estrofe – canção 4.	100
36. Motivo rítmico considerado acusticamente – canção 4.	100
37. Primeira semifrase – canção 5.	109
38. Segunda semifrase – canção 5.....	109

39. Primeiro motivo da introdução – canção 5.....	109
40. Segundo motivo da introdução – canção 5.....	109
41. Terceiro motivo da introdução – canção 5.....	110
42. Motivo do interlúdio – c. 210 – canção 5.....	110
43. Transição para Fá M – c. 210 e 228 – canção 5.....	113
44. Transição para Fá M – c. 246 – canção 5.....	113
45. Motivo rítmico característico – canção 5.....	114
46. Motivos rítmicos da introdução – canção 5.....	115
47. Variações do motivo rítmico – canção 5.....	115
48. Timbre c. 245-246 – canção 5.....	117
49. Relação de timbre entre piano e voz – c. 232 – canção 5.....	118
50. Relação de timbre entre piano e voz – c. 250 – canção 5.....	118
51. Textura – c. 190-191 – canção 5.....	119
52. Textura – c. 198-203 – canção 5.....	119
53. Textura da cadência – c.208-209 – canção 5.....	119
54. Textura com caráter contrapontístico – c. 213-214 – canção 5.....	120
55. Textura com caráter contrapontístico – c. 246 – canção 5.....	120
56. Textura com caráter contrapontístico – c. 256-257 – canção 5.....	120
57. Textura – c. 238-239 – canção 5.....	120
58. Relação texto música c. 219-221 – canção 5.....	122
59. Relação texto música c. 237-239 – canção 5.....	122
60. Relação texto música c. 228 – canção 5.....	123
61. Relação texto música c. 246 – canção 5.....	123
62. Relação texto música c. 250 – canção 5.....	123
63. Relação texto música c. 251-254 – canção 5.....	124
64. Relação texto música c. 255-257 – canção 5.....	125
65. Primeira frase (seção A) – canção 6.....	128
66. Segunda frase (seção B) – canção 6.....	128
67. Transição – c. 283 – canção 6.....	129
68. <i>Codetta</i> – c. 292-295 – canção 6.....	129
69. Terceira frase (seção C) – canção 6.....	130
70. Interlúdio variado entre duas cadências – canção 6.....	130
71. Alteração no trecho cromático – canção 6.....	131
72. <i>Codetta 2</i> – canção 6.....	131
73. Ritmo – c. 258 – canção 6.....	136
74. Motivo rítmico – 1ª estrofe – canção 6.....	136
75. Motivo rítmico – 2ª estrofe – canção 6.....	137
76. Relação texto-música – c. 275-278.....	142
77. Execução da ornamentação – c. 9-11 – canção 1.....	159
78. Articulação – c. 70-71 – canção 2.....	165

ÍNDICE DE ABREVIATURAS

ampl. = ampliada
aum. = aumento
b = bemol
c. = compasso
cresc. = *crescendo*
dim. = diminuição ou *diminuendo*
excl. = exclusão
incl. = inclusão
l.i. = linha inferior
l.s. = linha superior
lig. = ligadura
M = tonalidade maior
m = tonalidade menor
marc. = marcação
m.d. = mão direita
m.e. = mão esquerda
Op. = opus
p. = página
rev. = revisada
sep. = separação
v. = volume
t. = tempo
T.A = tradução do autor

LEGENDA DOS PLANOS TONAIS:

(número arábico): Numeração de compasso

T : Acorde de tônica maior;

Tr : Acorde de tônica relativa;

S: Acorde de subdominante;

Sr: Acorde de subdominante relativa;

D: Dominante;

(D): Dominante de outro acorde que não a tônica;

Ð: Dominante sem a fundamental;

Nos acordes:

NÚMERO SOBRESCRITO: intervalo contido no acorde;

NÚMERO SUBSCRITO: intervalo no baixo;

Ped. de T-----|: Pedal de tônica durante o trecho;

Ped. de D-----|: Pedal de dominante durante o trecho;

Nome do acorde em vermelho: região tonal de;

Nome do acorde iniciando com letra maiúscula: **ACORDE MAIOR;**

Nome do acorde iniciando com letra minúscula: **acorde menor;**

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo verificar a relação texto-música, particularmente no acompanhamento pianístico do ciclo de canções *An die ferne Geliebte* de Ludwig van Beethoven (1816). Após uma contextualização histórica da obra, discursadas questões como o desenvolvimento do *Lied*, os *lieder* de Beethoven, o poeta Alois Isidor Jeitelles e o piano da época, bem como relacionadas as diferenças nas edições da obra utilizadas, foi necessária uma análise do ciclo, por meio do estudo de vários elementos musicais – texto poético, número dos compassos, extensão vocal, tonalidade, forma, andamento, estrutura fraseológica, harmonia, ritmo, dinâmica, timbre, textura – que, além de possibilitar uma definição clara das relações entre texto e música, evidencia a importância expressiva do piano nesse ciclo de canções, viabilizando, ainda, a discussão de aspectos interpretativos do mesmo – andamento, articulação e sonoridade, ornamentação, dinâmica, pedal e recursos para o cantor.

ABSTRACT

This work intends to verify the relation between text and music, particularly in the piano accompaniment of the Beethoven's song cycle *An die ferne Geliebte* (1816). Given a historical context of the piece, the development of the *Lied* and Beethoven's *lieder*, the poet Alois Isidor Jeitelles, and the specifications of the piano of the Classic Period, as well as related the differences in some editions of this piece. An analysis of the song cycle was made, by means of the study of some musical elements - poetic text, number of the measures, vocal range, tonality, form, tempo, phrasal structure, harmony, rhythm, dynamics, timbre, texture – which, besides making possible a clear definition of the relations between text and music, showed the expressive importance of the piano in this song cycle, allowing some considerations of its interpretative aspects – tempo, articulation and sound quality, ornamentation, dynamics, pedaling and resources for the singer.

INTRODUÇÃO

Desde que ingressamos na Escola de Música da UFRN (EMUFRN) mediante concurso público para professor de piano e correpetição, em 1998, temos realizado uma intensa atividade como pianista correpetidora e camerista, acompanhando diversos instrumentos, cantores e corais. Por ser a área de acompanhamento ainda carente de pesquisa no Brasil, não seria surpresa que, ao ingressar no Mestrado, manifestássemos o desejo de pesquisar o piano como instrumento acompanhador. Surgiu, então, a idéia de concentrar a pesquisa sobre o piano como instrumento acompanhador em uma obra específica.

Idealizamos uma obra da área de canto para nossa pesquisa por dois motivos: 1) por ser o repertório de canto – popular, folclórico, camerístico e operístico – mais extenso do que qualquer outro instrumento e 2) pela existência do texto literário, possibilitando relacionar texto e música. Dessa forma, escolhemos o *An die ferne Geliebte* Op. 98 de L. V. Beethoven (1816) por ser uma obra vocal representativa – considerada por alguns como o primeiro genuíno ciclo de canções encontrado na literatura musical de um de nossos compositores prediletos e pela importância que tem o piano na caracterização da obra.

Mediante a riqueza da parte pianística, estreitamente relacionada ao texto, propusemo-nos a estudar os procedimentos musicais utilizados por Beethoven para descrever os elementos textuais da poesia no acompanhamento pianístico deste ciclo de canções. Esse estudo realizar-se-á através da análise de diversos aspectos musicais como texto poético, número dos compassos, extensão vocal, tonalidade, forma, andamento, estrutura fraseológica, plano harmônico, ritmo, dinâmica, timbre, textura e relação texto-música. Com base no resultado desta análise, discutiremos, ainda, alguns aspectos interpretativos da obra.

Portanto, este trabalho está estruturado em quatro capítulos. No primeiro, intitulado “Aspectos Gerais”, abordaremos algumas questões sobre Beethoven em torno de 1816, ano de composição da obra: fatos de sua vida pessoal que aconteceram logo antes da composição do ciclo. Também trataremos sucintamente sobre 1) o desenvolvimento do *Lied* e, conseqüentemente, a mudança de papel do acompanhamento pianístico; 2) os *Lieder* de Beethoven e de suas principais características; e, ainda, 3) os pianos utilizados por Beethoven, enfatizando algumas diferenças entre os pianos de sua época e os pianos modernos.

No segundo capítulo, intitulado “O Ciclo”, faremos considerações da obra como um todo, mostrando a relação entre as canções, tecendo comentários sobre o poeta Alois Jeitelles e, também, sobre as edições e publicações da obra.

No terceiro capítulo, “Análise das Canções”, fazemos uma análise de cada uma das canções, separadamente, através do estudo de alguns elementos musicais como texto poético, número dos compassos, extensão vocal, tonalidade, forma, andamento, estrutura fraseológica, plano harmônico, ritmo, dinâmica, timbre, textura, culminando na abordagem da relação entre texto e música.

No quarto capítulo, “Aspectos Interpretativos”, faremos considerações a respeito da interpretação da obra, com base na análise musical e na relação texto-música, abordando aspectos como diapasão, andamento, dinâmica, ornamentação, articulação, sonoridade, pedal e recursos para o cantor.

O trabalho encerra com a conclusão, na qual serão feitas as considerações finais.

CAPÍTULO 1

ASPECTOS GERAIS

1. ASPECTOS GERAIS

Conforme já afirmado na Introdução, a finalidade deste trabalho é a abordagem de alguns aspectos do ciclo de canções *An die ferne Geliebte* (À amada distante), com poema de Alois Jeitelles (1794-1858) e musicado por Beethoven em 1816. A ênfase principal desta abordagem é a relação texto-música e a forma como é tratado o acompanhamento pianístico.

Ludwig van Beethoven é um dos compositores mais admirados em todo o mundo. Muito já se tem escrito sobre ele, seja no âmbito de sua obra ou sobre sua vida pessoal, sendo desnecessário, portanto, ao falar de seu ciclo de canções *An die ferne Geliebte*, tecer detalhes biográficos. A seguir, serão abordadas questões sobre o desenvolvimento do *Lied* e comentários sobre os *lieder* de Beethoven, os pianos e fatos de sua vida pessoal em torno de 1816 que tiveram relação direta ou indireta com a criação do *An die ferne Geliebte*.

1.1. O Beethoven de 1816

A música de Beethoven costuma ser dividida em três períodos composicionais. Segundo o *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*¹, o primeiro período vai até cerca de 1802, o segundo, até por volta de 1812 e o terceiro, até o ano de sua morte, em 1827. Portanto, o *An die ferne Geliebte* é parte integrante do terceiro período.

Desde 1812, ano em que Beethoven escreveu a carta à “Amada Imortal”², ele passava por uma longa pausa em seu processo criativo, que durou até 1815-6, e foi ocasionada pela sua crescente surdez, por problemas com o seu sobrinho Karl e por decepções amorosas. Nesse período, houve um silêncio composicional, sendo o *An die ferne Geliebte* uma das poucas obras importantes que emergiram, ao contrário dos períodos imediatamente anterior e posterior. Entre as obras que se destacaram nesse período estão a terceira revisão da ópera *Fidelio*, a Sonata Op. 90, as duas Sonatas para Violoncelo Op. 102, a Abertura em Dó Maior Op. 115, as Canções Elegíacas e a transcrição das canções populares escocesas e irlandesas, bem como composições menos representativas, como, por exemplo, a Cantata *Der glorreiche Augenblick* (O Momento

¹ Beethoven. In: SADIE, Stanley. *The new Grove dictionary of music and musicians*. 2. ed. New York: Macmillan, 2001. v. 3. p. 95.

² Uma misteriosa mulher a quem Beethoven endereçou uma atormentada e contraditória carta de 6-7 de julho de 1812 e que talvez nunca tenha sido enviada, sendo encontrada entre os papéis do músico depois da sua morte. (GIACHIN, Giulia. *I lieder di Beethoven*. Turim: Ed. dell'Orso, 1996, p. 100. Muitos estudiosos têm feito especulações a respeito da identidade da “amada imortal” mas nunca chegaram a uma conclusão. Solomon afirma que “o ciclo pode ter sido escrito como oferenda de amor para a amada imortal” (SOLOMON, Maynard. *Beethoven – vida e obra*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1987, p. 395).

Glorioso). Todavia, os períodos anterior e posterior são considerados como frutíferos. Entre as obras compostas antes de 1812 estão as Sinfonias 1 a 7, os Quartetos do Op. 18, 59, 73, 95, Trios Op. 3, 8 e 9; Concerto de Violino, os cinco concertos para piano, 26 sonatas para piano – Op. 2 até 81a, as 10 sonatas para violino, os trios para piano Op. 1, 70 e 97, *Fidelio*, a música para o *Egmont*; e entre as obras compostas após 1816, estão a Nona Sinfonia, a Grande Missa, as últimas sonatas e os últimos quartetos de cordas.

Após a morte de seu irmão Carl (1774-1815), Beethoven faz algumas tentativas junto aos tribunais para conseguir a tutela de seu sobrinho Karl (1806-1858), uma vez que, no testamento deixado por seu irmão, a tutela havia sido designada à sua mãe, Maria Magdalena van Beethoven (1746-1787). Beethoven seria o tutor adjunto. Porém, como ele não estava disposto a dividir esta tarefa com sua cunhada, a quem considerava uma pessoa má, Beethoven apelou aos tribunais e, logo no início do ano de 1816, ele foi legalmente designado único tutor de Karl.

Quanto à música, a esta altura, Beethoven já havia composto boa parte de suas obras mais representativas: todos os seus concertos, oito sinfonias, faltando, entretanto, as últimas sonatas para piano e os últimos quartetos de cordas.

Apesar de 1816 ter sido um ano de produção escassa, algumas obras, em sua maioria compostas em anos anteriores, foram publicadas - a Sétima Sinfonia Op. 92, a canção *die Hoffnung* Op. 94, o Quarteto de cordas Op. 95, a Sonata para Violino Op. 96,

o Trio “Arquiduque” Op. 97, a canção *Der Mann von Wort* Op. 99 (composta e publicada no mesmo ano), a canção *Merkenstein* Op. 100 – e outras poucas foram compostas – o já citado Op. 99 e a Sonata para Piano Op. 101.

1.2. O Desenvolvimento do *Lied*

O *Lied* é a canção artística alemã do século XIX. Geralmente, é uma composição curta para voz solo com acompanhamento de piano, baseada em um texto poético e composta em um estilo bastante simples, projetado para refletir o significado do texto. Alguns termos são muito característicos na composição de *Lied* do século XIX, são eles: pictorismo, *mood-*, *text-* e *word-painting*³.

Há muitos autores, como Kimball, que consideram Schubert (1797-1828) como o criador do *Lied*. De acordo com esta autora, “diz-se que o ‘nascimento’ do *Lied* é em 14 de outubro de 1814 – dia em que Schubert compôs *Gretchen am Spinrade*.”⁴ Todavia, outros autores, como Cooper, o Dicionário Grove de Música⁵, acreditam que Beethoven é o verdadeiro criador do *Lied*. Ele utilizou as diversas formas composicionais

³ As definições destes termos serão comentadas no tópico 1.3.

⁴ KIMBALL, Carol. *Song – a guide to style & literature*. Seattle: Pst...Inc., 1996, p. 51.

⁵ *Lied*. In: SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música*. ed. concisa. Tradução por: Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1994, p. 536. Tradução de: The Grove Concise Dictionary of Music.

de canção, desde as composições estróficas até aquelas “*durchkomponiert*”⁶, havendo, também, certa independência entre as linhas do canto e do piano⁷. Seus precursores, em geral, utilizaram somente as formas estróficas de caráter folclórico, em que o piano tinha um papel secundário e, muitas vezes, até incorporava a linha vocal na parte da mão direita do acompanhamento.

De acordo com Fowkes, “através dos anos, o significado do acompanhamento do piano apresentava um problema para os compositores e críticos preocupados com a relativa importância da palavra e música no *Lied*. Os primeiros escritores indicavam a interpretação do texto como o dever do cantor.”⁸ Contudo, em virtude das novas possibilidades sonoras do piano⁹ que surgia no fim do século XVIII, o acompanhamento do piano começava a se pronunciar em defesa da melodia vocal, algumas vezes por meio do aumento das atividades harmônicas, outras vezes pelo enriquecimento da textura ou embelezamento da linha melódica.

Vários fatores contribuíram para o florescimento do *Lied* no final do século XVIII, entre eles, 1) o enriquecimento da poesia lírica, mais livre, com mais

⁶ A definição deste termo será dada a seguir, ao discutir as formas composicionais da canção (p. 24).

⁷ As diferentes formas composicionais da canção serão discutidas a seguir.

⁸ BRODY, E. e FOWKES, Robert A. *The German lied and its poetry*. New York: New York University Press, 1971, p. 11. “Through the years, the significance of the piano accompaniment presented a problem to composers and critics concerned with the relative importance of words and music in the lied. Earlier writers indicated the interpretation of the text as the duty of the singer”. [T.A.].

⁹ Este assunto sobre o piano da época será tratado em item específico a seguir.

formas expressivas, versos líricos cheios de expressão pessoal e consciência do eu; 2) os avanços tecnológicos do novo instrumento de teclado – o piano – com maior extensão, sonoridade e recursos de expressividade; 3) a existência de um grupo de compositores, começando por Beethoven, cujo enfoque subjetivo à música necessitava de maior liberdade de expressão e de refletir seus sentimentos íntimos nas composições que combinavam palavras e música, como nos diz Fowkes¹⁰; e 4) o crescimento de uma classe média, na qual, em particular, as mulheres em vez de trabalharem, gastavam o tempo procurando atividades culturais como cantar, tocar piano, desenhar ou pintar e comprar maiores quantidades de música distribuída pelos novos empresários comerciais, os publicadores de música.

As canções podem apresentar diversas formas. De acordo com Fowkes¹¹ são estas as cinco formas composicionais de canção:

- a) *estrófica*: a mesma música (linha vocal e piano) é repetida para cada estrofe do texto (a a a a);
- b) *estrófica variada*: a melodia da linha vocal é virtualmente a mesma para cada estrofe, contudo, o acompanhamento apresenta leves mudanças (a a¹ a² a³);

¹⁰ FOWKES, *op. cit.*, p. 12.

¹¹ *Ibid.*, p. 10.

- c) estrófica modificada: essencialmente a mesma estrutura e muito da mesma música são usadas para cada estrofe, porém, a voz, tanto quanto o acompanhamento, apresentam mudanças (também a a¹ a² a³);
- d) ternária: é feita de três seções, com a seção central contrastando em elementos – tais como tom, métrica, estilo, humor, etc – com a primeira e terceira seções. A terceira seção não precisa ser uma repetição exata da primeira, mas usa basicamente o mesmo material (a b a ou a b a¹);
- e) *through-composed* ou *durchkomponiert*: o acompanhamento e a melodia seguem o significado e estado psicológico do texto, mudando de acordo com cada mudança na poesia. Pode haver algumas repetições das seções ou frases na forma, mas apresenta, geralmente, uma seqüência de seções contrastantes (a b c d).

Embora o *Lied* fosse uma forma completa, os compositores buscaram expandir seu alcance, ao mesmo tempo em que mantinham suas qualidades únicas. O *Liederkreis*, ou “ciclo de canções” desenvolveu-se naturalmente do *Lied*, agrupando canções com um tema poético ou estória comum, possibilitando que a miniatura *Lied* se transformasse em uma obra maior e mais expressiva.

Alguns autores, como Orrey,¹² não concordam com a idéia de que *An die ferne Geliebte* é o primeiro ciclo de canções, citando muitos outros exemplos de grupos de canções compostos anteriormente por outros compositores, como por exemplo: os três *lieder* mozartianos K.472, 473 e 474¹³ e, também, o op. 82 do próprio Beethoven¹⁴. Orrey diz ainda que “se estas últimas representam a composição cíclica *liederística* na sua forma embrionária, ela já está completamente evoluída em *Die Blumen und der Schmetterling* de Friedich Himmel [1765-1814] (Berlim, cerca de 1805).”¹⁵ O conceito *Liederkreis*, todavia, foi usado pela primeira vez por Beethoven, nesta obra, e serviu de sugestão aos vários compositores de *lieder* que se seguiram, como Schubert, Schumann (1810-1856), Brahms (1833-1897), Wolf (1860-1903).

¹² ORREY, Leslie, ABRAHAM, Gerald, FAVRE, Georges et al. *La musica vocale nell'età di Beethoven*. Tradução por: Gabriele Dotto, Donata Aldi e Alessandra Lucioii. Milano: Feltrinelli, 1991, p. 25. Tradução de: The new Oxford history of music – the age of Beethoven.

¹³ Compostos no mesmo dia de maio de 1785, com textos de Christian Felix Weisse, são organizados segundo um esquema coerente de tonalidade e apresentam algumas conexões temáticas que dificilmente poderiam ser casuais.

¹⁴ Uma coleção de *ariettas* italianas que revela certa afinidade de atitude e de estilo.

¹⁵ ORREY, *op. cit.*, p. 25. “Os textos são de Karl Mùchler, autor cujo nome aparece com uma certa freqüência nos *Lieder* da época. A coleção compreende dez: o primeiro é intitulado *Zueignung an Deutschlands Tòchter*, seguem sete *Lieder* intitulados com nomes de flores, *Das Schneeglòckchen*, *Das Veilchen*, *Die Myrthe*, *Die Narzisse*, *Das Vergissmeinnicht*, *Die Palme* e *Die Rose*. O nono *Lied*, *Wechselgesang der Blumen*, retoma fragmentos dos vários *Lieder* precedentes nas tonalidades apropriadas, coligados por pequenas ‘transições’ modulatórias do piano, como fez Beethoven entre os *Lieder* do op. 98. O ciclo é completado pelo número 10, *Der Schmetterling*. A coleção, um pouco fraca, é contudo graciosa e habilmente construída”. [T.A.].

1.3. Os *lieder* de Beethoven

Beethoven compôs cerca de sessenta e seis canções com formas e línguas variadas, cinqüenta e nove com textos alemães e sete com textos italianos, incluindo a ária de concerto, *Ah, Perfido!*, bem como dois em francês e um em inglês. Sua contribuição à literatura da canção inclui canções curtas no estilo folclórico bem como peças mais extensas, muitas vezes em forma de uma cena e ária. De acordo com Kimball, “Beethoven é uma figura transitiva em suas canções, assim como em outras formas musicais. Embora suas canções exibam sua natureza experimental, no seu conjunto, elas pertencem mais ao século dezoito que ao dezenove. Estão mais próximas em estilo às de Haydn [1732-1809] do que às de Mozart [1756-1791].”¹⁶

Segundo Giulia Giachin, “as inovações beethovenianas não atingem tanto a forma: Beethoven atém-se mormente à estrutura estrófica, às vezes variando o acompanhamento estrofe por estrofe e coloca na mão direita [do pianista] a responsabilidade de duplicar a linha vocal. Ele trabalha os *lieder* como suas grandes obras instrumentais, refazendo continuamente alguns esboços.”¹⁷

¹⁶ KIMBALL, *op. cit.*, p. 57.

¹⁷ GIACHIN, *op. cit.*, p. 19-20. “Le innovazioni beethoveniane non riguardano tanto la forma: Beethoven si atiene prevalentemente alla struttura strofica, tutt'al più variando, di strofa in strofa, l'accompagnamento, ed assegna all'amano destra del pianoforte il compito di doppiare la linea del canto. (...) Beethoven lavora sul Lied come sulle grandi opere strumentali, rimaneggiando continuamente alcuni schizzi (...)”. [T.A.]

Giulia Giachin divide os próprios *lieder* de Beethoven em três grandes grupos, que cobrem respectivamente os anos 1783-97, 1798-1813, 1814-23, sendo o *An die ferne Geliebte* pertencente ao terceiro período.

O “terceiro período” beethoveniano compreende as “preparatórias” Sonatas para violoncelo do op. 102 (compostas em 1815 e publicadas em 1817); as Sonatas para piano op. 101 (1816), 106 (1817-19), 109 (1819-20), 110 (1820-22) e 111 (1821-22); as Variações para piano sobre uma valsa de Diabelli (1819-23); a Nona Sinfonia (1822-24), caracterizada pela introdução das vozes em um gênero que era até agora instrumental; os últimos cinco quartetos para arco op. 127, 130, 131, 132 e 135 e a *Grande fuga* op. 133 (obras compostas entre 1822 e 1826). Mas, à definição de “terceiro estilo”, contribuem também alguns *lieder*, sobretudo o op. 98.¹⁸

Apesar da predileção de Beethoven por formas musicais maiores, a maneira como ele expandiu a harmonia em seus *lieder* e a implantação do conceito de ciclo de canções exerceram forte influência nos compositores de *lieder* que se seguiram.

A respeito dos poemas escolhidos para as suas músicas, Beethoven tinha predileção por alguns poetas. Sem dúvida, os poemas de Goethe (1749-1832) eram os seus preferidos, sendo este o poeta com maior número de textos musicados por ele. Outros poemas, como os de Matthisson (1761-1831), Tiedge (1752-1841), Bürger (1747-1794) e Reissig [c. 1783-1847] também foram musicados por Beethoven. Os textos em

¹⁸ *Ibid.*, p. 96. “Il ‘terzo periodo’ beethoveniano comprende le ‘preparatorie’ due Sonate per violoncello dell’ op. 102 (composte nel 1815, pubblicate nel 1817); le Sonate per pianoforte opp. 101 (1816), 106 (1817-19), 109 (1819-20), 110 (1820-22) e 111 (1821-22); le Variazioni per pianoforte sopra un valzer di Diabelli (1819-23); la Nona Sinfonia (1822-24), caratterizzata dalla ben nota introduzione delle voci in un genere fino ad allora solo instrumentale; gli ultimi cinque quartetti per archi opp. 127, 130, 131, 132 e 135 e la Grande fuga op. 133 (lavori composti fra il 1822 e il ’26). Ma alla definizione del ‘terzo stile’ contribuiscono anche alcuni Lieder, soprattutto, vedremmo, l’op. 98”. [T.A.]

italiano eram, na maioria, de Metastasio [1698-1782]. Beethoven achava muito difícil musicar as poesias de Schiller (1759-1805), considerando-as muito elevadas, usando um texto de sua autoria somente na Nona Sinfonia¹⁹.

Uma questão importante, ao se discutir o *Lied*, é a relação texto/música, isto é, “pictorismo” ou *word-painting*. Segundo o *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Grove:

Word-painting – O uso de sinais musicais em uma obra com um texto real ou subentendido para refletir, muitas vezes pictoricamente, o significado literal ou figurativo de uma palavra ou frase. (...) O termo geralmente é mais aplicado à música vocal, embora uma peça instrumental programática possa em algum sentido explorar a técnica. *Word-painting* é freqüentemente diferenciado de *mood-* ou *tone-painting* (o alemão *Tonmalerei*), que está preocupado com a representação musical do afeto mais geral ou outros mundos de uma obra, embora as categorias não estejam sempre claras: uma ária de Bach ou uma canção de Schubert, por exemplo, podem tomar um motivo melódico ou de acompanhamento gerado pelo *word-painting* e basear o material musical completo nele para expressar o afeto dominante ou imagem do texto (dor, alegria, riacho, roca).²⁰

¹⁹ COOPER, Barry (org.). *Beethoven – um compêndio*. Tradução por: Mauro Gama e Claudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996, p. 297.

²⁰ *Word-painting* In: SADIE, Stanley, *op. cit.*, v. 27, p. 563. “The use of musical gesture(s) in a work with an actual or implied text to reflect, often pictorially, the literal or figurative meaning of a word or phrase. (...) The term is more usually applied to vocal music, although a programmatic instrumental piece might in some sense exploit the technique. *Word painting* is often distinguished from *mood-* or *tone-painting* (the German *Tonmalerei*), which is concerned with the musical representation of a work’s broader emotional or other worlds, although the categories are not always clear: a Bach aria or a Schubert song, for example, can take a melodic or accompanimental motif generated by *word-painting* and base the entire musical material on it so as to express the dominant affection or image of the text (grief, joy, stream, spinning-wheel). (...) *Word painting* presumes the possibility of a meaningful relationship between word and music”. [T.A.].

E o que pode ser mencionado a respeito da maneira como Beethoven “pinta” o texto em sua música? Que grau de pictorismo é encontrado em sua música vocal, especificamente em suas canções? É de senso comum que compositores como Schubert, Schumann, Wolf, entre outros, exploraram plenamente o recurso de *word-, text- e mood-painting*. E Beethoven? Será que se pode afirmar que há pictorismo em sua música? Este assunto será abordado com mais detalhes no capítulo da análise individual das canções.

1.4. O Piano de Beethoven

Beethoven viveu em uma época de transição, em que os pianos estavam sofrendo mudanças consideráveis em sua mecânica, extensão, sonoridade, pedais, contribuindo, assim, para o brotar de um novo “pianismo”²¹ em sua música e na música de seus sucessores. Apesar das diferenças que já existiam entre os pianos de Haydn e Mozart, por exemplo, deve-se lembrar também das diferenças entre os próprios pianos que Beethoven possuiu e como esses fatores vieram a influenciar suas composições. Outro questionamento a se fazer é sobre as conseqüências de interpretação da música de Beethoven nos pianos modernos.

²¹ Segundo NEWMAN, William S. *Beethoven on Beethoven. Playing his piano music his way*. New York: Norton, 1988, p. 68. “Pianismo é a maneira como se escreve para piano, ou, mais explicitamente, a exploração composicional especialmente das técnicas, idiomas, meios expressivos e sons do piano”. [T.A.].

Apenas três pianos usados por Beethoven foram recuperados e estão disponíveis ao público. São eles: o francês *Érard*, agora preservado no Museu Histórico de Viena; o inglês *Broadwood*, no Museu Nacional de Budapeste e o alemão *Graf*, na *Beethovenhaus* em Bonn. Newman²² conseguiu identificar catorze pianos que Beethoven usou ou possuiu: Späth, dois Stein, Walter, Jakesch, dois outros pianos Vienenses – um feito por “Herr Pohack” (ou Bohack?) e o outro por “Herr Moser” – o Érard, o Graf, o Streicher, o Vogel, o Schanz, o Kirschbaum e o Broadwood. Pode ter havido outros. Onze destes pianos vieram dos fabricantes vienenses, quatro sendo feitos pelas famílias Stein e Streicher. Somente o Vogel (de um fabricante húngaro) e os dois pianos honrados por Beethoven (o Érard e o Broadwood) vieram de fabricantes fora de Viena. Mesmo assim, Beethoven parece nunca ter estado satisfeito com os pianos que possuiu. É o que nos mostra uma carta de Beethoven a Streicher (1761-1833) de 1796:

Não há dúvida que na maneira de tocar que é concebida até agora o pianoforte é o menos estudado e [o menos] desenvolvido de todos os instrumentos; muitas vezes pensa-se que ele é para ser ouvido como uma harpa. E eu estou encantado, meu querido amigo, porque você é um dos poucos que percebem isso, uma vez que se pode sentir a música, pode-se também fazer o pianoforte cantar. Espero que chegue o tempo em que a harpa e o pianoforte sejam tratados como dois instrumentos inteiramente diferentes.²³

²² *Ibid.*, p. 53.

²³ NEWMAN, *op. cit.*, p. 54. “There is no doubt that so far as the manner of playing it is concerned, the pianoforte is still the least studied and developed of all instruments; one often thinks that one is merely listening to a harp. And I am delighted, my dear fellow, that you are one of the few who realize and perceive that, provided one can feel the music, one can also make the pianoforte sing. I hope that the time will come when the harp and the pianoforte will be treated as two entirely different instruments”. [T.A.].

No seu último ano de vida, Beethoven ainda expressava sua insatisfação com o piano, de acordo com Forbes, quando Beethoven diz a Holz (1798-1868) “[o piano] é e permanece sendo um instrumento inadequado. No futuro eu comporei à maneira do meu grande mestre Handel anualmente somente um oratório e um concerto para algum instrumento de corda ou sopro, desde que eu tenha completado a minha décima sinfonia (dó menor) e o meu Réquiem.”²⁴ Newman observa que essa insatisfação foi apenas mais uma de suas reclamações pela sua incapacidade de ouvir o que tocava nos últimos anos²⁵.

É muito provável que o piano utilizado por Beethoven em 1816 na composição de *An die ferne Geliebte* tenha sido o Streicher. Já em 1796 Beethoven tinha preferência por este modelo, como menciona o trecho da carta acima, mas, provavelmente, somente em 1809 Beethoven possuiu o seu próprio piano Streicher. Apesar de ter o piano Érard desde 1803, Beethoven declarou a Streicher em 1810 que “seu piano francês estava certamente muito sem uso agora.”²⁶

²⁴ FORBES, Elliot *apud* Newman, *op. cit.*, p. 54. (Revised and edited by E. F.) New Jersey: Princeton University Press, 1973, p. 984. “It [the piano] is and remains an inadequate instrument. In the future I shall write in the manner of my grand-master Handel annually only an oratorio and a concerto for some string or wind instrument, provided I have completed my tenth symphony (C minor) and my Requiem”. [T.A.].

²⁵ NEWMAN, *op. cit.*, p. 55.

²⁶ *Ibid.*, p. 51.

Muitos outros aspectos do piano de Beethoven podem ser verificados, como a extensão, material, encordoamento, mecânica, sonoridade e pedais. Não nos cabe aqui a discussão desses assuntos, uma vez que já foram realizados muitos estudos sobre os instrumentos de época. Interessa-nos ressaltar que o piano utilizado por Beethoven em 1816 para compor o ciclo era, certamente, muito diferente dos pianos atuais. Tinha menor extensão, não mais que seis oitavas e meia, provavelmente bem menos que isso, visto que a extensão utilizada no ciclo é de cinco oitavas e uma terça – do Fá -1 até o Lá bemol 5²⁷. Os martelos eram cobertos por couro e não por feltro, como hoje. O encordoamento podia ser duplo, triplo, quádruplo para cada tecla; havia os diferentes controles de pedais, como, por exemplo, um que tinha o pedal de sustentação funcionando de forma independente nas duas metades do teclado. Ainda, os pianos antigos apresentavam mais recursos para diferenciação timbrística, sendo possível, através dos pedais, acionar o uso de duas, três ou quatro cordas. Os pianos modernos ganharam em volume, mas perderam em timbre.

Os fatores acima mencionados podem mudar sensivelmente o resultado sonoro das músicas tocadas nesses instrumentos. Seguem-se as indagações: que escolhas interpretativas devem-se fazer diante dessas diferenças entre os pianos da época e os atuais? Como podem ser interpretadas as indicações de pedal de Beethoven? De acordo com opiniões de contemporâneos de Beethoven, tal como Czerny (1791-1857), há a

²⁷ O sistema aqui utilizado para numeração das oitavas corresponde ao sistema português – que considera o Dó central do piano como dó3 – descrito por Bohumil Med em seu livro Teoria da música. 4. ed. rev. e ampl. Brasília: Musimed, 1996, p. 266.

afirmação de que Beethoven usava muito mais pedal em sua execução do que estava indicado em suas partituras²⁸.

E quanto à extensão dos pianos, será que Beethoven teria composto suas músicas de outra forma se os pianos de sua época tivessem a extensão atual? Há situações em suas composições, especialmente nas Sonatas que, ao serem comparadas a exposição (a) e a reexposição (b), observa-se que Beethoven precisou mudar a seqüência de notas feita na exposição, mudando os intervalos, por exemplo, em virtude da extensão do piano, conforme pode ser visualizado na figura abaixo:

FIGURA 01



A pergunta deste autor permanece: como essa discussão das extensões disponíveis afeta as práticas de performance e a interpretação atual de Beethoven? Estas questões serão mais bem discutidas no capítulo 4 “aspectos interpretativos”.

²⁸ NEWMAN, *op. cit.*, p. 78.

CAPÍTULO 2

O CICLO

2. CONSIDERAÇÕES SOBRE A OBRA

2. 1. O Ciclo

O *An die ferne Geliebte*, composto em abril de 1816 e tido como o ápice da criação liederística de Beethoven, é comumente considerado por muitos estudiosos o primeiro e genuíno ciclo de canções. Apesar de o próprio Beethoven ter escrito um grupo de canções anteriormente, inclusive com os poemas falando de um mesmo tema – os *Gellert Lieder* Op. 48 (1803)– autores como Kimball¹ consideram-no, realmente, o primeiro ciclo. Esta autora apresenta as seguintes razões para fundamentar suas opiniões:

- 1) a obra foi publicada com o título *An die ferne Geliebte - Ein Liederkreis von Al. Jeitelles*; 2) o tema da primeira canção retorna na sexta, dando uma idéia cíclica e proposital de ser um ciclo; 3) a relação de tonalidades entre as canções, com a ocorrência da mesma tonalidade de Mi bemol Maior para a primeira e a última canção; e 4) a referência da letra da última canção às canções anteriores.

¹ KIMBALL, *op. cit.*, p. 58.

Segundo Kimball, “a obra é uma série de temas e variações, notável pelo extensivo envolvimento do piano na forma e no estado psicológico da peça (...), [cujos] poemas recontam os pensamentos de um amante abandonado pela sua amada distante.”²

O ciclo possui seis canções que são ligadas pelas transições indispensáveis do piano, transições estas que preparam ou introduzem mudanças de tonalidade e figuras rítmicas e melódicas a serem usadas na próxima canção, não sendo possível, assim, a execução separada das peças. Ao contrário, em outros ciclos de canções como os de Schubert, por exemplo, cada canção pode ser cantada separadamente, uma vez que não descrevem a seqüência de estados psicológicos existentes quando a obra é apresentada como um todo, havendo um comprometimento à profundidade e à riqueza da obra.

Existem muitas canções longas de Schubert que são mais uma seqüência de *Lieder* separados do que uma única obra, mas os problemas de continuidade e articulação entre as diferentes seções são tratados de maneira bastante livre; e os grandes ciclos de Schubert são um conjunto de canções independentes cada uma das quais tem um sentido por si só e podem firmar-se sozinhas, mesmo se elas ganham profundidade se colocadas no contexto. As canções individuais do *An die ferne Geliebte*, contudo, como muitas dos ciclos de Schumann, não se podem firmar sozinhas; em vários pontos Beethoven tentou misturar os ritmos de uma canção com os da próxima, tornando a transição quase imperceptível.³

² Conforme KIMBALL, *op. cit.*, p. 59. “The work is a series of themes and variations, notable for the extensive involvement of the piano in the form and mood of the piece. (...) The poems of *An die ferne Geliebte* recount the thoughts of a forlorn lover on his departed beloved”. [T.A.].

³ ROSEN, Charles. *The classical style. Haydn, Mozart, Beethoven*. ed. ampl. New York: Norton, 1998, p. 402. “There are many lengthy songs by Schubert which are more a string of separate *Lieder* than one single work, but the problems of continuity and articulation among the different sections are very loosely handled; and Schubert’s large cycles are sets of independent songs each one of which makes sense by itself and can stand alone, even if it gains in depth from being placed in context. The individual songs of *An die ferne Geliebte*, however, like many of those in Schumann’s cycles, cannot stand by themselves; at several points Beethoven has tried to blend the rhythms of one with those of the next song and make the transition almost imperceptible.” [T.A.].

Os seis textos são todos poemas de amor, com variedade de humor – saudoso, ansioso, feliz, melancólico – descrevendo sentimentos como a dor, o desejo, bem como alguns elementos da natureza (floresta/riacho/pássaros). É o piano que determina o caráter de cada estrofe dos poemas, utilizando recursos musicais, tais como variação rítmica, contrastes dinâmicos e timbrísticos, harmonia cromática (utilizando acordes de sexta italiana e sexta napolitana, modulações para centros tonais inesperados) e mudanças na textura. Na última canção, há o retorno da melodia inicial, estabelecendo a idéia cíclica, amplamente desenvolvida no Romantismo, como se pode constatar nas Sonatas para violoncelo e na Sonata para piano Op. 101 de Beethoven.

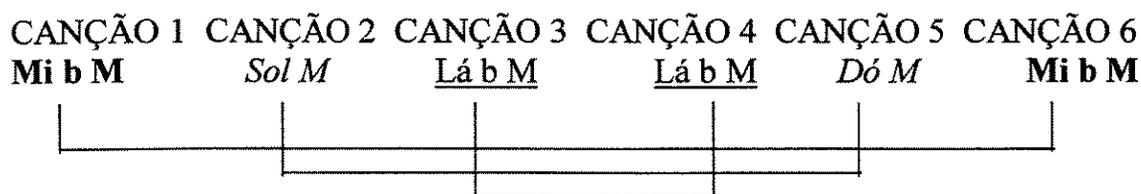
Kimball afirma que “o mérito de *An die ferne Geliebte* deve ser atribuído ao cenário musical de Beethoven, não à poesia. Assim como todas as suas composições, sua extraordinária individualidade está claramente evidente.”⁴ Afirma ainda que “Beethoven escreveu seus acompanhamentos de um ponto de vista instrumental, repletos da mesma originalidade e poder expressivo encontrados no resto de sua música. No seu *An die ferne Geliebte*, considerado como o primeiro ciclo, há uma interpolação sem precedentes do acompanhamento e dos motivos da voz.”⁵

⁴ Conforme KIMBALL, *op. cit.*, p. 58. “The merit of *An die ferne Geliebte* must be attributed to Beethoven’s musical setting, not the poetry. As with all of his compositions, Beethoven’s extraordinary individuality is clearly evident”. [T.A.].

⁵ *Ibid.*, *op. cit.*, p. 52. “Beethoven wrote his accompaniments from an instrumental standpoint; there are full of the same originality and expressive power found in the rest of his music. In his *An die ferne Geliebte*, considered the first song cycle, there is an unprecedented interplay of accompaniment and vocal motives”. [T.A.].

As seis canções foram minuciosamente arquitetadas, de forma que estivessem relacionadas entre si através da disposição de tonalidades, das transições feitas pelo piano, possibilitando um caráter de unidade à obra, e pelo retorno do material temático da canção 1 na canção 6.

O ciclo apresenta o seguinte esquema de tonalidades:



Pode-se constatar uma relação simétrica na disposição das tonalidades mostradas na figura acima. A primeira e a última canções apresentam a mesma tonalidade, da mesma forma que a terceira e a quarta. A segunda e a quinta, apesar de não possuírem a mesma tonalidade, apresentam uma relação intervalar de quarto grau. Esta relação intervalar também aparece entre a tonalidade de Mi b Maior e Lá bemol Maior e no procedimento de modulação que ocorre na segunda canção, quando passa de Sol Maior a Dó Maior, como será visto detalhadamente no capítulo da análise.

Da mesma forma, podem-se observar outros aspectos simétricos apresentados no ciclo, como o número de estrofes, a rítmica do texto e o número de linhas por estrofe. Por rítmica do texto, entende-se o padrão de acentuação nas palavras da poesia. Os dois padrões utilizados aqui no ciclo são o anapesto (formado de três sílabas,

as duas primeiras breves e a última longa) e o trocaico (uma sílaba longa e outra breve).

Segue o texto literário original transcrito de acordo com “a cuidadosa ortografia do manuscrito:”⁶

An die entfernte Geliebte.

Sechs Lieder von

Aloys Jeitelles

In Musik gesetzt

Von L. v. Beethoven

*1) Auf dem Hügel si[t]z ich spähend
In das blaue Nebelland
Nach den fernen Triften sehend,
Wo ich dich Geliebte fand[.]*

*Will denn nichts mehr zu dir dringen,
Nichts der Liebe Bothe sejn?
Singen will ich Lieder singen,
Die dir klagen meine Pein!*

*Weit bin ich von dir geschieden,
Trennend liegen Berg u. Thal
Zwischen unß u. unserm Frieden,
Unserm Glück u. unsrer Quaal.*

*Denn vor Liedesklang entweicht
Jeder Raum u. jede Zeit,
Und ein liebend Herz erreicht
Was ein Liebend Herz geweiht!*

*Ach den Blick kannst du nicht sehen,
Der zu dir so glühend eilt,
Und die Seufzer, sie verwehen
In dem Raume, der unß theilt.*

*2) Wo die Berge so blau
Aus dem nebligen grau
Schauen herein,
Wo die Sonne verglüht,
Wo die Wolke umzieht,
Möchte ich sejn!*

*Hin zum sinnigen Wald
Drängt mich Liebes Gewalt,
Innere Pein.
Ach mich zög's nicht von hier,
Könnt ich, Traute! bej dir
Ewiglich sejn!*

*Dort im ruhigen Thal
Schweigen Schmerzen u. Quaal.
Wo im Gestein*

⁶ KERMAN, Joseph. “An die ferne Geliebte”, in *Beethoven Studies*. ed. por A. Tyson, Londres: Oxford University Press, 1973, p. 123. “A colocação de letras maiúsculas irregular de Beethoven é preservada. Umás poucas emendas foram feitas: 3, 1. 5, Beethoven escreve ‘denn’ – na primeira edição lê-se ‘dann’; 4, 1. 12, Beethoven coloca aspas no início da linha anterior. Isto é seguido em todas as primeiras edições. 6, Beethoven escreve o numeral erroneamente como IV; 6, 1. 8, Beethoven escreve “jenen”. Isto é seguido pela primeira edição, mas trocado para ‘jener’ na segunda edição. “Beethoven’s erratic capitalization is preserved. A few emendations have been made: 3, 1. 5, Beethoven writes ‘denn’- the first edition reads ‘dann’; 4, 1. 12, Beethoven puts the quotation mark at the start of the previous line. This is followed in all early editions; 6, Beethoven writes the numeral erroneously as IV; 6, 1. 8, Beethoven writes ‘jenen’. This is followed by the first edition but changed to ‘jener’ in the second issue. [T.A.]”

*Still die Primel dort sinnt,
Weht so leise der Wind,
Möchte ich sejn!*

*3) Leichte Segler in den Höhen,
Und du, Bächlein klein u. schmal,
Könnt mein Liebchen ihr erspähen,
Grüßt sie mir viel Tausendmal.*

*Seht ihr Wolken sie dann gehen
Sinnend in dem Stillen Thal,
Laßt mein Bild vor ihr entstehen
In dem Luftgen Himmelssaal.*

*Wird sie an den Büschen stehen,
Die nun Herbstlich falb u. kahl.
Klagt ihr wie mir ist geschehen,
Klagt ihr, Vöglein! meine Quaal.*

*4) Diese Wolken in den Höhen,
Dieser Vöglein muntrer Zug
Werden dich, o Huldin! Sehen –
"Nehmt mich mit im leichten Flug!"*

*Diese Weste werden spielen
Scherzend dir um Wang und Brust
In den Seidnen Locken wühlen –
"Theilt ich mit euch diese Lust!"*

*5) Es kehret der Majen, es blühet die Au
Die Lüfte sie wehen so milde, so lau,
Geschwätzig die Bäche nun rinnen;
Die schwalbe die kehret zum wirthlichen Dach,
Sie baut sich so Aemsig ihr bräutlich Gemach,
Die Liebe soll wohnen da Drinnen.*

*Sie bringt sich geschäftig von kreuz u. von queer
Manch weiches Stück zu dem Brautbett hieher,
Manch wärmendes Stück für die Kleinen.
Nun wohnen die Gatten bejsammen so treu,
Was winter geschieden verband nun der Maj,
Was liebet das weiß er zu einen.*

*Es kehret der Majen, es blühet die Au,
Die Lüfte sie wehen so milde so lau,
Nur ich kann nicht ziehen von Hinne;
Wenn alles was liebet der Frühling vereint,
Nur unserer Liebe Kein Frühling erscheint,
Und Thränen sind all ihr Gewinnen.*

*Stille Weste bringt im Wehen
Hin zu meiner Herzenswahl
Meine seufzer, die vergehen
Wie der Sonne letzter Strahl.*

*Flüstr' ihr zu mein Liebesflehen,
Laß sie, Bächlein klein u. schmal,
Treu in deinen Wogen sehen
Meine Thränen ohne Zahl[.]*

*Hin zu dir von jenen Hügeln
Aemsig dieses Bächlein eilt
Wird ihr Bild sich in dir spiegeln –
"Fließ zurück dann unverweilt!"*

6) Nim[m] sie hin denn diese Lieder
Die ich dir, Geliebte sang,
Singe sie dann Abends wieder
Zu der Laute süßem Klang.

Wenn das Dämmerungsroth dann zieht
Nach dem Stillen blauen See,
Und sein letzter strahl verglühet
Hinter jener Bergeshöh;

Und du singst was ich gesungen,
Was mir aus der vollen Brust
Ohne Kunstgepräg erklingen,
Nur der Sehnsucht sich bewußt:

Dann vor diesen Liedern weicht,
Was geschieden unß so weit,
Und ein liebend Herz erreicht
Was ein Liebend Herz geweiht!

2.2. O Poeta

O autor dos textos, Alois Isidor Jeitelles, nasceu na cidade de Brno – atual República Tcheca – em 20/06/1794 e morreu na mesma cidade em 16/04/1858. Era estudante de medicina em Praga e depois em Viena. Exercitou, em seguida, a profissão de médico na cidade natal; conseguiu algum destaque em Viena por volta de 1815 a 1820. Uma “juventude brilhante”, de acordo com Forbes⁷, ocupou-se de literatura teatral e traduziu Calderón de la Barca. Era músico amador e estava estreitamente associado a muitas personalidades teatrais e musicais de Viena. Junto a Beethoven, pertencia a um clube com o nome de *Ludlamshöhle*, do qual faziam parte também Grillparzer (1791-1872), Rellstab (1799-1860) e os músicos Gyrowetz (1763-1850), Salieri (1750-1825) e Weber (1786-1826).

Segundo Schindler, citado por Tyson, Beethoven transmitiu ao Conde Haugwitz (1791-1856), autor da canção *Resignation*, a admiração pelos poetas de algumas de suas canções: “sua gratidão por dar a ele uma ‘feliz inspiração’. Beethoven tinha somente honrado uns poucos poetas desta forma antes: Matthison por *Adelaide*, Tiedge por *An die Hoffnung*, e Jeitelles por seu ciclo de canções.”⁸

⁷ FORBES, *op. cit.*, p. 347

⁸ KERMAN, *op. cit.*, p. 123.

Ainda de acordo com Kerman, nada além dessas palavras é conhecido sobre as relações de Beethoven com Alois Isidor Jeitelles. Exatamente naquela época, Jeitelles era famoso pela publicação de pequenos poemas nos almanaques de Viena, entre outros, *Selam* e *Aglaja* e começava, então, a fazer um nome. Sua carreira literária foi encorajada pelo amigo de Beethoven, Ignaz Castelli (1781-1862), que publicou vários poemas de Jeitelles – um deles com 32 páginas – em seu almanaque *Selam* de 1815, 1816, e 1817 e colaborou com ele na escrita de uma peça parodística de muito sucesso chamada *Der Schicksalsstrumpf* em 1818. Não se sabe ao certo como este poema chegou a Beethoven, se pelas próprias mãos do poeta ou se Beethoven o leu neste almanaque. Mesmo com algumas declarações ao contrário, não consta que os poemas de *An die ferne Geliebte* tenham sido publicados separadamente da música, assim, é possível que o compositor os tenha obtido diretamente do poeta.

Jeitelles tinha 21 anos quando escreveu os poemas de *An die ferne Geliebte*. Não se sabe de um outro poema deste escritor que tenha sido musicado por outro compositor. Permanece a dúvida se o poema foi composto para ser musicado por Beethoven, ou seja, a pedido dele, se é baseado em uma situação de sua vida pessoal, ou se Beethoven apenas adaptou a música ao poema.

Segundo Solomon,

Jeitelles teria escrito os poemas especialmente para Beethoven, (grifo do autor) talvez por encomenda deste. Rolland e outros especularam que o ciclo pode ter sido escrito como oferta de amor para a Amada Imortal; e é verdade que Beethoven costumava usar o *Lied* como oferta amorosa; assim fez com Josephine Deym [1779-1821], Therese Malfatti [1792-1851] (*Sehnsucht*, op. 83 n. 2) e Antonie Brentano [1780-1869]. Ou foi a resistência ao seu desejo de Johanna, pouco depois da morte do marido dela, que fez nascer, a título de contrabalanço, esse platônico *Liederkreis*? Ou é a qualidade nostálgica do ciclo mais generalizada, fluindo o seu sentimento de perda das numerosas despedidas e mortes de tantos dos amigos e patrocinadores de Beethoven durante os anos precedentes? (Tem isso a ver com a dedicatória da obra ao agonizante príncipe Lobkowitz, em outubro de 1816?). Um psicanalista poderia objetar que a “amada distante” é fundamental e infalivelmente a imago da mãe idealizada e que o tom nostálgico, renunciatório, do *Liederkreis* representa, portanto, a realização simbólica ou sublimação de desejos edipianos. É impossível dizer quais desses fatores, se algum deles, estavam em ação neste caso, sobretudo se levarmos em conta que o impulso que dá origem a uma obra de arte pode ter anos ou décadas de idade no dia em que sua elaboração concreta principia.⁹

Como médico, Jeitelles era muito dedicado aos seus pacientes e isso também impressionou muito Beethoven, como se pode constatar nesse trecho que relata a atuação do Dr. Jeitelles em um episódio de cólera em Brno:

⁹ SOLOMON, Maynard. *Beethoven – vida e obra*. Tradução por: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987, p. 395. Tradução de: Beethoven.

... o seu altruísmo ele demonstrou mais tarde por ocasião de uma epidemia de cólera em Brno. No grande salão do hospital, acontecia uma morte horrível atrás da outra e o número das vítimas era tão imenso, que médicos e enfermeiros corriam em fuga um após o outro do hospital. Então, o Dr. Jeitelles colocou a sua própria cama no meio do salão em desgraça, não temeu nenhum trabalho por mais nojento que fosse para cuidar dos pacientes, carregava os mortos para fora dos quartos, ele mesmo limpava as camas e o chão e trabalhou incansavelmente, dia e noite, cuidando para dar consolo e esperança, além de conselhos médicos para os doentes. Um herói desse tipo era o homem certo para Beethoven, que recebia muito bem as experiências poéticas do jovem Jeitelles.¹⁰

2.3. Edições e Publicações

A edição original da obra surge em dezembro de 1816 e foi dedicada ao príncipe Franz Joseph von Lobkowitz (1772-1816). Porém, somente em outubro do mesmo ano foi publicada pelo editor vienense Steiner (1773-1838).

De acordo com Max Friedländer¹¹, as edições que surgem após a morte de Beethoven suprimem muitas ligaduras e sinais de dinâmica e, também, muitas

¹⁰ BEETHOVEN, Ludwig van. *An die ferne Geliebte: ein Liederkreis*. Leipzig: Insel, 19?, (Insel – Bücherei, n. 371). p. 51. "Aber nicht nur der Lyriker Jeitelles scheint Beethoven stark angezogen zu haben, sondern auch der Mensch. Seine Selbstlosigkeit bewährte er spatter während einer furchtbaren Choleraepidemie in Brünn: durch den großen Saal des Krankenhauses ging ein furchtbares Sterben, und die Zahl der Opfer war so ungeheuerlich, daß Ärzte und Wärter einer nach dem andern fluchtartig das Krankenhaus verließen. Da lieb Dr. Jeitelles sein Bett mitten in den Unglückssaal stellen, scheute bei der aufopfernden Betreuung der Patienten nicht die ekelregendsten Dienste, trug die Toten aus dem Raume, besorgte selbst die Reinigung der Betten und Fußböden und wurde Tag und Nacht nicht müde, den Kranken neben ärztlichem Rate auch Trost und Hoffnung zu bringen. Ein Held solcher Art war der rechte Mann für Beethoven, der gern die neuen dich terischen Versuche des jungen Jeitelles entgegennahm". [A tradução para o português é de Elke Beatriz].

¹¹ Friedländer, estudioso dos *lieder*, fez uma edição comentada do *An die ferne Geliebte*.

prescrições de tempo, que, sem dúvida nenhuma, denotam a assinatura do compositor, como, por exemplo, as expressões que aparecem tanto em alemão quanto em italiano: na canção 2 – “*Ein wenig geschwinder*” e “*Poco allegretto*” – na canção 4 – “*Nach und nach geschwinder*” e “*sempre più allegro*”. De acordo com Kerman, a partir da segunda edição alguns pequenos erros cometidos por Beethoven foram corrigidos¹².

Para a elaboração deste trabalho foram utilizadas as seguintes edições do *An die ferne Geliebte*: a *Urtext* da Henle Verlag – que republicou em 1990 os *lieder* de Beethoven em nova edição crítica da Henle, sob os cuidados do *Beethoven-Archiv* de Bonn –, a editora original C. Haslinger, de Viena (impressa por Breitkopf & Hartel, em Leipzig), a Peters, a Dover (edição idêntica a de C. Haslinger), uma edição comentada por Max Friedländer e outra inglesa publicada pela Boosey & co. Existem outras edições do ciclo, cujas partituras não foram utilizadas neste trabalho pela indisponibilidade das editoras, dentre elas, Kalmus e Schirmer’s.

A edição *Original Verleger* e a edição Dover não apresentam diferenças. Por outro lado, mediante comparação das edições *Urtext* da Henle Verlag e a edição *Original Verleger*, constataram-se algumas divergências no que concerne à articulação, dinâmica, ritmo, agógica, ortografia, pontuação do texto e pedal.

¹² KERMAN, *op. cit.*, p. 124.

Considerando que as diferenças de ortografia e pontuação do texto não interferem no conjunto da obra, observem-se nos quadros abaixo as diferenças mais relevantes das demais edições comparadas à edição *Urtext* da Henle Verlag.

CANÇÃO 1			
	Peters	Dover	Boosey & co.
Articulação	6, 40 (sep. lig.); 38, (incl. lig.);	Idem Peters	6 (sep. lig.); 21, 39 (aum. 2ª lig.); 38, (incl. lig.); 40 (dim. lig. m.e.);
Pedal	2 (mais curto); 52 (aumento);	2 (mais curto);	Idem Peters
Dinâmica	18 (excl. de <i>p</i>);	Idem Peters	Idem Peters
Ritmo	14 (m.e., 3º t.);	14 (m.e., 3º t.);	14 (m.e., 3º t.);

CANÇÃO 2			
	Peters	Dover	Boosey & co.
Articulação	72 (excl. lig.);	Idem Peters	72 (excl. lig.);
Dinâmica	81, <i>pp</i> no 2º t. 94 (excl. chave <i>crec.</i> e <i>dim.</i>);	Idem Peters	Idem Peters
Pedal			54 (dim. marc.);

CANÇÃO 3			
	Peters	Dover	Boosey & co.
Articulação	152 (incl. de lig. na voz);		
Pedal	125 (dim. marc.); 134, 135 (exclusão de pedal);	125 (dim. marc.);	Idem Peters
Dinâmica	100 (exclusão de <i>p</i> no 1º t.);		100 (exclusão de <i>p</i> no 1º t.); 140 (excl. <i>pp</i>)
Ritmo			105 (m.d. 3º t.)

CANÇÃO 4			
	Peters	Dover	Boosey & co.
Articulação	164 (dim. lig.); 171, 177 (incl. lig. na m.d.); 179 (sep. da grande lig. e incl. lig. m.e.); 184 (dim. lig.); 186 (excl. lig.);	164 (dim. lig.); 177 (incl. lig. m.d.); 179 (separação da grande lig.); 184 (dim. lig.); 186 (excl. lig.);	164 (dim. lig.); 177 (incl. lig. na m.d.); 179 (sep. da grande lig. e excl. lig.m.e.); 184 (dim. lig.); 186 (excl. lig.);

CANÇÃO 5			
	Peters	Dover	Boosey & co.
Articulação	198 (sep. de lig.); 210 (aum. da lig.); 214, 216, 218, 234, 236, 250, 252, 254, 256, 257 (incl. lig.); 228 (dim. lig.); 245 (dim. lig.); 246 (excl. lig.);	198 (sep. de lig.); 210 (aum. da lig.); 214, 216, 218, 234, 236, 250, 252, 254, 256 (incl. lig.); 228 (dim. lig.); 245 (dim. lig.); 246 (excl. lig.);	Idem Dover
Dinâmica	200 (excl. de <i>cresc.</i>);	Idem Peters	Idem Peters
Agógica	192, 194 (exclusão de fermata);	Idem Peters	Idem Peters

CANÇÃO 6			
	Peters	Dover	Boosey & co.
Articulação	258, 274, 312, 326, 327, 328 (incl. lig.); 262, 310, 327 (excl. lig.); 317, 318 (dim. lig.); 335 (excl. <i>staccato</i>);	Idem Peters	274, 312, 326, 327, 328 (incl. lig.); 292, 310, 327 (excl. lig.); 317, 318 (dim. lig.); 335 (excl. <i>staccato</i>);
Dinâmica	264 (incl. de chaves de <i>cresc.</i> e <i>dim.</i>);	Idem Peters	
Pedal	337 (excl. marcação);		294 (aum. marc.);

Observa-se que o foco principal das diferenças está nas marcações de articulação das canções 4, 5 e 6, sobretudo a canção 5. A edição *Original Verleger* traz mais marcações de articulação que a edição *Urtext* da Henle Verlag.

Os *lieder* de Beethoven, os quais constituem uma etapa significativa do desenvolvimento do *Lied*, foram registrados em CD em 1991 em edição integral da casa Capriccio, na execução de Hermann Prey (1929).

As gravações utilizadas como parâmetros para este trabalho são as seguintes:

CANTOR	PIANISTA	TONALIDADE
Nicolai Gedda	Jan Eyron	Mi b M
Fritz Wunderlich	Heinrich Schmidt	Mi b M
Wolfgang Holzmair	Imogen Cooper	Ré b M
Dietrich Fischer-Dieskau	Jörg Demus	Dó M

Como é característico da execução de *lieder*, considera-se que a mudança de tonalidade não afeta a interpretação.

CAPÍTULO 3

ANÁLISE INDIVIDUAL DAS CANÇÕES

3. ANÁLISE DAS CANÇÕES

3.1. Canção 1

3.1.1. Texto poético

TEXTO ORIGINAL

*Auf dem Hügel sitz ich spähend
In das blaue Nebelland,
Nach den fernen Triften sehend,
Wo ich dich, Geliebte, fand.*

*Weit bin ich von dir geschieden,
Trennend liegen Berg und Tal
Zwischen uns und unserm Frieden,
Unserm Glück und unsrer Qual.*

*Ach, den Blick kannst du nicht sehen,
Der zu dir so glühend eilt,
Und die Seufzer, sie verwehen
In dem Raume, der uns teilt.*

*Will denn nichts mehr zu dir dringen,
Nichts der Liebe Bote sein?
Singen will ich, Lieder singen,
Die dir klagen meine Pein!*

*Denn vor Liedesklang entweicht
Jeder Raum und jede Zeit,
Und ein liebend Herz erreicht
Was ein liebend Herz geweiht!¹*

TRADUÇÃO PARA O PORTUGUÊS

Sentado no alto da colina estou a olhar
A terra azul envolta em neblina,
Olhando para os lugares distantes,
Onde, amada, te encontrei.

Estou longe de ti,
Nos separam montanhas e vales
Entre nós e nossa paz,
Nossa felicidade e nosso sofrimento.

Ah, o olhar não podes ver,
Que ocorre a ti tão ardentemente,
E os suspiros, estes se perdem
No espaço que nos separa.

Será que nada te atingirá,
Nada será o mensageiro do amor?
Cantar eu quero, quero cantar canções,
Que te mostrem a minha dor!

Pois do som das canções fogem
Qualquer espaço e qualquer tempo,
Atingindo os corações amantes
Aquilo que a eles é dedicado!

¹ A tradução para o português é de Elke Beatriz Riedel.

3.1.2. Número dos compassos: de 1 a 53.

3.1.3. Extensão vocal: mib3 ao mib4.



3.1.4. Tonalidade: Mib Maior.

3.1.5. Forma: Estrófica variada.

3.1.6. Andamento: A indicação de andamento na peça é “*Ziemlich langsam und mit Ausdrück*” (Bastante lento e com expressão). No compasso 45, começa um *stringendo*, culminando em um *allegro*, no trecho que vai do compasso 49 ao 53.

3.1.7. Estrutura fraseológica: A peça contém cinco estrofes, cada uma com duas semifrases e separadas por um interlúdio do piano. A melodia vocal começa com uma anacruse de dois tempos.

FIGURA 02: 1ª semifrase



FIGURA 03: 2ª semifrase



O interlúdio do piano segue o caráter da respectiva estrofe que o antecede, apresentando um acompanhamento diferente em cada vez que aparece. Fraseologicamente, apresenta-se assim:

FIGURA 04



3.1.8. Plano harmônico: Uma vez apresentado o plano harmônico na primeira estrofe, não ocorrem mais variações harmônicas no restante da canção. Veja tabela a seguir.

Plano tonal – canção 01

1ª estrofe

2ª estrofe

(01) (05) (09)

[-----1ª semifrase-----] [-----2ª semifrase-----] [-----interlúdio-----]

T | T | Tr T₅ | Sr₃ (D⁷₃) | DD₃T | (D⁹₅) D₃⁷ | DT T₃ | S⁴⁻³ D4⁶ D⁷ | T | D⁷ | D⁷ |

T |

Ped de T

Ped de T

Mi b

LINHA DO BAIXO - Estrofe 1 e interlúdio:

01 05 09

3.1.9. Ritmo: O acompanhamento do piano contribui fortemente para a mudança de caráter em cada estrofe. Beethoven utiliza o recurso de variação rítmica nessa canção como uma forma de contraste. Essa mudança de ritmo na parte do piano ocorre após a anacruse da linha vocal do início de cada estrofe. O porquê das mudanças de ritmo na parte do piano será explicado no item “relação texto-música”.

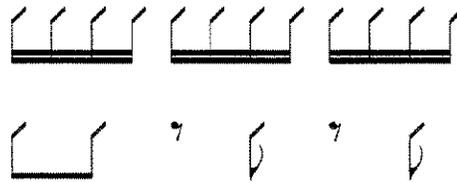
Na primeira estrofe, o ritmo é homofônico. Embora haja dobramento da linha vocal na parte do piano, a partir do compasso 3, o ritmo em acordes prevalece. Na segunda estrofe, ocorre a primeira mudança de ritmo no acompanhamento. Beethoven utiliza acordes nas duas linhas do piano com o seguinte ritmo:

FIGURA 05



Porém, retorna ao ritmo em acordes com dobramento da linha vocal nos compassos 17 e 18. Na terceira estrofe, ocorre mais uma mudança de ritmo. Desta vez, Beethoven utiliza acordes quebrados na linha superior e um baixo com oitavas em contratempo:

FIGURA 06



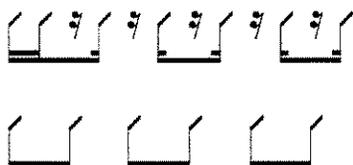
Como um todo, há uma constância quase total de semicolcheias no macrorritmo, ou seja, há uma atividade rítmica intensa, provocando tensão musical. Na quarta estrofe, Beethoven retorna à simplicidade, utilizando, nos compassos 32 a 34, acordes em ambas as linhas do piano, com o ritmo:

FIGURA 07



Nos compassos 35 a 37, Beethoven utiliza um ritmo de acordes com semínimas, ritmo apropriado para salientar o cromatismo e, nos compassos 37 (final) e 38, um ritmo com acordes em colcheia□, com dobramento da linha vocal. Na quinta e última estrofe, utiliza acordes em contratempo na linha superior e oitavas quebradas na linha inferior do piano, obtendo o seguinte ritmo:

FIGURA 08



Nesta estrofe, a pulsação rítmica é alterada pela ocorrência de um *stringendo* no compasso 45, culminando em um *allegro*, no compasso 49.

3.1.10. Dinâmica: Durante quase toda esta canção Beethoven pede uma dinâmica em *piano*, mas, no final da quinta estrofe, juntamente com um *stringendo*, há um grande *crescendo*, culminando em um *allegro* com a dinâmica em *forte*, no interlúdio final do piano.

3.1.11. Timbre: No que se refere à cor vocal, Beethoven não dá uma indicação sugestiva, pois não usa uma dinâmica específica para a voz. O termo usado na indicação do andamento – “*mit Ausdruck*” (com expressão) - pode ser considerado um pedido para a cor tonal.

A instrução *espressivo* também pode ser considerada um pedido para a cor tonal; *espressivo* geralmente resulta em mais liberdade rítmica, mais ênfase e um timbre mais intenso. Em alguns trechos um compositor pode pedir *dolce*, sugerindo certos tipos de sons aos executantes. Contudo, para alguns executantes, indicações como *espressivo* e *dolce* podem sugerir mudanças de dinâmica mais do que mudanças de timbre.²

² STEIN, Deborah. SPILLMAN, Robert. **The poetry into song – performance and analysis of lieder**. New York: Oxford University Press, 1996, p. 84. “The instruction ‘*espressivo*’ also might be considered a request for tonal color;

É importante que o cantor procure associações timbrísticas específicas quando o texto fala, por exemplo, de distância, dor, sofrimento, suspiros e corações amantes.

Ao contrário da voz, Beethoven dá algumas sugestões de timbre para a parte do piano. Em primeiro lugar, indica o uso de pedal nos três primeiros compassos da peça e nos últimos três compassos, já na transição para a segunda canção. No primeiro interlúdio, no compasso 9, escreve o termo *espressivo*. Fica a cargo do executante se este termo remeterá ao timbre ou à dinâmica. Como a frase que antecede esse trecho é formada por acordes densos nas duas linhas, seria interessante se o pianista executasse a linha superior com um toque extremamente *legato*, como forma de expressividade.

A escrita pianística está tão inerente à descrição do texto que deixa o pianista livre para seguir o cantor. Beethoven utiliza sobretudo uma escrita em acordes, ora nas duas linhas, ora com oitavas na linha inferior. Também faz uso de arpejo na linha inferior nos dois últimos interlúdios do piano.

'espressivo' usually results in more rhythmic freedom, more emphasis, and a more intense timbre. In some places a composer may ask for 'dolce' (in German, 'zart' or 'sweet'), which might suggest certain types of sounds to performers. However, to some performers indications such as 'espressivo' and 'dolce' might suggest dynamic changes rather than timbral ones. [T.A.]

Assim como o cantor, o pianista deve procurar transmitir uma idéia de distância, separação. Na terceira estrofe, de acordo com a intensificação rítmica, deve transmitir ansiedade. No início da quarta estrofe, deve transmitir dor e desilusão, por meio dos acordes pesantes. Em seguida, há outra indicação de timbre no compasso 35, um caráter *dolce*, usando novamente um toque extremamente *legato* nos acordes, expressando o desejo de cantar canções.

Em relação ao timbre do conjunto, é interessante observar a maneira como Beethoven aproximou e distanciou o diálogo entre a voz e o piano.

Na primeira estrofe, o piano está inteiramente subordinado à voz, deixando o ouvinte com a atenção voltada unicamente para o cantor. O toque *legato* com o dobramento da melodia vocal contribui fortemente para isso. Na segunda estrofe, o piano separa-se abruptamente da voz, com a mudança da figuração rítmica. O ritmo da escrita pianística está entrecortado por pausas, ao passo que a voz permanece em *legato*. Somente no final da frase, o piano une-se novamente à voz. Na terceira estrofe, o piano encontra-se, ainda, distanciado da voz, mediante a mudança da figuração rítmica. Porém, há um fio de ligação com o dobramento da linha vocal. Na quarta estrofe, embora o piano apresente mais uma mudança na figuração rítmica, a voz se sobressai, visto que o ritmo do piano é mais contínuo. Na quinta e última estrofe, o timbre é parecido com o da

terceira estrofe. Embora o ritmo do piano seja completamente diferente do ritmo da voz, há uma pequena ligação por intermédio das notas superiores dos acordes.

3.1.12. Textura

A textura da linha vocal dá-se em um modo silábico. Segundo Stein, “no estilo silábico, cada sílaba é cantada com uma nota diferente, uma técnica comum aos predecessores de Schubert, tais como Zelter, que apresenta o texto com clareza e simplicidade.”³

Em todas as estrofes desta canção pode-se dizer que a textura do acompanhamento é “quase-contrapontística”. Segundo Schoenberg, “enquanto o ‘semicontraponto’ possui implicações temáticas e também motivicas, o ‘quase-contraponto’ nada mais é, em geral, que um modo de ornamentar, melodizar e vitalizar, de uma maneira diferente, as vozes secundárias da harmonia.”⁴

³ STEIN, *op. cit.*, p. 60. “In the SYLLABIC style, each syllable is sung on one pitch, a technique, popular with Schubert’s predecessors such as Zelter, that presents the text with clarity and simplicity.” [T.A.].

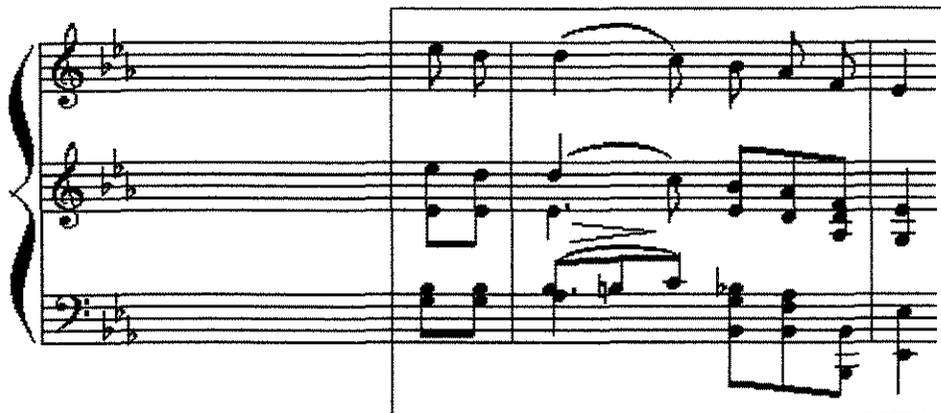
⁴ SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da composição musical**. São Paulo: ed. USP, 1996, p. 111.

Em alguns trechos essa textura é essencialmente acordal, por exemplo, no final da primeira estrofe, seguindo o ritmo da linha vocal (figura 09). Em outros trechos, Beethoven utiliza o recurso de dobramento da linha vocal na parte do piano como uma forma de ornamentação, às vezes, introduzindo notas melódicas como contraponto no acompanhamento (figura 10). Assim, justifica-se a classificação da textura como “quase-contrapontística”.

FIGURA 09

The image displays a musical score for a vocal and piano piece. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are: "se - hend, wo ich dich, Ge - lieb - te, fand." The piano accompaniment consists of two staves, a right-hand treble staff and a left-hand bass staff, both with a key signature of two flats. The piano part features a series of chords that mirror the rhythm of the vocal line. A rectangular box highlights the final measure of the vocal line and the corresponding piano accompaniment, illustrating the chordal texture mentioned in the text.

FIGURA 10 – Compassos 17-19.



A escrita do piano possui uma condução rítmica distinta, deixando a voz livre. Na primeira estrofe, ocorre dobramento da linha vocal a partir do final da primeira semifrase (vejam-se os c. 1-9).

Na segunda estrofe, há uma mudança de ritmo na frase, com dobramento da linha vocal no final da segunda semifrase (c.12-19). Na terceira estrofe, ocorre mudança de ritmo e dobramento da linha vocal (vejam-se os c. 23-29). Na quarta estrofe, há uma mudança de ritmo na primeira semifrase e outra mudança na segunda semifrase, com dobramento da linha vocal no final da primeira semifrase (c. 32-39).

Esta canção está caracterizada, em particular, pela variação rítmica no acompanhamento entre as estrofes. Beethoven também utiliza este recurso de variação rítmica na terceira canção do ciclo, a qual será tratada adiante.

3.1.13. Relação texto-música: Pode-se observar que nesta canção Beethoven dá bastante importância à parte do piano. Utiliza ele o recurso de variação na figuração do acompanhamento como um auxílio à descrição do texto. Por exemplo, na primeira estrofe (c. 1-9), o poeta fala de distância, neblina, lembranças. No piano, Beethoven utiliza uma dinâmica em *piano*, acordes, pausas e um dobramento da linha vocal junto aos acordes. A escrita é simples ritmicamente, sugerindo uma tristeza, uma saudade, sem excitação.

Na segunda estrofe (c. 11-19), o poeta fala de separação, distância e sofrimento. Ao piano, Beethoven utiliza um ritmo partido, “separado”, com notas de curto valor intercaladas com pausas. No fim da estrofe, quando o poeta fala em “*Unserm Glück*” (nossa felicidade), Beethoven interrompe esta figura rítmica, retornando a uma escrita simples e quase-contrapontística.

Na terceira estrofe (c. 21-29), onde o texto refere-se ao ardor, suspiros e excitação, Beethoven utiliza no acompanhamento um ritmo formado por acordes arpejados em semicolcheia na linha superior do piano e contratempo na linha inferior. Na última frase, relembra a distância em que se encontra a amada. É interessante observar o que faz o piano durante o trecho “*Und die Seufzer, sie verwehen*” (e os suspiros, estes se perdem). Na palavra “*Seufzer*”, ao compasso 26, Beethoven quebra a constância das semicolcheias, escrevendo, em colcheias, um salto de sétima diminuta ascendente. Da

mesma forma, na palavra “*verwehen*”, há outro salto de sétima em colcheias.

Na quarta estrofe, o poeta fala de incerteza, desconsolo, visto que não sabe como chegar à amada. Nesse momento (c. 31-39), Beethoven utiliza acordes em *piano*, com oitavas no grave e um ritmo formado por semínima pontuada e colcheia, sugerindo o estado psicológico triste e meditativo do protagonista. Na segunda semifrase, os acordes são deslocados para a região média, sem o uso das oitavas e retorna ao ritmo de semínima, aludindo novamente à dor e à tristeza.

Na quinta e última estrofe, o poeta resolve ignorar a distância que o separa de sua amada, ressaltando o poder do som de suas canções e dizendo que o amor supera a distância. O poeta quer extravasar o sentimento do amor, considerando-o resistente à separação. Por sua vez, a parte de piano (c. 41-49) não demonstra nostalgia, mas um sentimento de superação, de alegria, de uma força sobre-humana. Utiliza um ritmo alegre, rápido, com contratempo, a dinâmica agora em *forte*, sugerindo alegria e excitação.

A atmosfera dos interlúdios do piano acompanha o caráter das estrofes, ora tranquilos e saudosos, ora agitados e felizes. As linhas superiores dos interlúdios do piano sofrem pequenas variações, especialmente no final, ao passo que as linhas inferiores se distinguem entre si por manterem a figura rítmica do acompanhamento da estrofe que as antecede.

3.2. Canção 2

3.2.1. Texto poético

TEXTO ORIGINAL

*Wo die Berge so blau
Aus dem nebligen Grau
Schauen herein,
Wo die Sonne verglüht,
Wo die Wolke umzieht,
Möchte ich sein!*

*Dort im ruhigen Thal
Schweigen Schmerzen und Qual.
Wo im Gestein
Still die Primel dort sinnt,
Weht so leise der Wind,
Möchte ich sein!*

*Hin zum sinnigen Wald
Drängt mich Liebesgewalt,
Innere Pein.
Ach, mich zög's nicht von hier,
Könnt ich, Traute, bei dir
Ewiglich sein!⁵*

TRADUÇÃO PARA O PORTUGUÊS

Onde as montanhas tão azuis
Do brumoso cinza
Transparecem,
Onde o sol se põe,
Por onde vagueia a nuvem,
Lá quero estar! Quero estar!

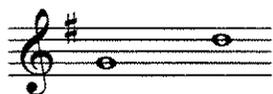
Lá no vale tranqüilo
Mudos estão o sofrimento e a dor
Onde na rocha
A primula medita calmamente
O vento sopra tão levemente
Gostaria de lá estar.

Em direção à floresta meditativa
Leva-me ansiosamente a força do amor,
Dor profunda!
Ah, não ansiaria por outros lugares,
Se eu pudesse, ó querida,
Contigo estar eternamente!

⁵ A tradução para o português é de Elke Beatriz Riedel

3.2.2. Número dos compassos: de 54 a 99.

3.2.3. Extensão vocal: sol 3 ao ré 4:



3.2.4. Tonalidade: Sol Maior.

3.2.5. Forma: Estrófica variada e a frase da segunda estrofe está na parte do piano.

3.2.6. Andamento: Há um andamento principal - *Poco allegretto*. Porém, no início da terceira estrofe ao compasso 85, Beethoven surpreende com um *Assai allegro* (muito alegre), logo retornando ao primeiro andamento no compasso 90.

3.2.7. Estrutura fraseológica: Inicia com o acorde final da primeira canção – Sol maior na segunda inversão, fazendo, em seguida, um pedal de Ré (que só resolve no acorde de Sol no c. 57), ao passo que o piano faz uma breve introdução com acordes cuja nota superior remete à linha vocal. Esta canção apresenta uma frase com duas semifrases, dispostas da seguinte forma:

FIGURA 11

1ª semifrase.



FIGURA 12



Pode-se notar uma simetria entre a primeira e segunda semifrases, a primeira caminha para a dominante e a segunda para a tônica.

Apesar de os interlúdios possuírem o mesmo elemento rítmico, ocorrem algumas modificações melódicas, bem como alterações na densidade dos acordes. Entretanto, é curiosa a maneira como Beethoven tratou a nota superior dos acordes do interlúdio entre a segunda e terceira estrofes. Construiu uma escala descendente de Sol Maior, com o fá natural e o acréscimo do dó sustenido, enquanto faz um *crescendo* e um *stringendo*.

FIGURA 13



3.2.8. Plano harmônico: Nesta canção, Beethoven utiliza uma harmonia bastante simples, na maioria acordes de tônica e dominante. Modula para a região de subdominante (Dó Maior) na segunda estrofe, retornando a Sol Maior na terceira estrofe, que, por sua vez, apresenta o texto mais tenso, utilizando acordes diminutos e um acorde homônimo em sol menor no compasso 92. Veja o plano tonal na página seguinte:

Plano tonal – canção 02

1ª estrofe

(54) (57) (63) (70)

[-Introdução-] [-1ª semifrase-] [-2ª semifrase-]

$D_4^6 D | D_4^6 D | D_4^6 D | T D_4^6 D | D_4^6 D | T D D_4^6 | D^7 D_4^6 | D D^7 D_4^6 | D^7 D_4^6 | D D_4^6 | D^7 D_4^6 | D T | T | T Tr^7 D_3 D^7 | T Tr^7 D_3 D^7 | T Tr^7 D_3 D^7 | T |$

ped. de D-----| ped. de D-----| ped. de D-----| ped. de T-

Sol

2ª estrofe

(70) (72) (77) (84)

[-Interlúdio-] [-1ª semifrase-] [-2ª semifrase-]

$T D | T_3 T = D D_4^6 D^7 | D_4^6 D^7 D_4^6 T | T D | T D D_4^6 | D^7 D_4^6 | D D^7 D_4^6 | D^7 D_4^6 | D^7 D_4^6 | D T D | T | T | T Tr^7 D_3 D^7 | T D^7 | T Tr^7 D_3 D^7 |$

ped. de T----| ped. de D-----| ped. de T-----| ped. de T-

Do

3ª estrofe

(84) (86) (93) (99)

[-Interlúdio-] [-1ª semifrase-] [-2ª frase-] [trans. p/ 3ª canção]

$T Tr^7 D_3^7 | S D_4^6 (\Theta^7) \Theta_3^9 | T D_4^6 D^7 | D_4^6 D | T D_4^6 | D^7 D_4^6 | D D^7 D_4^6 | D D^7 t | D D^9 (\Theta^9) | D_4^6 | D^7 D_4^6 | D T | T | T Tr^7 D_3^7 | T Tr^7 D_3^7 | T D | T |$

ped. de D-----| ped. de D-----| ped. de T-

Sol

LEGENDA:

= Região tonal de Dó

LINHA DO BAIXO — Estrofe 1 e interlúdio:

57

65

Nota-se a ocorrência de pedais em quase toda a peça; na primeira e segunda estrofes, não há acordes com nona nem dominantes secundárias, ao contrário da terceira, a qual apresenta uma harmonia mais densa através de acordes diminutos.

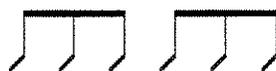
3.2.9. Ritmo: A canção está escrita no compasso 6/8, utiliza um ritmo sem complexidade, composto por colcheia, semínima e semínima pontuada, onde o acompanhamento em acordes segue o ritmo da melodia.

FIGURA 14



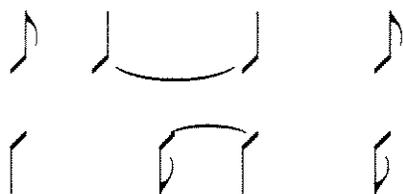
Nota-se que as notas de maior duração caem em tempo forte, dando maior apoio a estas, ao passo que as notas mais curtas caem sempre no tempo fraco, dando à música certo balanço. Este balanço, por sua vez, só é interrompido nos interlúdios do piano, onde Beethoven utiliza apenas colcheias, eliminando as semínimas e semínimas pontuadas.

FIGURA 15



No interlúdio entre a segunda e terceira estrofes, existe um “*nach und nach geschwinder*” (mais e mais movido), chegando a um andamento mais movido (“*ziemlich geschwind*”) no início da terceira estrofe, ao compasso 86. Esse andamento mais movido faz alusão ao estado de ansiedade refletido pelo texto da terceira estrofe. Esta questão será abordada mais minuciosamente a seguir no item “relação texto-música”. Além deste “*stringendo*” (acelerando), há uma quebra brusca de ritmo no compasso 92, onde o compositor utiliza acordes em *sf* nos contratempos, logo retornando ao ritmo inicial.

FIGURA 16



No compasso 93, há um ritmo pontuado em colcheia, colcheia pontuada e semicolcheia no contraponto da parte do piano, enfatizando a ansiedade mencionada acima.

FIGURA 17



Pode-se dizer que nesta canção, ao contrário da primeira, não ocorre variação da figuração rítmica do piano.

3.2.10. Dinâmica: Na primeira e segunda estrofes Beethoven utiliza uma dinâmica em *pianissimo*. A partir do interlúdio que antecede o *Assai allegro*, há um grande *crescendo*, que vai dos compassos 85 ao 89, mantendo-se em toda a terceira estrofe, culminando em *forte* no compasso 99.

3.2.11. Timbre: Beethoven não faz indicação timbrística para a voz, nem tampouco determina algum caráter expressivo no andamento.

A escrita pianística é formada, na maior parte do tempo, por acordes nas duas linhas, concentrados na região média do piano. Há indicações de pedal no primeiro compasso (54) e em um trecho da segunda estrofe (c. 80-84). Neste trecho, Beethoven deixa o pedal ressoando durante quase três compassos inteiros, ou seja, do compasso 80 ao 82, enquanto a linha vocal realiza um pedal de dominante. É interessante constatar o que fala o texto nesse momento – “*Weht so leise der Wind, Möchte ich sein!*” (“O vento sopra tão levemente, gostaria de lá estar”). Beethoven permite que o pedal misture os sons, fazendo alusão ao vento.

Nesta canção, a parte do piano está inteiramente unida à linha vocal. Em vários trechos o piano repete o motivo final da frase e semifrase, como um eco. No compasso 62, a parte do piano ecoa a frase “*Schauen herein*”. No compasso 68, bem como no compasso 82, reproduz a frase “*möchte ich sein!*”. No compasso 91, ressoa a frase “*innere Pein*” e, finalmente, no compasso 98, ecoa a frase “*ewiglich sein*”. Esse aspecto será mais bem tratado no item “relação texto-música”.

3.2.12. Textura: Nesta canção, a textura da linha vocal acontece no modo silábico. As linhas da voz e do piano estão intimamente ligadas, uma vez que a idéia da melodia vocal passa do piano para a voz e vice-versa. Na parte do piano, há pequenos complementos fraseológicos que funcionam quase como uma coda das frases da linha vocal. A textura do acompanhamento é acordal com o dobramento da linha vocal na nota superior desses acordes.

Na segunda estrofe, a melodia continua na nota superior dos acordes da parte do piano ao passo que, na linha da voz, há um pedal na nota fundamental da dominante, mantendo o mesmo ritmo da parte do piano em declamação silábica. Como não há dobramento das notas dos acordes nas duas linhas do piano, a textura torna-se menos densa.

Durante quase toda a canção, a textura do acompanhamento é formada por acordes cuja extensão nunca ultrapassa duas oitavas e meia, e a maioria dos acordes não ultrapassa duas oitavas de extensão, exceto nos compassos 67-69, 97-99 e no interlúdio entre a primeira e segunda estrofes, onde há uma imitação motívica, interrompendo a textura acordal neste trecho.

3.2.13. Relação texto-música: Pode-se observar que, de acordo com o texto da poesia, há três momentos nesta canção, remontando a três lugares distintos: às montanhas azuis, a um vale tranqüilo e a uma floresta contemplativa.

Na primeira estrofe (c. 57-70), o poeta deseja estar em um lugar impossível, pois fala de montanhas azuis, em estar no horizonte, onde o sol se põe, ou seja, poeticamente descreve lugares fisicamente impossíveis, transmitindo uma idéia de sonho, de impossibilidade, como uma forma de transcender o sofrimento por estar distante da amada. Neste trecho, a música tem sua harmonia pouco elaborada (tônica e dominante), a dinâmica permanece estática em *pianissimo*, aludindo à distância, a um sonho inalcançável. Não ocorre alteração no andamento.

Na segunda estrofe (c. 72-84), ocorre uma passagem para a região da subdominante (Dó Maior). A melodia passa para o piano, ao passo que a voz declama o texto em uma só nota, na fundamental da dominante, no mesmo ritmo da linha do piano. Conjuntamente a isso, a dinâmica em *pianissimo* e a textura rarefeita do piano sugerem o estado de imobilidade que o texto descreve - não mais um lugar irreal e impossível, mas um lugar real – onde o vento sopra calmamente em uma rocha em que existe uma flor e onde não há sofrimento nem dor.

Na terceira estrofe (c. 86-99), a tonalidade retorna a Sol Maior, porém, há uma alteração do andamento. Beethoven utilizou um *Assai Allegro* no início da estrofe para descrever o momento em que o poeta fala de movimento e ansiedade, através das expressões “*Hin zum*”, que significa “Em direção à” e “*Drängt mich*”, que significa “Leva-me ansiosamente”. Quando o texto fala em “*innere Pein*”, “dor profunda”, a harmonia fica mais complexa, com um acorde de dominante e um pequeno contraponto em forma de bordadura ascendente para a nona (c. 91). No compasso 92, há uma quebra brusca de ritmo, onde Beethoven abandona as tercinas e utiliza um ritmo em contratempo com dois acordes *sf*, sendo um deles um acorde diminuto.

FIGURA 18



Nesta canção, Beethoven reitera as palavras finais de cada estrofe, expressando veemente o desejo de estar junto da amada. No final de cada estrofe, ele altera o texto original, repetindo os últimos versos. Na primeira e segunda estrofes, repete “*Möchte ich sein*”, na terceira, repete “*Ewiglich sein*”. Nota-se que estes versos expressam desejos (“lá quero estar” e “se pudesse contigo estar eternamente”). Beethoven explorou a repetição do texto com o intuito de enfatizar o desejo em meio a um texto descritivo. Outra frase do texto repetida é “*Innere Pein*” (dor profunda), momento mais dramático da canção e, também, o único momento em que ele fala em dor. Aqui, Beethoven, além de repetir a frase, utiliza uma harmonia densa através de acordes diminutos, enfatizando o sentimento de dor.

3.3. Canção 3

3.3.1. Texto poético

TEXTO ORIGINAL

*Leichte Segler in den Höhen,
Und du, Bächlein klein und schmal,
Könnt mein Liebchen ihr erspähen,
Grüßt sie mir viel tausendmal.*

*Seht ihr, Wolken, sie dann gehen
Sinnend in dem stillen Thal,
Laßt mein Bild vor ihr entstehen*

In dem luft'gen Himmelssaal.

*Wird sie an den Büschen stehen,
Die nun herbstlich falb und kahl.
Klagt ihr, wie mir ist geschehen,
Klagt ihr, Vöglein, meine Qual.*

*Stille Weste, bringt im Wehen
Hin zu meiner Herzenswahl
Meine Seufzer, die vergehen
Wie der Sonne letzter Strahl.*

*Flüstr' ihr zu mein Liebesflehen,
Laß sie, Bächlein klein und schmal,
Treu in deinen Wogen sehen
Meine Tränen ohne Zahl!⁶*

TRADUÇÃO PARA O PORTUGUÊS

Leves veleiros nas alturas,
E tu, riacho pequeno e estreito,
Se puderes entrever o meu amor,
Saudai-a por mim mil vezes.

Se, ó nuvens, a observares andando
Pelos tranquilos vales a meditar,
Fazei com que minha imagem apareça
diante dela
Nos céus espaçosos.

Se ela então parar diante dos arbustos
Que estão agora pálidos e nus,
Contai como estou agora,
Contai, ó pássaros, da minha dor!

Calmos ventos do oeste,
Levai para ela, ao ventar,
Meus suspiros, que se evaporam
Como os últimos raios de sol.

Sussurra minhas súplicas de amor,
Ó riacho pequeno e estreito,
Deixa-a fielmente entrever em tuas ondas,
Minhas lágrimas sem conta!

⁶ A tradução para o português é de Elke Beatriz Riedel

3.3.2. Número dos compassos: de 100 a 152.

3.3.3. Extensão vocal: mib3 ao mib4.



3.3.4. Tonalidade: Lá bemol Maior, embora as três últimas estrofes sejam em lá bemol menor. Os dois primeiros compassos em dó menor (100 a 101) fazem parte da transição, onde há uma modulação de Sol Maior para Láb Maior.

3.3.5. Forma: Estrófica variada.

3.3.6. Andamento: O andamento apresentado no início é o *Allegro Assai*. No decorrer da canção, há muitas indicações de *ritardando*, sempre retornando ao *Tempo I*.

3.3.7. Estrutura fraseológica: Contém cinco estrofes, cada uma apresentando uma construção regular de uma frase com duas semifrases de quatro compassos.

FIGURA 19



FIGURA 20



A partir da terceira estrofe, a linha vocal sofre uma alteração, passando a láb menor.

FIGURA 21



FIGURA 22



Entre as estrofes, o piano faz um interlúdio, sempre repetindo o último motivo da segunda semifrase.

3.3.8. Plano harmônico: A terceira canção, ao contrário da segunda, tem uma harmonia mais elaborada. Apresenta o acorde de sexta napolitana, tônicas menores e dominantes secundárias. A primeira estrofe (inicia no c. 100) apresenta o esquema tonal a seguir:

Plano tonal – canção 03

1ª estrofe

(99) (100) (102) (104) (108)

[-----Transição-----] [-Introdução-] | [-----1ª semifrase-----] | [-----2ª semifrase-----] | [-----interlúdio-----]

*

D | T=D⁷ | D⁷ D₄⁶ tA= | T | T D⁷ T | T | T D⁷ T | T D Tr D | (D⁷)₄⁶ D | D | D T D | T T₃ S₃ D₄⁶ | D⁷ ₄⁶ T | T₃ S₃ D₄⁶ | D⁷ (D⁷₅) D⁷ |

└───┘ Ped. de T-----

Sol dó Lá b

3ª estrofe

(123) (124) (128) (132)

[-----1ª semifrase-----] | [-----2ª semifrase-----] | [-----interlúdio-----]

s | s | s t₃ D₅ t | D ₄⁶ t T= | D⁷ | D⁷ t D⁹ (D⁹) | t t₃ ap (N) | D⁷ D₄⁶ t | t₃ ap (N) | D⁷ (N) D |

mi b lá b

4ª estrofe

(134) (138)

[-----1ª semifrase-----] | [-----2ª semifrase-----]

t D t | t D t | (a partir daqui é equivalente à 3ª estrofe)

ped. de S-----

LEGENDA:

└───┘ = caracteriza “cadência de engano” ou “cadência interrompida” (V – VI).

* = acorde de ornamento, de passagem (só para preparar o Mi bemol para o acorde de Lá bemol).

mi b lá b

5ª estrofe

(144) (148) (152)

[-----1ª semifrase-----] | [-----2ª semifrase-----] | [transição p/ 4ª canção]

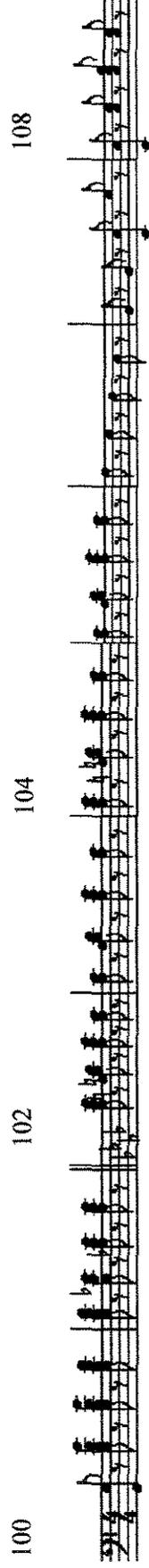
t D t | t | idem 3ª estrofe (D⁹)₃ D |

ped. de S---

mi b lá b

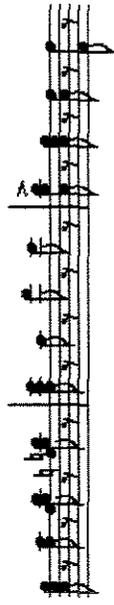
LINHA DO BAIXO – Transição, Estrofe 1:

100 102 104 108



Musical notation for measures 100 to 108. The notation is written on a single staff in bass clef with a 6/8 time signature. It consists of a continuous sequence of chords and eighth notes. Measure 100 starts with a bass line of G2, B1, and D2. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 108.

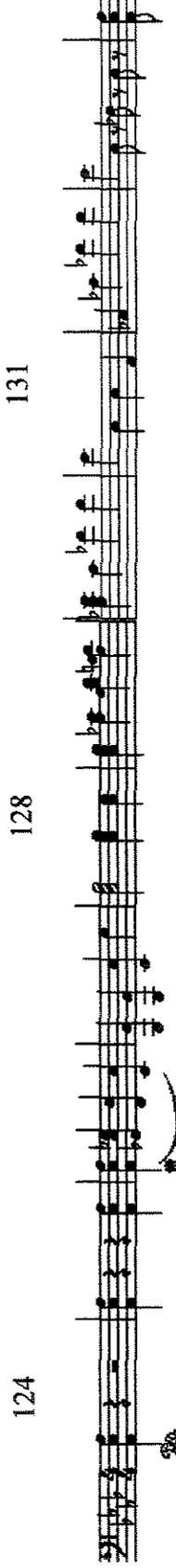
109



Musical notation for measure 109. It begins with a measure rest, followed by a series of chords and eighth notes. A fermata is placed over the final note of the measure. A small 'A' is written above the staff at the beginning of the measure.

Estrofe 3, interlúdio:

124 128 131



Musical notation for measures 124 to 131. The notation is written on a single staff in bass clef with a 6/8 time signature. It features a sequence of chords and eighth notes. A fermata is placed over the final note of measure 124. A small 'A' is written above the staff at the beginning of measure 124. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 131.

O que dá a sensação de o acorde de Sol Maior (c. 100) ser tônica é o acorde que o antecede – Ré Maior – com a sétima na linha vocal.

Um aspecto curioso acontece na transição, especificamente no compasso 101, no encadeamento $D_4^6 - tA$: o acorde de dominante (D_4^6) da tônica anti-relativa deveria resolver no acorde de dominante e, só então, resolver na tônica. Aqui ele passa diretamente à tônica anti-relativa, um procedimento que não é comum. Considera-se este acorde de dominante como bordadura, visto que é um acorde que não resolve.

Também merece destaque a forma como Beethoven trata as cadências (nos finais das estrofes): há uma defasagem na resolução do acorde $D_4^6 - T$. A linha vocal resolve no acorde de tônica um tempo antes que o baixo do piano.

FIGURA 23

110

poco eff.

A segunda estrofe é quase idêntica à primeira, no que se refere à harmonia. Há apenas uma pequena diferença no compasso 116, equivalente ao compasso 106 na primeira estrofe. O compasso apresenta a seguinte harmonia:

c.116
T D₃ (D⁷₅) D |

Na terceira estrofe, a tonalidade passa por mib menor e láb menor, há acordes de dominante com nona e acordes de sexta napolitana.

Na quarta e quinta estrofes, a tonalidade permanece em láb menor (passando por mib menor), com pequenas diferenças na harmonia, por exemplo, nos dois primeiros compassos da quarta estrofe (c. 134-135), a linha inferior do piano realiza um pedal de tônica e, no final da quinta estrofe, há um compasso a mais – transição para a quarta canção – (c. 152), onde Beethoven acrescenta um acorde de dominante da dominante e outro acorde de dominante, emendando com a quarta canção, que apresenta a mesma tonalidade (Láb Maior) e começa na tonalidade da dominante (c. 153).

3.3.9. Ritmo: Esta canção é escrita no compasso 4/4. Seguindo o modelo da primeira, Beethoven utiliza aqui o recurso de variação rítmica na parte do piano. Com exceção da segunda estrofe, que inicia no compasso 114, a mudança de ritmo ocorre sempre no início das estrofes.

As mudanças de ritmo no acompanhamento estão fortemente ligadas à idéia de movimento em cada estrofe, por exemplo, por meio de palavras como “riacho”, “andando”, “parar” e “vento”. Este aspecto será tratado mais especificamente no item relação texto-música.

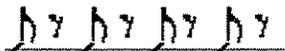
As tercinas rápidas na linha superior do piano aludem à movimentação da água do riacho mencionada no texto. O ritmo da melodia vocal aparece, ora com colcheias intercaladas com pausas de colcheia, ora com semínimas, em um estilo mais *legato*.

Na primeira estrofe, a linha inferior do piano está escrita em colcheias, intercalando os acordes com pausas, enquanto a linha superior executa tercinas:

FIGURA 24

104

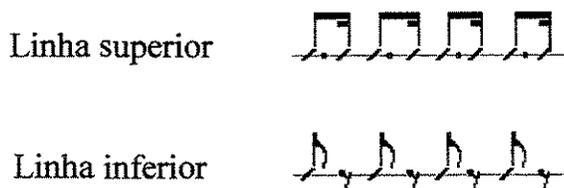
Linha superior 

Linha inferior 

Na segunda estrofe, há uma mudança rítmica (em relação à primeira estrofe) nos compassos 116 a 119. Nessa mudança, a linha superior apresenta um ritmo pontuado, ao passo que a linha inferior permanece com o mesmo ritmo:

FIGURA 25

116



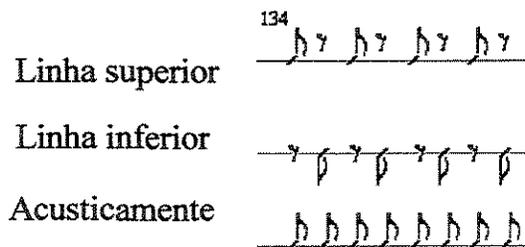
O ritmo de tercinas é retomado no compasso 120, continuando até o final do interlúdio que segue. Na terceira estrofe, há uma mudança brusca no ritmo, passando para acordes em semínimas.

FIGURA 26



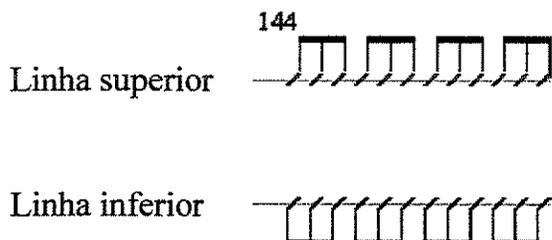
Na quarta estrofe, ocorre mais uma mudança de ritmo. A linha superior do piano aparece em um ritmo em contratempo à linha inferior, resultando acusticamente em um ritmo de colcheias ininterruptas.

FIGURA 27



Na quinta e última estrofe, as duas linhas do piano passam a executar arpejos em tercinas.

FIGURA 28



No final da segunda semifrase, retorna o ritmo com acordes em semínimas.

3.3.10. Dinâmica: Existem mais marcações de dinâmica nesta canção, tornando mais explícita a intenção do compositor. Como a segunda canção termina em uma dinâmica *forte*, a terceira inicia ainda em *forte* (c. 100), porém, logo diminuindo para um *pianissimo* (c. 101). Toda a figuração do piano acontece em *pianissimo*, havendo a marcação *pp* repetida no início de cada estrofe. Há, também, indicação para crescer e diminuir durante toda a canção, tanto na parte da voz quanto na parte do piano.

3.3.11. Timbre: Nota-se aqui uma maior complexidade. Há uma exacerbação em diversos aspectos musicais e poéticos: no ritmo, na harmonia, no texto e, especialmente, no timbre da voz e do piano.

Ao contrário da primeira e segunda canções, Beethoven faz indicações específicas para a parte vocal. Por exemplo, nos compassos 109 e 110, há chaves de *crescendo* e *diminuendo* – que só aparecem nas primeiras e segundas estrofes - além de sinais de acento. A condução melódica da linha vocal está em colcheias, intercaladas com pausas de colcheia, tornando-a truncada e soluçada, quebrando as palavras silabicamente. Nos momentos em que apresenta um ritmo com semínimas, há um maior *legato*, dando maior ênfase a estas notas e, conseqüentemente às palavras específicas da poesia. As marcações de *ritardando* estão apenas na linha vocal, devendo, portanto, o intérprete ao piano seguir *col canto*.

A parte do piano, por sua vez, tem inúmeras marcações de dinâmica, chaves de *crescendo* e algumas poucas marcações de pedal. As marcações de pedal aparecem apenas na terceira e quinta estrofes. Na terceira estrofe (c. 124), o pedal possibilita que o acorde de láb menor – pela primeira vez na peça – seja destacado e permaneça por dois compassos. Na quinta estrofe, mais uma vez, Beethoven permite que a harmonia ressoe através do uso de pedal.

As linhas do piano estão intimamente ligadas à linha vocal pelo mesmo ritmo, duplicação da linha melódica e repetição da última semifrase da voz na transição entre as estrofes.

3.3.12. Textura: Nesta canção, a textura da voz acontece no modo silábico. No acompanhamento da primeira estrofe, a parte do piano apresenta a linha inferior em acordes e a linha superior em uma figuração em tercinas, onde há o dobramento da linha vocal.

FIGURA 29

The image shows a musical score for piano accompaniment, measures 104 through 107. The score is written in 4/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music is divided into four measures. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with eighth notes and rests, marked with a '3' indicating a triplet. The lower staff (bass clef) contains a bass line with chords and eighth notes, also marked with a '3' indicating a triplet. The dynamic marking 'sempre p' is present in the second measure of the lower staff.

Apenas no compasso 106, a linha superior faz um *ostinato* rítmico e melódico em grau conjunto. Interessante observar que essa duplicação na linha superior do piano ora está na primeira nota do grupo de tercina (c. 104), ora na segunda (c. 107).

Basicamente, a textura da linha inferior do piano é acordal, ao passo que a linha superior é em arpejos. Essa textura é modificada na segunda estrofe em razão da mudança rítmica, dando maior ênfase às notas da cabeça de cada tempo e à alteração melódica, que deixa de ser com arpejos em tercinas. Na terceira, retorna a uma textura acordal, entretanto, com uma grande alteração no ritmo, que passa a ser de semínimas, em

ambas as linhas do acompanhamento. Na quarta estrofe, Beethoven continua com uma escrita acordal, mas, desta vez, com a linha superior completando a harmonia da linha inferior do piano, em contratempo. No início da quinta estrofe, recorre à utilização de tercinas arpejadas em ambas as linhas do piano, ao contrário do que foi observado até agora nas outras estrofes. No último motivo dessa frase, há uma mudança brusca no compasso 150, onde a textura acordal em tercinas arpejadas é substituída pela textura acordal em semínimas.

3.3.13. Relação texto-música: Esta canção, sem dúvida, é o ponto culminante de todo o ciclo. Em grande contraste com a simplicidade da segunda canção, encontra-se aqui uma complexidade de informações no que se refere ao texto, à harmonia, ao ritmo e ao timbre. Pode-se observar um exagero de sentimentos, de súplica, de desespero, de dor. O poeta não faz idéia de onde esteja a sua amada, chegando a ponto de pedir ajuda a alguns elementos da natureza, como ao riacho, às nuvens, aos pássaros e aos ventos.

A partir da terceira estrofe, Beethoven utiliza a tonalidade homônima – láb menor – para realçar o sentimento de dor expresso pelo texto.

Na primeira estrofe, Beethoven faz alusão ao riacho pequeno e estreito, escrevendo na linha superior do piano um *ostinato* em semitom, transmitindo uma idéia de estreitamento. Isso acontece novamente na quinta estrofe, quando essa frase do texto é

repetida. O personagem exagera quando fala em “saudai-a por mim mil vezes” e neste momento, Beethoven acentua com um *sfp* a palavra “*tausendmal*” (mil vezes).

Na segunda estrofe, é interessante a maneira como Beethoven combinou a música ao texto. No compasso 116, o ritmo da linha superior do piano passa de tercina a um ritmo de colcheia pontuada e semicolcheia, com o canto mais *legato*. O texto diz “*sinnend in dem stillen Thal*” (pelos tranqüilos vales a meditar). Ao contrário do ritmo pontuado, poder-se-ia esperar um ritmo formado por notas mais longas, pois o personagem está andando e meditando pelos vales tranqüilos, mas Beethoven utiliza este ritmo aludindo ao subconsciente do poeta, não obstante a aparente calma, ele não está verdadeiramente calmo. A linha vocal resulta mais tranqüila e em *legato*, quando o ritmo passa de colcheia à semínima.

Na segunda semifrase, acontece o mesmo processo, a linha vocal permanece com o ritmo em semínimas, ao passo que o ritmo da linha superior do piano continua sendo composto de colcheia pontuada e semicolcheia. O texto diz “*Laßt mein Bild vor ihr entstehen*” (fazei com que minha imagem apareça diante dela), transmitindo uma idéia de pedido, súplica e calma. Neste trecho, a voz ainda permanece em *legato*, aludindo à súplica do personagem. No final da segunda semifrase, “*In dem luft'gen Himmelssaal*” (nos céus espaçosos), retorna o ritmo de tercinas na linha superior do piano

e colcheias intercaladas com pausas de colcheias na linha vocal, mostrando que apesar de todo o esforço do personagem para dominar sua emoção, ele permanece ansioso e atônito.

Na terceira estrofe, Beethoven muda a tonalidade para láb menor, expressando o sentimento de dor, além de quebrar completamente o padrão rítmico que vinha mantendo até então. A idéia de movimento que os textos da primeira e segunda estrofes trazem, mediante as palavras “*Bächlein*” (riacho), “*Wolken*” (nuvens), “*gehen*” (andando), alude ao ritmo vivo, movimentado. Agora, na terceira estrofe, o texto fala em “*stehen*” (parar), por isso faz apenas um acorde no primeiro tempo do compasso 124. Quando o texto diz “*Die nun herbstlich falb und kahl*” (que agora estão pálidos e nus), Beethoven utiliza acordes com o ritmo de semínimas em *legato* e em *pianissimo*, transmitindo a idéia de uma paisagem outonal.

Na quarta estrofe, a idéia de movimento retorna e, portanto, há mudança do ritmo. A alternância viva entre as duas linhas na parte do piano rende a idéia de vento – “*Wehen*” – transmitida pelo texto. A escrita da parte do piano correspondente a “calmos ventos” é visualmente calma, mas o resultado acústico em semicolcheias não é. A música agora apresenta um ritmo vivo, em contratempo, aludindo também à expressão “*Sonne Strahl*” (raio de sol). Quando o texto fala em “*Seufzer*” (suspiros), há uma leve alteração na linha superior do piano:

FIGURA 30



Na quinta e última estrofe, permanece a idéia de movimento por meio das palavras “*Bächlein*” (riacho) e “*Wogen*” (ondas), representada vivamente na parte do piano pela figuração em tercinas. Aqui, novamente a idéia do riacho pequeno e estreito é figurada na parte do piano através de um *ostinato* ou um estreitamento em grau conjunto na linha superior do piano no compasso 146. Na primeira frase da linha vocal, o texto “*Liebesflehen*” (súplica de amor) aparece mais *legato*, com o ritmo formado por semínimas. Da mesma forma, a frase “*Treu in deinen Wogen sehen*” (deixa-a entrever em tuas ondas), com o ritmo da linha vocal formado por semínimas, transmitindo ao mesmo tempo do movimento, uma calma. No último compasso (152), o texto “*ohne Zahl*” (sem conta), referindo-se às lágrimas sem conta, é repetido com mais ênfase, em *forte*, transmitindo um pouco de raiva.

Pode-se dizer que a palavra-chave que determina o caráter rítmico da música é a palavra “lágrimas”, passando a idéia de que o personagem está soluçando.

É interessante notar que, a partir da terceira estrofe, quando a tonalidade fica em láb menor, há sempre um *ritardando* na última semifrase de cada estrofe, cujos textos são tristes, falando respectivamente em dor, nos últimos raios de sol e em lágrimas. Esse procedimento não ocorre na primeira e segunda estrofes, quando a tonalidade está em Láb Maior.

3.4. Canção 4

3.4.1. Texto poético

TEXTO ORIGINAL

*Diese Wolken in den Höhen,
Dieser Vöglein muntre Zug,
Werden dich, o Huldin, sehen.
Nehmt mich mit im leichten Flug!*

*Diese Weste werden spielen
Scherzend dir um Wang' und Brust,
In den seidnen Locken wühlen
Teilt ich mit euch diese Lust!*

*Hin zu dir von jenen Hügeln
Emsig dieses Bächlein eilt.
Wird ihr Bild sich in dir spiegeln,
Fließ zurück dann unverweilt!⁷*

TRADUÇÃO PARA O PORTUGUÊS

Estas nuvens nas alturas,
Este bando alegre de pássaros,
Irão ver-te, ó bela,
Levai-me neste vôo leve.

Estes ventos do oeste irão brincar
Jocosos ao redor de tuas faces e peito,
Despenteando teus cachos sedosos.
Se eu pudesse dividir convosco estes
prazeres.

Em tua direção, daqueles montes
Acorre com fervor o riacho,
A figura dela irá se espelhar em ti,
Volta então rapidamente!

⁷ A tradução para o português é de Elke Beatriz Riedel

3.4.2. Número dos compassos: de 153 a 189.

3.4.3. Extensão vocal: mib 3 ao fá 4.



3.4.4. Tonalidade: Lá-b Maior, mesma tonalidade da terceira canção.

3.4.5. Forma: Estrófica variada.

3.4.6. Andamento: Apresenta a indicação de andamento “*Nicht zu geschwinde, angenehm und mit viel Empfindung*” (Não tão rápido, agradável e com muito sentimento). Nos três últimos compassos (187-189), porém, há a indicação “*nach und nach geschwinde*” (pouco a pouco mais rápido), culminando no andamento *vivace* da quinta canção.

3.4.7. Estrutura fraseológica: Inicia com a nota final da linha vocal da canção anterior - mib – repetindo-a durante os dois primeiros compassos (153-154). Contém uma frase, composta de duas semifrases.

FIGURA 31



FIGURA 32



A segunda semifrase está dividida por pausas na linha vocal (c. 161-162), enquanto a parte de piano realiza a imitação desta linha:

FIGURA 33



Na transição entre a estrofes, o piano faz um interlúdio, repetindo o motivo final da segunda semifrase, porém, terminando na nota da dominante, preparando a harmonia suspensa para iniciar a segunda estrofe. Na última estrofe, contudo, a própria linha vocal repete o motivo final da segunda semifrase, preparando transição para a canção seguinte.

3.4.8 Plano harmônico: Aqui, ao contrário da terceira canção, não ocorrem variações harmônicas no decorrer das estrofes. Durante os dois compassos introdutórios e toda a primeira semifrase (c. 153-159), há um pedal na fundamental da dominante na linha inferior da parte do piano. O repouso do baixo na tônica Láb Maior só acontece na segunda semifrase. Veja-se o plano harmônico da estrofe a seguir.

Plano tonal – canção 04

1ª estrofe

(153-58) (159) (160) (161) (162) (163) (164) (165) (166)

[---Introdução---] [---1ª semifrase---] [-----2ª semifrase-----] [-----interlúdio-----]

D | D T | T₃ D₇⁹ | T₃ D₇⁹ | T₃ T | S5⁶ D4⁶ D⁷ D4⁶ | T T₃ T | S5⁶ D4⁶ D⁷ D4⁶ | D

Ped. de D

Lá b

3ª estrofe - TRANSIÇÃO

(188) (189) (190)

[--- Transição p/ canção seguinte---] [5ª canção}

D T (6It) | D (6It) | D

Lá b Dó

LINHA DO BAIXO: Estrofe 1

Musical notation for the bass line of the first stanza, measures 155 to 166. The notation is in bass clef with a key signature of two flats (Bb and Eb). Measure 155 starts with a D4 chord. Measures 156-158 show a sequence of chords: D4, T3, D7(9), T3, D7(9), T3, T. Measure 159 is the start of the second phrase with chords S5(6), D4(6), D7, D4(6). Measures 160-161 continue with T, T3, T. Measure 162 is the start of the interlude with chords S5(6), D4(6), D7, D4(6). Measures 163-166 complete the interlude with a final D chord.

Transição para Canção 5:

Musical notation for the transition to Canção 5, measure 188. The notation is in bass clef with a key signature of two flats (Bb and Eb). The measure starts with a D4 chord and contains a sequence of notes: D4, T3, D7(9), T3, D7(9), T3, T.

Na última estrofe, o aparecimento do fá# nos dois compassos finais da canção (c. 188-189) indica a passagem pelo acorde de Sol Maior como dominante da tonalidade de Dó Maior (quinta canção) e caracteriza a ocorrência do acorde de sexta italiana. A harmonia da transição para a quinta canção é:

$$\begin{array}{c} D \ 6I \mid D \ 6I \mid D \\ \text{Dó} \end{array}$$

3.4.9. Ritmo: O compasso usado nesta canção é o 6/8 em um andamento moderado. Na primeira estrofe, há dois padrões rítmicos na parte do piano:

FIG. 34

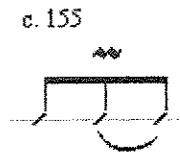


FIG. 35



* Esse padrão fica evidenciado pela linha inferior do piano, que executa acordes.

Se forem consideradas as duas linhas do piano, tem-se o padrão:

FIG. 36



Não há alterações rítmicas na parte vocal. A mudança do padrão rítmico nesta canção está relacionada ao texto, assunto que será tratado mais detalhadamente no item “relação texto-música”.

3.4.10. Dinâmica: As indicações de dinâmica nesta canção estão concentradas unicamente na parte do piano, não havendo indicações para a linha vocal. Em quase toda a canção a dinâmica está em *piano*, exceto nas interrupções da parte do piano, que estão em *forte*. No compasso 188, juntamente com a indicação “*sempre più allegro*”, há uma indicação de *crescendo* que culmina no *forte* no início da quinta canção.

3.4.11. Timbre: No que se refere à cor vocal, Beethoven não dá uma indicação sugestiva, pois não usa dinâmica específica para a voz. Pode-se considerar a indicação no andamento “*mit viel Empfindung*” (com muito sentimento) como um pedido para a cor tonal.

Na parte do piano, não há marcação de pedal, apenas indicações de dinâmica e de andamento.

É interessante observar como Beethoven deixou transparecer nesta canção uma idéia de leveza nas partes do piano e da voz. Por meio do acorde de dominante com 4ª e 6ª, estabelecendo a 5ª do acorde no baixo da linha inferior do piano, ele provoca uma sensação de suspensão, sugerindo, assim, uma idéia de leveza. Na linha vocal, pode-se observar o mesmo procedimento de suspensão na primeira semifrase de cada estrofe, onde Beethoven evita passar pela nota fundamental da tonalidade de Lá maior, gerando no ouvinte esta sensação de leveza. O apoio na nota fundamental da

tônica se estabelece apenas a partir do início da segunda semifrase, no compasso 159. As indicações de dinâmica – em *piano* durante quase toda a peça – contribuem para reforçar o caráter leve dessa canção. Esses aspectos estão fortemente relacionados ao texto, o qual será tratado no item “relação texto-música”.

3.4.12. Textura: A textura da linha vocal acontece de modo silábico. Pode-se notar que esta linha está intimamente ligada à parte do piano. Quando esta repete como um eco o motivo final da primeira semifrase da linha vocal (c. 161-162), o piano interrompe a linha vocal. Neste momento, a dinâmica passa de *piano* a *forte* e há pausas na linha vocal, realçando a interrupção do piano.

Na primeira estrofe, a textura da parte do piano é formada, nos compassos 155 a 159, por acordes na linha inferior – no tempo forte – e por tercinas na linha superior. Já nos compassos 159 (2º tempo) a 164, há acordes no tempo fraco também, bem como na linha superior do piano, tornando a escrita pianística mais densa. A melodia formada pelas tercinas da linha superior do piano é uma ornamentação da melodia da linha vocal.

Na segunda estrofe, nos compassos 166 a 170, a parte do piano é formada unicamente por tercinas em ambas as linhas. As tercinas da linha superior são formadas por oitavas arpejadas, ao passo que as tercinas da linha inferior são uma ornamentação da

melodia vocal. Nos compassos 170 (2º tempo) a 175, há um retorno à escrita com acordes na linha inferior do piano e a ornamentação da linha vocal retorna à linha superior, como na segunda semifrase da primeira estrofe (c. 159-164).

Na terceira estrofe, a linha superior do piano passa a ter uma figuração de tercinas em graus conjuntos, tornando a escrita da parte do piano contrapontística em relação à linha vocal.

3.4.13. Relação texto-música: Esta canção é a mais curta do ciclo, contendo apenas 37 compassos. Após o exagero do estado psicológico do poeta mencionado na terceira canção mediante as mudanças bruscas no ritmo e na harmonia, há aqui uma tentativa de voltar à realidade, sem grandes surpresas nas variações entre as estrofes. A canção não contém variações harmônicas entre as estrofes e utiliza a mesma tonalidade da canção anterior, porém, é muito bem elaborada no que se refere à relação texto-música, como será relatado a seguir.

Há um pedal de dominante na parte do piano durante toda a primeira semifrase em cada estrofe, gerando uma idéia de “suspensão” neste trecho, uma vez que a fundamental da tônica só aparecerá no início da segunda semifrase. Nesses trechos equivalentes à primeira semifrase (c. 155-159), o poeta não se dirige à amada, mas descreve elementos da natureza, como “nuvens”, “pássaros”, “ventos”, “montes” e

“riacho”. Através desse pedal de dominante, Beethoven passa uma idéia de suspensão, de leveza, de altitude e de incerteza, pois é como se não houvesse um chão, como se não falasse da realidade. No momento em que começa a segunda semifrase (c. 159, 2º tempo; c. 170, 2º tempo;), Beethoven resolve o acorde, utilizando a fundamental da tônica no baixo, enquanto o texto passa agora a falar da amada, simbolizando uma opinião concreta, apoiada na realidade, exceto na segunda semifrase da terceira estrofe, na qual Beethoven retarda em um tempo a resolução do acorde (c. 182).

Na primeira estrofe, podem ser ressaltados alguns aspectos musicais que contribuem para a descrição do texto. As duas primeiras linhas do poema (c. 155-159) falam em nuvens (“*Wolken*”) e em pássaros (“*Vöglein*”), elementos da natureza, realçados na música pela figuração melódica da linha vocal (em torno da terça e quinta do acorde) e pela harmonia, através dos acordes em segunda inversão na parte do piano. Pode-se mencionar também a alternância entre as duas linhas na parte do piano, com a linha inferior mostrando um acorde no tempo forte, enquanto a linha superior realiza uma ornamentação em trinado com as notas da linha vocal, a tessitura da parte do piano, localizada em uma região médio-aguda e o uso das duas claves de sol nas linhas do piano, na transição para a segunda estrofe (c. 164-166), realçando a idéia da leveza.

Na primeira parte da segunda semifrase (c. 159-162), Beethoven muda o ritmo, a figuração melódica das linhas do piano e resolve o acorde na fundamental da

tônica, enquanto o texto fala agora da amada (“*werden dich, o Huldin, sehen*”, significa “irão ver-te, ó bela”), isto é, fala de uma coisa real, terrena. Predomina aqui uma idéia de estabilidade, concretização. No final da segunda semifrase, quando o texto fala em “vão leve” (“*leichten Flug*”), há pausas de colcheia entre as colcheias na linha inferior do piano, diminuindo o peso dos acordes, aludindo à leveza mencionada no termo “vão leve”.

Na segunda estrofe, durante a primeira semifrase (c. 166-170), quando o texto fala em “ventos” (“*Weste*”), o ritmo da parte do piano passa a ser de tercinas em ambas as linhas, favorecendo a idéia do movimento circular do vento e reforçando a palavra “*um*” (ao redor), representados musicalmente pelas oitavas arpejadas na linha superior e pelos arpejos dos acordes na linha inferior do piano, que retornam sempre para a mesma nota. Na segunda semifrase, o texto fala da amada, com a frase “*In den seidnen Locken wühlen*” (despenteando teus cachos sedosos). Nesse momento, Beethoven estabelece o acorde com o baixo na fundamental da tônica, substitui as tercinas por acordes e transpõe a linha inferior do piano uma oitava acima, passando, portanto, a falar novamente da amada. A linha inferior continua uma oitava acima na frase seguinte “*Teilt ich mit euch diese Lust*” (se eu pudesse dividir convosco estes prazeres), transmitindo uma idéia de sonho e desejo, que ainda não se tornou realidade.

A terceira estrofe é marcada pela presença de tercinas em ambas as linhas do piano, porém, com o uso de uma figuração baseada em graus conjuntos na linha superior, alude a um possível caminho percorrido pelo riacho – o termo “*hin zu*” (em tua direção). Mais uma vez a harmonia está suspensa com a fundamental da dominante no baixo quando o texto fala nos elementos da natureza – “montes” (“*Hügeln*”) e “riacho” (“*Bächlein*”) – e resolve na fundamental da tônica no momento em que o texto remete à amada. Ao contrário das estrofes anteriores, a última frase do texto dessa estrofe é repetida aqui pela própria linha vocal, não só pelo piano. O texto diz “*Fließ zurück dann unverweilt!*” (volta então rapidamente), portanto, é um pedido do poeta, enfatizando mais especificamente a palavra “*unverweilt*” (rapidamente), quando há um *accelerando* e um *crescendo*, culminando na quinta canção.

É importante, ainda, ressaltar o modo como Beethoven trabalha as diferentes tessituras na parte do piano. Ele utiliza mudanças de oitava na linha inferior, com o uso da clave de sol. Este procedimento torna a escrita pianística mais compacta, realizada na região médio-aguda do piano, o que, por sua vez, contribui para reforçar o caráter de leveza contido no texto.

3.5. Canção 5

3.5.1. Texto poético

TEXTO ORIGINAL

*Es kehret der Maien, es blühet die Au,
Die Lüfte, sie wehen so milde, so lau,
Geschwätzig die Bäche nun rinnen*

*Die Schwalbe, die kehret zum wirtlichen Dach,
Sie baut sich so emsig ihr bräutlich Gemach,
Die Liebe soll wohnen da drinnen*

*Sie bringt sich geschäftig von kreuz und von quer
Manch weicheres Stück zu dem Brautbett hieher,
Manch wärmendes Stück für die Kleinen.*

*Nun wohnen die Gatten beisammen so treu,
Was Winter geschieden, verband nun der Mai,
Was liebet, das weiß er zu einen.*

*Es kehret der Maien, es blühet die Au
Die Lüfte, sie wehen so milde, so lau.
Nur ich kann nicht ziehen von hinnen.*

*Wenn alles, was liebet, der Frühling vereint,
Nur unserer Liebe kein Frühling erscheint,
Und Tränen sind all ihr Gewinnen⁷*

TRADUÇÃO PARA O PORTUGUÊS

Volta o mês de maio, os campos florescem!
As brisas sopram suave e calorosamente,
Os riachos agora correm falantes.

A andorinha volta ao telhado convidativo,
Para construir seu ninho nupcial,
Lá o amor deverá fazer morada.

De lá e de cá ela traz
Coisas macias para a cama nupcial,
E coisas quentes para os pequenos

Agora os noivos moram juntos fielmente,
O que o inverno separou, une agora o mês de maio,
Tudo que é capaz de amar ele sabe unir.

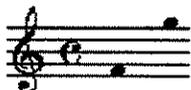
Volta o mês de maio, os campos florescem!
As brisas sopram suave e calorosamente,
Somente eu não posso sair daqui.

Se tudo que é capaz de amar a primavera une,
Somente ao nosso amor nenhuma primavera aparece,
Sendo lágrimas seu único ganho.

⁷ A tradução para o português é de Elke Beatriz Riedel.

3.5.2. Número dos compassos: de 190 a 257.

3.5.3. Extensão vocal: fá 3 ao sol 4.



3.5.4. Tonalidade: Apresenta Dó Maior como tonalidade principal, mas no decorrer da canção, aparecem outras tonalidades como lá menor (fim da primeira semifrase), Fá Maior (início da segunda semifrase) e dó menor (na transição para a canção seguinte). Este assunto será abordado mais adiante nos itens “estrutura fraseológica” e “plano harmônico”.

3.5.5. Forma: Estrófica variada.

3.5.6. Andamento: O andamento *vivace* é indicado no início da canção, contudo, já na introdução, há um trecho em *poco adagio*, logo retornando ao andamento inicial. Na terceira estrofe, há duas marcações de *ritardando*: a primeira culmina no tempo inicial e a segunda, em um *adagio*, emendando com o *andante* da canção seguinte.

3.5.7. Estrutura fraseológica: A canção contém três estrofes, embora apresente uma estrutura diferente das canções anteriores. A introdução é a mais longa de todas, contendo catorze compassos (quase tão longa quanto a própria estrofe de 16 compassos), entretanto,

boa parte do material utilizado não é aproveitado no restante da canção. O tema da estrofe está dividido em duas semifrases, com a segunda mais longa que a primeira e, embora apresente o mesmo material rítmico, não apresenta o mesmo material melódico. Enquanto a primeira semifrase pode ser dividida em três partes, a segunda pode ser dividida em quatro e, para isso, Beethoven repetiu o último verso no fim da estrofe (de três versos). Isso será abordado de maneira mais minuciosa no item “relação texto-música”.

A primeira semifrase começa na tônica Dó Maior e caminha para a tonalidade da tônica relativa (lá menor), seguida de um interlúdio que prepara a passagem para a região de Fá maior, no início da segunda semifrase, logo retornando à Dó maior.

FIGURA 37: 1ª semifrase:



FIGURA 38: 2ª semifrase:



A introdução apresenta três trechos diferentes, em que o material temático dos dois primeiros não é usado no restante da canção:

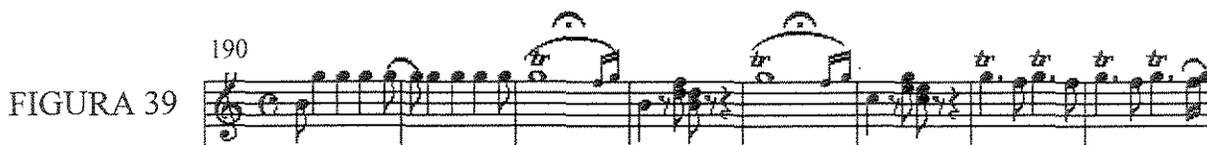
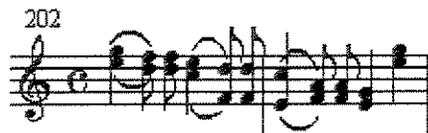


FIGURA 41



Os interlúdios entre as semifrases apresentam material temático novo apenas na primeira e segunda estrofes:

FIGURA 42



3.5.8. Plano Harmônico: A introdução (c. 190-203) é construída em Dó Maior sob um pedal de dominante que dura doze compassos, resolvendo na tônica dois compassos antes de iniciar o tema na linha vocal. A primeira semifrase (c. 204-209) começa na tônica e caminha para a tônica relativa (lá menor). Após a passagem para Fá Maior, a segunda semifrase começa nessa tonalidade e volta para a tônica. Na coda final (c. 255), há um trecho em dó menor, preparando a passagem para a canção 6, em Mi bemol Maior. Veja-se o plano tonal a seguir:

Plano tonal – canção 05

1ª estrofe

(190-201)		(202)	(203)	(204)	(205)	(206)	(207)	(208)	(209)	(210)
[-----Introdução-----]		[-----1ª semifrase-----]								
D		T D ⁷ T D ⁷	T D ⁹ T D ₄ ⁶	T D ⁷ T D ⁷	T D ⁹ T D ₄ ⁶	S ₅ D T D	T D ⁷ T D ₄ ⁶	D ⁷ t D ⁷ t	D t ₃	D ⁹ t tA= T
ped. de D-----										

DO

la

(211)		(212)	(213)	(214)		(215)	(216)	(217)	(218)	(219)																													
[-----2ª semifrase-----]				[----- [transição]-----]																																			
T	D	T	D		T	D ⁷	T	D ₄ ⁶		T	D	T	Tr		Tr	Tr ₃	(D ₃ ⁷)D		D	D ₃	T	D ₄ ⁶		D ₄ ⁶	D		D ⁷	T	D ₄ ⁶		D ⁷	T		D	T	D ₃	T		T

FA

DO

2ª estrofe: idem à 1ª

3ª estrofe

(251)	(252)	(253)	(254)	(255)	(256)	(257)
[-----Final da 2ª semifrase-----]						
D	T	D ₄ ⁶ D	D ⁷ T	D t ₃	D ⁹ t	D ⁹ t
DO ,				do		

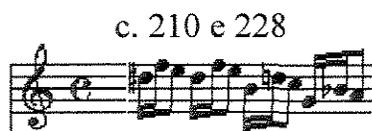


LEGENDA:

- Região tonal de lá menor
- Região tonal de Fá maior
- Região tonal de dó menor

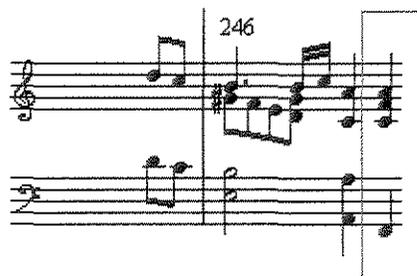
Pode-se constatar nesta canção uma riqueza no uso de tonalidades onde, em uma mesma estrofe, há quatro tonalidades diferentes – Dó Maior, lá menor, Fá Maior e dó menor (como é o caso da terceira estrofe). Pode-se notar, também, que o ritmo harmônico no final da terceira estrofe (c. 251-257) é mais lento, havendo dois tempos (ao invés de um) para cada acorde. Observa-se, ainda, que as passagens para outras tonalidades são abruptas, especialmente a passagem para Fá Maior (c. 246), na terceira estrofe. Na primeira e segunda estrofes, Beethoven introduziu o sib preparando a passagem:

FIGURA 43



Porém, na terceira estrofe, o acorde de Fá Maior foi introduzido sem nenhuma preparação.

FIGURA 44



Um outro aspecto a ser salientado é o caráter conclusivo da canção, terminando na tônica dó menor, procedimento idêntico ao da primeira canção (que

termina em Mib Maior) e diferente das demais. A finalização na tônica poderia até facultar a execução independente das canções 1 e 5, mas a conexão da canção 4 com a introdução da canção 5 faz com que este autor abandone a idéia.

3.5.9. Ritmo: A canção é bastante variada ritmicamente, embora seja uma variação distinta das que acontecem nas canções anteriores. Por exemplo, as canções 1 e 3 apresentam mudança na figuração rítmica do piano a cada nova estrofe. Aqui, as variações rítmicas não acontecem na mudança da estrofe, mas aparecem na introdução.

O ritmo característico é:

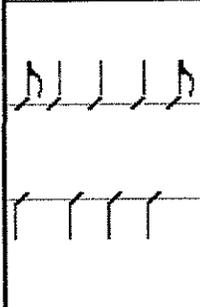
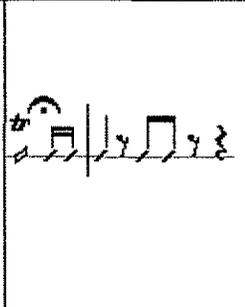
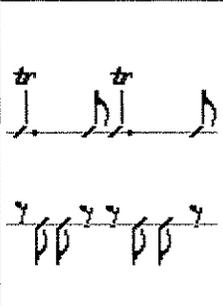
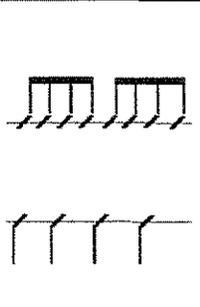
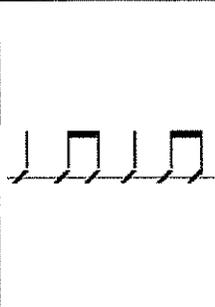
FIGURA 45



Após ser apresentado no final da introdução, é repetido em todas as estrofes nas diversas tonalidades, sendo usado, na maior parte, de forma homofônica.

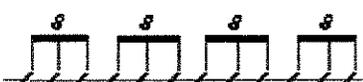
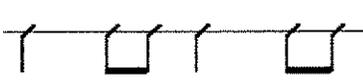
A introdução, por sua vez, apresenta uma variedade de figuras rítmicas contrastantes nos seus catorze compassos e que não são repetidas no decorrer da canção (exceto o padrão número 5).

FIGURA 46

1	2	3	4	5
				

Nas estrofes, há duas outras variações nos padrões rítmicos que merecem destaque:

FIGURA 47

	6	7
	c. 210; c.228	c. 238-39
l.s.		
l.i.		

A variação do sexto padrão acontece nas duas primeiras estrofes nos compassos de interlúdio entre os trechos em lá menor e Fá Maior; a variação do sétimo padrão aparece no interlúdio entre a segunda e terceira estrofes, como uma intenção de

voltar ao procedimento de variação rítmica utilizado nas canções 1 e 3. É interessante ressaltar que, também ao contrário das canções 1 e 3, estas variações rítmicas ocorrem apenas nas linhas do piano e nos momentos em que não há texto, como na introdução e nos interlúdios, por exemplo.

3.5.10. Dinâmica: Há muitas marcações de dinâmica, principalmente na introdução e no final das estrofes. Um procedimento utilizado nesta canção e que, igualmente, é utilizado nas canções 1 e 3 é o fato de que, na sua grande maioria, os sinais de *crescendo* culminam em um *piano*, ao invés de em um *forte*. Na própria introdução, por exemplo, há um longo pedal de dominante, juntamente com um *crescendo*, mas quando ele resolve finalmente na tônica (c. 202) a dinâmica repentinamente fica em *piano*.

3.5.11. Timbre: Quanto à cor, o compositor não apresenta indicações para a linha vocal. O termo “*espressivo*” aparece apenas em um trecho da terceira estrofe, quando a parte de piano repete com ornamentação o motivo final da primeira semifrase da linha vocal (c. 244-245). Nota-se que este trecho é novo em relação às duas estrofes anteriores, pois não apresenta a intervenção de um ritmo diferente, apenas repete um motivo existente.

FIGURA 48

The image shows a musical score for piano, measures 244 to 246. The score is written for three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). Measure 244 shows a vocal line with a melodic phrase. Measure 245 is marked with a box above it, indicating a specific section. Measure 246 is marked with a box below it and includes the instruction 'pizz.' (pizzicato) written in a box. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands.

Na parte de piano, existem algumas ocorrências de pedal já na introdução, sendo mais curiosas aquelas que acontecem durante todo o trecho da primeira semifrase na primeira e segunda estrofes (c. 202-207 e 220-225), ou seja, há uma só marcação de pedal durante seis compassos. É notório que não é recomendável a marcação deste pedal se a obra for executada em um piano atual, com seus recursos de ressonância. Essa questão sobre o piano na época de Beethoven e os seus recursos será tratada, oportunamente, neste trabalho.

Constata-se que voz e piano estão intimamente ligados durante quase toda a peça, através do dobramento da linha vocal na nota superior da parte de piano e do caráter homofônico de ambas as linhas. Contudo, principalmente nas partes onde não há texto – introdução e interlúdios – a parte de piano destaca-se através de intervenções rítmicas e melódicas que não se manifestam quando o texto está presente (c. 210, 219, 228, 238-239, 246, 254-255, 257). Em um trecho da terceira estrofe (c. 251-253), a parte

de piano passa do dobramento integral da melodia vocal para o dobramento apenas das notas principais.

FIGURA 49

O piano inteiramente unido à voz:



232

cresc.

FIGURA 50

O piano agora mais desligado da voz:



250

ritardando

3.5.12. Textura: A textura da linha vocal dá-se no modo silábico, conforme as canções anteriores. As variações de textura surgem, de fato, na parte do piano.

Durante os trechos vocais, a textura é acordal e homofônica, na maior parte. Já a introdução feita pelo piano nos compassos 190 a 203, por exemplo, apresenta algumas variações: inicia com um acorde de Sol Maior, prolongado apenas pela nota Sol (uníssono) em contratempo nos dois primeiros compassos (190 e 191). Em seguida, a

textura fica homofônica com interpolações de melodia acompanhada até iniciar o texto, quando retorna à textura homofônica.

FIGURA 51

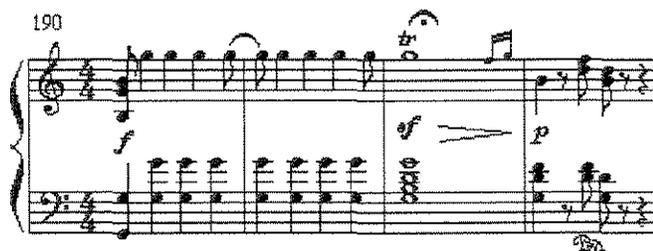


FIGURA 52



Quando a primeira semifrase cadencia em lá menor, a textura do piano ornamenta a linha da voz (c. 209).

FIGURA 53



Em outros trechos (c. 214, 246, 256), fica caracterizada a figuração à maneira coral, com um caráter contrapontístico.

FIGURA 54

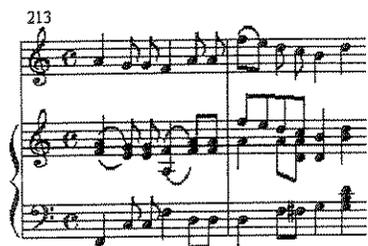


FIGURA 55

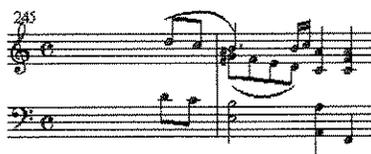
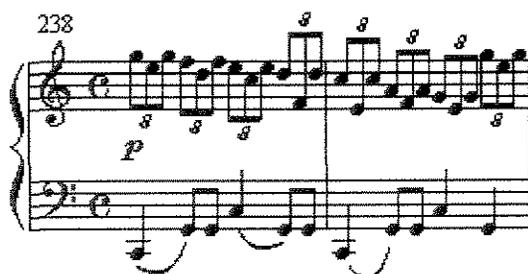


FIGURA 56



No interlúdio que antecede a terceira estrofe (c. 238-239), ocorre a figuração em acordes quebrados na linha superior do piano.

FIGURA 57



3.5.13. Relação texto-música: O texto da poesia apresenta um padrão diferente na versificação, havendo seis versos em cada estrofe (em vez de quatro), ou sendo a estrofe dividida em duas partes com três versos cada uma. Nota-se que Beethoven altera o texto da poesia quando repete o último verso da estrofe com uma música diferente. Nas canções anteriores, a repetição do texto ocorre, geralmente, em trechos transitórios e não contém um caráter fraseológico, além de não apresentar uma música nova, apenas repete o motivo final da frase.

Nota-se que nessa poesia há um contraste entre a felicidade da natureza com seus animais e a tristeza do poeta. Há uma relação de temporalidade, contrastando primavera e inverno, estando a primavera relacionada à alegria, à união e o inverno à separação e à tristeza. Na maior parte, o caráter do texto é alegre, mormente na primeira e segunda estrofes, havendo incursões do sentimento triste do poeta apenas na terceira estrofe.

Alguns aspectos na relação texto-música podem ser ressaltados. A primeira e segunda estrofes praticamente não apresentam variação na música, ambas as partes do piano e da voz apresentam a mesma figuração na escrita. É a primeira vez que esse procedimento ocorre no ciclo. O caráter alegre das duas primeiras estrofes está aludido no ritmo, no andamento contínuo (sem ocorrência de *ritardandos*) e sem mudança de tonalidade.

As mudanças acontecem, de fato, na terceira estrofe. Já no interlúdio que antecede o início da estrofe, há uma leve mudança na linha superior do piano (c. 237) e na figuração rítmica desta mesma linha nos compassos 238 e 239, prenunciando as variações que vão ocorrer.

FIGURA 58

2ª estrofe:

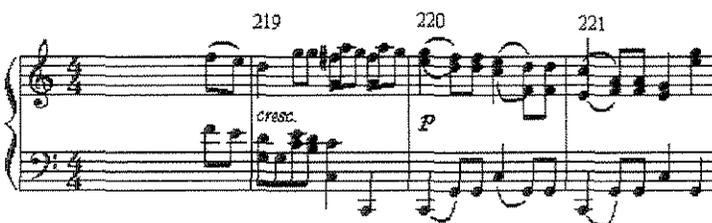
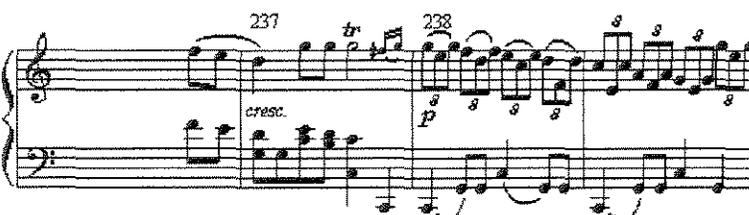


FIGURA 59

3ª estrofe:



No texto, há incursões de versos que se referem à tristeza do poeta, havendo representações musicais que aludem a esta tristeza:

- 1 Volta o mês de maio, os campos florescem!
- 2 As brisas sopram suave e calorosamente,
- 3 Somente eu não posso sair daqui.

- 4 Se tudo que é capaz de amar a primavera une,
- 5 Somente ao nosso amor nenhuma primavera aparece,
- 6 Sendo lágrimas seu único ganho.

No verso 3, a alusão musical é feita através de um *ritardando* e do não aparecimento do motivo rítmico vivo ocorrente na primeira e segunda estrofes. Ao invés

desse motivo, ocorre uma repetição ornamentada com contraponto da melodia cadencial da linha vocal.

FIGURA 60



FIGURA 61



No verso 5, a alusão é feita por meio de um contraste de dinâmica na nota mais aguda da linha vocal, seguido de um *ritardando*.

FIGURA 62



No verso 6, ocorre uma diminuição do ritmo harmônico, que passa a ser a cada dois tempos, ao mesmo tempo em que continua o *ritardando*, enfatizando a idéia de tristeza transmitida pela palavra “*Tränen*” (lágrimas).

FIGURA 63

250

und Tränen sind all ihr Gewinn - nen, und Tränen sind all ihr Gewinn - nen

adagio

Para finalizar, há o acréscimo de uma *coda* em dó menor (tonalidade homônima), fazendo a transição para a canção 6, em que a parte de piano apresenta uma mudança brusca de textura, fazendo uma repetição em uníssono do último motivo da semifrase e sendo complementada pelo texto em um caráter de confirmação “*ja, all ihr Gewinnen*” (sim, seu único ganho). Em seguida, muda novamente a textura, passando a uma figuração contrapontística e concluindo na tônica dó menor. Este trecho, a partir da anacruse do compasso 255 apresenta a indicação de andamento *adagio*, colaborando para enfatizar o sentimento mais íntimo de tristeza do poeta e preparando o andamento “*Andante con molto e cantabile*” da canção 6.

FIGURA 64

254

adagio

ja, all ihr Ge - win - nen.

Detailed description: The image shows a musical score for measures 254 to 257. The score is written for voice and piano. The tempo is marked 'adagio'. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower two staves. The lyrics are 'ja, all ihr Ge - win - nen.' The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and a more active treble line with various rhythmic patterns and ties.

3.6. Canção 6

3.6.1. Texto poético

TEXTO ORIGINAL

*Nimm sie hin denn, diese Lieder,
Die ich dir, Geliebte, sang,
Singe sie dann abends wieder
Zu der Laute süßem Klang*

*Wenn das Dämmerungsrot dann ziehet
Nach dem stillen blauen See,
Und sein letzter Strahl verglühet
Hinter jener Bergeshöh;*

*Und du singst, was ich gesungen,
Was mir aus der vollen Brust
Ohne Kunstgeprägung erklingen,
Nur der Sehnsucht sich bewußt,*

*Dann vor diesen Liedern weicht
Was geschieden uns so weit,
Und ein liebend Herz erreicht
Was ein liebend Herz geweiht⁹*

TRADUÇÃO PARA O PORTUGUÊS

Pois toma estas canções
Que eu cantei para ti, ó, amada,
Canta-as novamente à noitinha,
Acompanhadas ao doce som do alaúde!

Se então a púrpura do crepúsculo se for
Em direção ao silencioso lago azul,
E seu último raio se apagar
Atrás daquela montanha

E se cantares o que eu tiver cantado,
O que do meu peito cheio
Sem artificios ressoou,
Consciente somente da saudade,

Então, diante destas canções desaparecerá
O que nos separa tanto,
E um coração amante atingirá
Aquilo que dedicar ao amante coração.

⁹ A tradução para o português é de Elke Beatriz Riedel

3.6.2. Número dos compassos: de 258 a 342.

3.6.3. Extensão vocal: mib 3 a sol 4.



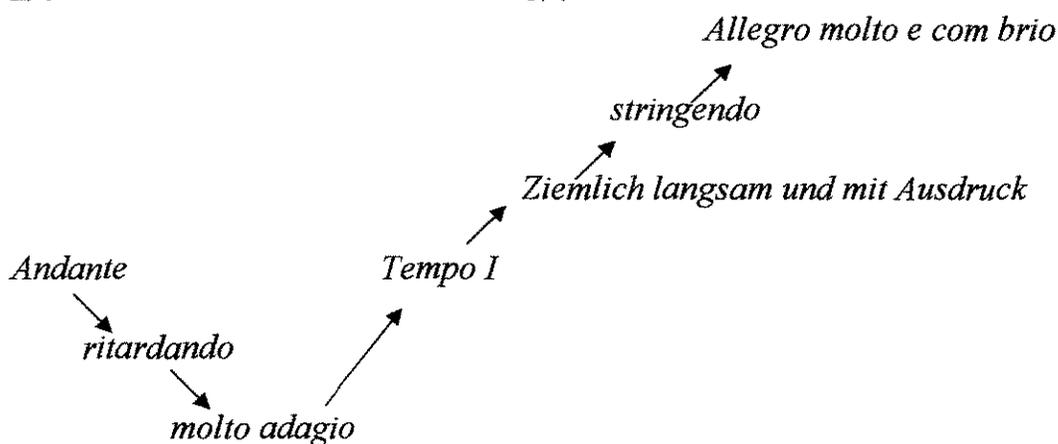
3.6.4. Tonalidade: Mib Maior, embora ocorram algumas modulações, as quais serão discutidas no item 3.6.7.

3.6.5. Forma: ABAC Coda. Este autor considera que a canção tem duas partes, a primeira iniciando no compasso 258 (ABA) e a segunda, no compasso 295 (C e Coda).

3.6.6. Andamento: Apresenta três variações no andamento. Inicia com um “*andante con moto e cantabile*” e por intermédio de uma longa marcação de *ritardando* chega no *molto adagio*, logo retornando ao *tempo primo*. Na quarta estrofe, quando retorna a melodia da primeira canção, há a indicação “*Ziemlich langsam und mit Ausdruck*” (“Bem devagar e com expressão”) e por meio de um *stringendo* chega ao *allegro molto e con brio*. É curiosa essa maneira de abordar os andamentos da peça:

1ª parte
2/4

2ª parte
3/4



3.6.7. Estrutura fraseológica: Por conter a forma ABAC Coda, a canção apresenta maior variedade em suas frases.

FIGURA 65

1ª frase (Seção A):

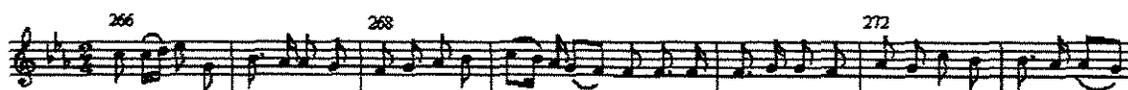


FIGURA 66

2ª frase (Seção B):



Se bem observado, pode-se verificar que o início da linha da voz da seção B é uma variação da seção A, por meio da seqüência do-sib-láb-sol. Verifica-se, também, uma coincidência harmônica entre o início da seção A e B, mas não chega a ser estrófica,

visto que a harmonia envereda logo por outras tonalidades, passando por dó menor e Si bemol Maior. Essas alterações da harmonia serão vistas mais adiante no item referente ao procedimento harmônico.

Há uma transição de 1 compasso (c. 283) com texto referente ao início da terceira estrofe:

FIGURA 67



No compasso 283, inicia-se a terceira estrofe (seção A) utilizando o mesmo material musical das linhas da voz e piano da primeira frase (c. 266-274). Porém, há uma *codetta* que funciona como uma transição para a segunda parte da canção, havendo, neste trecho, uma repetição do último verso da terceira estrofe.

FIGURA 68



Na segunda parte da canção (c. 295), após a mudança de compasso para $\frac{3}{4}$, o material temático da primeira canção retorna para a quarta estrofe (seção C), estabelecendo a idéia cíclica. Primeiramente, ele repete na íntegra a linha melódica

Em seguida, repete o trecho cromático da terceira frase, alterando o final.

FIGURA 71



E encerra com:

FIGURA 72



Dessa forma, constata-se que Beethoven, apesar de repetir o material temático musical da primeira canção no final do ciclo, deu outra conotação a esta repetição valendo-se do tratamento típico utilizado na coda.

3.6.8. Plano harmônico: Veja, a seguir, o plano tonal.

Plano tonal – canção 06

258 259 260 261 262 263 264 265

----- introdução -----

S T₃ | D₅⁷ T | S D₄⁶ S₃ T₃ | S S₃ D₄⁶ D | D₅ D₃ T T₃ | D₅ D₃ T T₃ | D₅ D₇ T₃ S | D₄⁶ D⁷ T⁴⁻³ |

1ª estrofe

266 267 268 269 270 271 272 273

----- 1ª frase -----

S T₃ | D₅⁷ T | S D₄⁶ S₃ T₃ | S S₃ D₄⁶ D | (D) D=T | D⁷ T = | D⁷ T S D₄⁶ | D₄⁶ D⁷ T⁴⁻³ |

2ª estrofe

274 275 276 277 278 279 280 281 282

----- 2ª frase -----

D₄⁶ D⁷ T⁴⁻³ | S T₃ | D₅⁷ T | (D₅⁷) Tr | (D | D⁷) | Tr (N) | (D₃ D) | T

Si b

3ª estrofe

[-----transição-----] [-----1ª frase-----] [-----codetta-----]

283 284-291 292 293 294
 T Tr=(D) tA = | S ... (continua idêntica à estrofe 1 nos c. 266-273) | $D_4^6 D_7^7 T^{4-3}$ | S T_3 | $D_5^7 T D_7^7$ |



4ª estrofe

c. 295-305

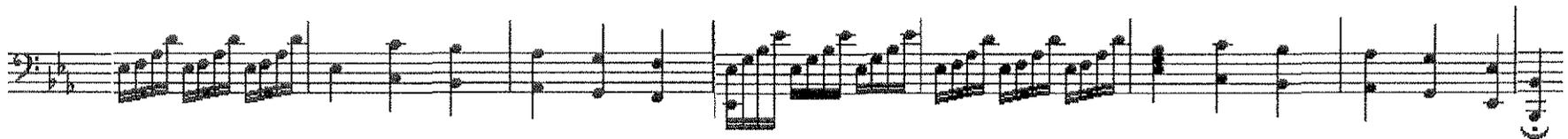
[-----retorno à 1ª canção (1ª e 2ª semifrases da 1ª canção)-----]

CODA

c. 305-313 314-317 318-321 321-329 330-342
 [-----2ª semifrase expandida -----] [---cad. p/ tônica---] [---cad. p/ dominante---][---2ª semifrase expandida ---] [---codetta 2---]

c. 314 315 316 317
 [-----cad. p/ tônica-----]
 D_7^7 | T Tr p | S $T_3 D_5^7$ | T
 Ped. de T

318 319 320 321
 [-----cad. p/ dominante-----]
 | D | T Tr p | S $T_3 T$ | D_7^7
 Ped. de T



325

326

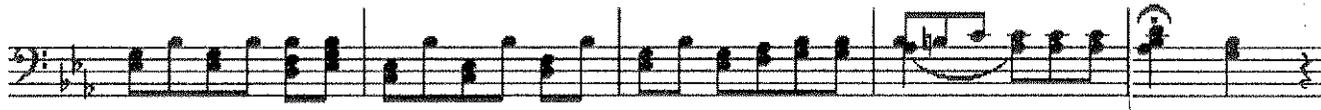
327

328

329

trecho cromático | | cad. na tônica 2-

$D_3 T$ | (D_5^{4-3}) D_3^7 | T^{4-3} | T_3 | S^{4-3} Sr_3 | D_7 T_3 |



330

331

332

333

334

Codetta 2-

T | T $D_5 T_3 S$ | S D_4^6 | D_4^6 $D^7 D_4^6$ | T



Observa-se que Beethoven utilizou o acorde de quarto grau para iniciar a canção, antecipando desde já o caráter dolente que nela se instaura. Utilizou quase inteiramente a seqüência harmônica da introdução na primeira estrofe, modificando somente uns poucos compassos (270-272). Outro aspecto curioso é que Beethoven, mesmo valendo-se de tantas variações temáticas, preocupou-se em relacioná-las por intermédio da harmonia – como se pode constatar nos trechos grifados de amarelo – o que reforça a relação próxima entre os temas. Beethoven, também, estabeleceu rápidas passagens modulatórias, passando pelas regiões de dó menor – que foi analisado como tônica relativa – e Sib Maior na segunda estrofe.

Na segunda parte da canção, Beethoven recorreu aos mesmos procedimentos harmônicos empregados para a primeira canção (c. 295-305) e na coda fez uso de pequenas variações motivicas, porém, sem afastar-se do centro tonal de Mib Maior.

3.6.9. Ritmo: Esta canção, por não ter a forma estrófica característica das canções anteriores, não apresenta o recurso de variação rítmica no decorrer das estrofes, como acontece nas canções 1 e 3.

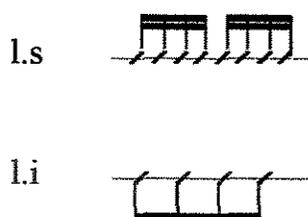
Há uma introdução (c. 258-265) que antecede a primeira estrofe (c. 266-273) onde a linha superior do piano faz a melodia e a linha inferior, um acompanhamento em semicolcheias utilizando o baixo de Alberti na maior parte dos compassos.

FIGURA 73



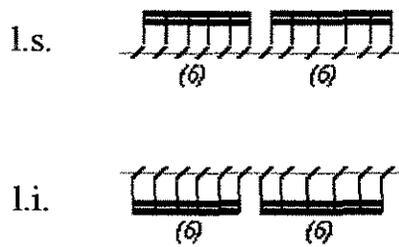
Quando inicia o texto da primeira estrofe (c. 266), as semicolcheias passam para a linha superior do piano e a linha inferior passa a ser ora com pausas de colcheias, ora não.

FIGURA 74



Em um trecho da segunda estrofe (c. 278-282), há a incursão de um ritmo com caráter homofônico formado por sestinas em semicolcheias:

FIGURA 75



Em seguida, na terceira estrofe, retorna o ritmo do início do texto (1ª estrofe, c. 266), chegando à quarta estrofe (c. 295), a qual apresenta uma repetição temática da primeira canção cujos aspectos rítmicos já foram tratados anteriormente. Apenas no trecho final da coda, a partir do compasso 330, aparece novo material rítmico formado por colcheias em ambas as linhas do piano. Na maior parte, a linha superior apresenta uma escrita acordal e a linha inferior apresenta uma escrita em oitavas (c. 330-337).

3.6.10. Dinâmica: Na primeira parte da canção, a dinâmica apresenta-se quase inteiramente em *piano*, com ocorrência de algumas chaves de *crescendo* e *diminuendo*. Há um *crescendo* que culmina em um *forte* no momento em que ocorre a mudança de andamento, passando ao *Allegro molto e con brio* (c. 305). No compasso 329, há um contraste brusco, no qual o acorde de dominante está em *piano* e o acorde que resolve na tônica está em *forte*. Seguindo, o último trecho (c. 330-342) se mantém em *fortissimo*, com acordes *sforzando*, havendo um *diminuendo* para *piano* (c. 337) e, culminando o

término do ciclo com uma mudança brusca nos dois últimos compassos (341-342). Observa-se, nesse trecho, um *crescendo* em quatro tempos passando de *pianissimo* a um *forte* com *sforzando*.

3.6.11. Timbre: Constatam-se apenas duas indicações na partitura que podem estar relacionadas à coloração timbrística: “*cantabile*” e “*mit Ausdruck*” (“com expressão”).

Na parte do piano, há algumas indicações de pedal: no trecho homofônico da segunda estrofe (c. 278-282), na transição para a quarta estrofe, durante um acorde de sib arpejado (c. 294-295) e no trecho final da coda (c. 337-342).

Na coda (após o c. 305), por meio da repetição do trecho cromático na parte vocal e da dinâmica em *piano*, pode-se imaginar um timbre menos *legato*.

Em relação ao timbre do conjunto, voz e piano aparecem muito unidos especialmente na primeira estrofe (c. 258-273), cuja linha vocal repete a melodia apresentada na linha superior do piano durante a introdução. As notas desta linha vocal são sobrepostas ou repetidas aqui, igualmente, na linha superior do piano.

Esse procedimento de repetição entre voz e piano não acontece na segunda metade da segunda estrofe, quando ocorre o trecho homofônico (c. 278-282), sendo a combinação harmônica a única ligação.

Na terceira estrofe (c. 284-291), retorna-se à melodia da primeira, com os mesmos elementos de ligação timbrística entre voz e piano. Na quarta estrofe (c. 296-305), quando volta a melodia da primeira canção, os elementos de repetição motívica entre voz e piano são repetidos, bem como o dobramento da linha vocal pela parte do piano (c. 299-305).

3.6.12. Textura: A textura da linha vocal dá-se, em sua maior parte, no modo silábico, havendo alguns momentos com notas ligadas silabicamente. No início da terceira estrofe (c. 283-284), por exemplo, a palavra “*du*” (com 01 sílaba) tem uma nota correspondente e, no compasso seguinte, tem duas notas. Outras situações semelhantes ocorrem com as palavras “*vollen*” no compasso 287, “*liebend*” (c. 302, 304, 308, 310, 311, 312, 322, 326, 328, 331 e 332), “*diesen*”, (c. 315), “*Liedern*” (c. 316), “*Geschieden*” (c. 319).

Quanto à textura do piano, na introdução (c. 258-265), Beethoven utiliza acordes arpejados em baixo de Alberti na linha inferior do piano junto à melodia na linha superior. A partir do início do texto da primeira estrofe (c. 266), os acordes arpejados

passam para a linha superior e, na linha inferior, acordes em colcheias, algumas vezes intercalados com pausas de colcheia.

Na segunda estrofe, a partir do compasso 278, é apresentada uma textura homofônica na parte do piano, cuja extensão mais grave se encontra aqui – c. 281 – com o aparecimento do “fá –1”.

A terceira estrofe retoma o padrão textural da primeira e a quarta estrofe retorna à melodia da primeira canção, cujos aspectos de textura já foram estudados no item 3.1.12. No trecho da coda (c. 305-342) que vai do compasso 330 ao 337, a parte de piano apresenta uma textura acordal na linha superior, dobramento da melodia vocal e a linha inferior formada por oitavas. É neste trecho que se encontra a nota mais aguda da parte do piano (láb 5). Nos compassos que seguem (c. 338-340), há uma alteração na textura, a qual torna-se menos densa utilizando colcheia nas linhas do piano, sendo a linha superior uma linha melódica e a inferior praticamente toda arpejada, sem acordes. Esta textura é interrompida somente para anunciar o fim (c. 341-42) – quatro acordes seqüenciais de quatro sons em *forte* na linha inferior do piano.

3.6.13. Relação texto-música: Como mencionado anteriormente, a canção inicia com um acorde de subdominante, contribuindo para reforçar o forte apego que Beethoven

demonstrou ter ao quarto grau por todo o ciclo. Este ponto ainda será abordado mais detalhadamente na Conclusão.

Já foi estudado que a primeira e terceira estrofes contêm a mesma melodia, diferentemente da segunda e quarta, que, além de serem diferentes da primeira e terceira estrofes, são diferentes entre si. Com base nesta observação, pode-se constatar no texto que há uma mudança de enfoque entre as quatro estrofes da canção. A primeira e a terceira estão relacionadas não só pelo material temático, como também pelo enfoque direcionado à amada, onde o poeta direciona suas palavras a ela, como pode ser verificado segundo as expressões “*Nimm sie hin denn, diese Lieder*“ (Pois toma estas canções) e “*Singe sie dann abends wieder*“ (Canta-as novamente à noitinha), ambas na primeira estrofe. Na terceira estrofe, este direcionamento também pode ser considerado com base na expressão “*Und du singst, was ich gesungen*“ (E se cantares o que eu tiver cantado). É interessante observar, ainda, que o conteúdo destas duas estrofes pede que as canções sejam agora cantadas não somente pelo amante, mas que elas sejam cantadas de volta pela amada. Essa alusão é feita quando do retorno da primeira canção na quarta estrofe.

Por outro lado, a segunda estrofe, cujo material temático é utilizado uma única vez na canção, traz no texto um clima de contemplação da natureza, notadamente uma idéia bastante diferente das que acontecem nas outras estrofes. Pode-se verificar este aspecto mediante as palavras “*Dämmerungsrot*” (púrpura do crepúsculo), “*blauen See*”

(lago azul) e “*Bergeshöh*” (montanha). Pode-se perceber ainda que nestas palavras ou nas expressões das quais fazem parte, vêm acompanhadas de termos que provocam uma idéia de fim e de escuridão.

As idéias introspectivas do texto combinam com o caráter descendente nos compassos 275 a 278, reforçado ainda pelo *ritardando* e *diminuendo* neste trecho.

FIGURA 76

Voz:

Linha inferior do piano

The image shows a musical score for voice and piano. The voice part is on a single staff with a treble clef, and the piano part is on a single staff with a bass clef. The score covers measures 275 to 278. The voice part has a descending melodic line. The piano part has a descending bass line. Performance markings include 'ritard.' and 'dim.'.

Nas outras vezes em que aparece esta figuração descendente do piano nesta canção, a linha vocal não está explicitamente descendente.

Mesmo com estas características que indicam declínio, Beethoven preocupa-se em deixar transparecer um sentimento de esperança. Ele não se deixa vencer pela idéia de fim, quer dar um fio de continuidade. Este aspecto é muito bem aludido nas quiálteras da linha inferior do piano no trecho que vai do compasso 278 ao 282.

Dessa forma, é natural que Beethoven tenha utilizado uma música diferente para esta estrofe, embora tenha tomado o cuidado de estabelecer alguns vínculos com as demais, como já foi constatado anteriormente.

Entretanto, todo senso de dúvida e tristeza que possa ter existido nas primeiras estrofes desaparece na última. O texto é modificado nos dois primeiros versos em relação à primeira canção, lembrando que somente o texto da quarta estrofe é reiterado aqui na canção 6.

Comparem-se as diferenças entre os versos das canções 1 e 6:

Na canção 1:

*Denn vor Liedesklang entweicht
Jeder Raum und jede Zeit,*

Pois do som das canções fogem
Qualquer espaço e qualquer tempo,

Na canção 6:

*Dann vor diesen Liedern weicht
Was geschieden uns so weit,*

Então, diante destas canções desaparecerá
O que nos separa tanto,

Pode-se verificar que em ambas as canções há um caráter de redenção, tudo que impedia o amor é, agora, superado. Beethoven muito bem aplicou essa idéia de redenção ao material musical empregado na segunda parte da canção 6. O início do texto no compasso 298 é formado pela mesma escrita pianística da quarta estrofe da primeira

canção, a qual utiliza oitavas arpejadas em colcheia na linha inferior do piano e acordes sincopados em semicolcheia intercalados com pausas de semicolcheia, resultando em um ritmo sincopado. O *stringendo* que prenunciaria o fim da canção somente anuncia a coda que está por vir.

A partir da coda (c. 305), já com o andamento *Allegro molto e con brio* e conforme já foi abordado anteriormente, Beethoven utilizou fragmentos temáticos, alterando-os e repetindo-os várias vezes e incluindo material temático novo. O texto apresenta muitas modificações, mas fica notória a atenção que Beethoven deu ao trecho cromático que, usado duas vezes seguidas e em um andamento rápido, reforça o sentimento de excitação do amante. A partir do compasso 321, Beethoven utiliza este trecho três vezes e a segunda vez é feita no piano, reforçando ainda mais a idéia de excitação, até mesmo de loucura por estar prestes a se aproximar da amada.

Beethoven supera-se a si mesmo ao acrescentar o trecho na parte do piano a partir do compasso 334, em especial os compassos 336 e 337, com uma seqüência ascendente de acordes oitavados em *forte*, cuja extensão atinge o ponto máximo, representado pelo lá b 5. Aliás, no que se refere à extensão ou tessitura do piano, nota-se que Beethoven utilizou, nesta canção, a maior extensão do ciclo. A nota mais grave, por sua vez, foi empregada na segunda estrofe, no compasso 281 (Fá -1), contribuindo, assim, para intensificar o caráter introspectivo da mesma.

CAPÍTULO 4

ASPECTOS INTERPRETATIVOS

4. ASPECTOS INTERPRETATIVOS

Com base nas informações apresentadas nos capítulos anteriores, neste capítulo serão tecidas algumas considerações sobre aspectos interpretativos do *An die ferne Geliebte*.

O ato de interpretar uma obra musical começa quando ocorre a decodificação da partitura, quando se traduz a escrita musical em som. A música passa de uma simples notação musical, de um papel impresso à viva música, à arte que emociona o público e, conseqüentemente, passível da expressão inteiramente pessoal e única do intérprete. No entanto, não se pretende aqui uma discussão filosófica a respeito de música e intérprete, apenas afirma-se o que de fato acontece na prática: a música passa de notação musical ao som propiciado pela execução musical do intérprete.

Contudo, no ato da performance, o intérprete necessita preocupar-se com diversos fatores, em particular, a adequação às exigências estilísticas da obra e do compositor.

Que aspectos musicais são importantes e não podem ser esquecidos quanto se interpreta a música de Beethoven? Sabe-se que ele é conhecido por ter pertencido a uma época de transição do período Clássico para o período Romântico; sabe-

se das diferenças entre os pianos de sua época e os pianos atuais. Porém, como um meio para se poder sugerir uma interpretação para o *An die ferne Geliebte* baseada no estudo dos diversos aspectos discutidos nos capítulos anteriores, deve-se conhecer um pouco sobre as práticas de execução musical na época de Beethoven, o que será feito em seguida.

4.1. Considerações Práticas sobre Andamento, Diapasão, Articulação, Ornamentação, Dinâmica e Pedal.

Ter conhecimento sobre as práticas de execução musical na época de Beethoven vem a ser importante não apenas do ponto de vista histórico, mas também de suma importância para o intérprete, fornecendo elementos que lhe possam permitir uma interpretação a mais aproximada possível da concepção original do compositor. A seguir, serão feitas breves considerações sobre alguns aspectos musicais que possam orientar a interpretação da música de Beethoven. Serão discutidos, então, andamento, diapasão, articulação, ornamentação, dinâmica e pedal e como estes aspectos se conectam com o Op. 98.

4.1.1. Diapasão

Hoje em dia, os intérpretes da música barroca que utilizam instrumentos de época tendem a usar a afinação de 415 Hz para o lá 3, embora seja conhecido que o padrão de afinação variava muito de uma região geográfica para outra. Por sua vez, o padrão de afinação atualmente aceito para a execução da música do período clássico tem se estabelecido em torno de 427-30 Hz para o Lá 3. Em uma conferência realizada na França em 1859, foi instituído o padrão do lá 3 igual a 435. Pode-se concluir, assim, que o diapasão mais comum utilizado no final do século XVIII considerava o Lá 3 um pouco mais baixo do que o chamado Lá 3 440 Hz de hoje, e que houve uma tendência de elevação do diapasão na primeira metade do século XIX.¹ Contudo, o padrão universal de afinação de 440 Hz para o Lá 3 só foi estabelecido em 1939.²

Essas conclusões a respeito dos padrões de afinação da música do período Clássico foram feitas tomando-se por base estudos do violino da época. Constataram que o brilho de seu som obtinha mais destaque se afinado no padrão 427-30 Hz para o Lá 3. Certamente, este raciocínio pode ser aplicado a outros instrumentos. Hoje, a afinação do Lá 3 do piano é 440 Hz. Esta tendência de subir o diapasão continua hoje, com muitas orquestras estabelecendo sua afinação em torno de 442-3 Hz.

¹ COOPER, *op. cit.*, p. 321.

² SADIE, *op. cit.*, v. 19, p. 800.

Da mesma forma, vê-se a questão da tonalidade em que a obra foi composta. Como se trata de *lied*, é aceitável que a execução não seja na tonalidade original. O ciclo foi composto para voz aguda masculina na tonalidade original de Mi bemol Maior, mas pode muito bem ser cantado por um barítono ou por um baixo. Para isso existe o recurso de transposição. As próprias gravações que temos do Op. 98 de Beethoven são em tonalidades diferentes – uma original, uma outra em Ré bemol Maior e a última em Dó Maior - ficando, assim, impossível determinar um único padrão. Este autor considera que a mudança de tonalidade no *An die ferne Geliebte* não afeta a execução.

4.1.2. Andamento

No que se refere ao andamento, ao passo que Haydn e Mozart utilizavam expressões razoavelmente limitadas na sua descrição, Beethoven alargou a extensão de termos, incorporando expressões que denotavam caráter e atmosfera. Acréscimos nas indicações de andamento passaram a ser comuns na época de Beethoven, ao contrário das indicações restritas ao andamento existentes anteriormente. Alguns exemplos podem ser citados, como *und mit Ausdruck*, (“e com expressão”), *angenehm und mit viel Empfindung*, (“agradável e com muito sentimento”), entre outros. A respeito da velocidade, um *allegro* no início do século XIX era mais rápido que cinquenta anos antes. Mozart e Beethoven tocaram *allegros* mais rápido que seus antecessores e, por sua vez,

tocaram mais lento que seus sucessores. Rothschild cita um exemplo de uma apresentação da Sinfonia Heróica sob a regência de Beethoven, que durou “uma hora inteira” e em algumas gravações modernas pode levar até 46 minutos³. Aliás, o mundo atual, de uma forma geral, tem uma forte tendência a apressar tudo que demanda um ritmo. Está-se, por consequência do sistema de vida, muito mais acelerado do que há duzentos anos.

Nos dias de hoje, com o crescimento e rapidez dos meios de comunicação de massa, o homem passou a ter um compromisso muito sério com o fator tempo. Todas as profissões recebem, diariamente, o impacto de um número fantástico de informações que têm de ser captadas, decodificadas e processadas quase imediatamente.⁴

Em se tratando do Op. 98 de Beethoven, determinar um andamento ideal para a execução é um tanto ilusório. Não se tem notícia de que Beethoven tenha precisado um andamento específico para o *An die ferne Geliebte*. Há muitas questões envolvidas que impossibilitam tal precisão de andamento. Há inflexões no discurso musical, a presença do texto, o período em que a obra foi composta, já próximo ao Romantismo, a maturidade do compositor.

No que se refere às indicações metronômicas, há o fato de que o próprio metrônomo foi inventado por Maelzel (1772-1838), amigo de Beethoven, por volta de

³ ROTHSCHILD, 1961, p. 9, *apud* Cooper, *op. cit.*, p. 322.

⁴ TIMMY, Herbert. Você está cansado ou estressado? <http://www.revistaemtempo.com.br/ed_anteriores/ed9/estressado.html> (última consulta 25/04/02).

1813, vindo de seu predecessor, o cronômetro. Beethoven reagiu com grande entusiasmo, conforme uma notícia no *Wiener Vaterländische*, de 13 de outubro de 1813, que dizia: “*Herr* Beethoven considera essa invenção um meio bem-vindo para assegurar a interpretação de suas brilhantes composições em todos os lugares nos andamentos por ele concebidos, que, para seu pesar, têm sido tão freqüentemente mal compreendidos.”⁵ Cooper afirma ainda que em 1817, Beethoven mandou que publicassem um panfleto (por Steiner) com indicações metronômicas para suas obras mais importantes compostas até aquela data.

De acordo com Eduardo Plate⁶ e Cooper⁷, Beethoven foi o primeiro compositor a utilizar indicações metronômicas. Conclui, assim, que toda indicação encontrada em música anterior a Beethoven foi feita pelo revisor da mesma, e não pelo autor. Estas informações contribuem para reforçar a importância que Beethoven dava ao andamento de suas obras.

⁵ THAYER, 1967, p. 544 *apud* Cooper, *op. cit.*, p. 322.

⁶ PLATE, Eduardo. *Metrônomo*. <<http://www.violao.hpg.ig.com.br/metronomo.html>> São Paulo, 2000.

⁷ COOPER, *op. cit.*, p. 56.

4.1.3. Articulação

A respeito de articulação na época de Beethoven, diz-se que as ligaduras indicavam mais execução em *legato* do que fraseado. Muito se comenta sobre o toque *legato* e sonoridade cantante que Beethoven possuía. Newman acrescenta que “Beethoven esperava mais de suas ligaduras do que a indicação de que o *legato* prevalecesse.”⁸

No ciclo em questão, as canções são muito contrastantes na articulação. Umhas contêm trechos que utilizam o toque mais “desligado” (início da canção 3), outras caracterizam-se pelo extremo *legato* (primeira estrofe da primeira canção, introdução da canção 6). A maior parte delas refere-se ao fraseado. As articulações serão detalhadas mais adiante nas especificidades de cada canção.

4.1.4. Ornamentação

Não se pretende aqui continuar uma discussão antiga sobre a realização dos trinos na obra de Beethoven, assunto de grande interesse discutido pelos pianistas na música deste compositor. O repertório pianístico de Beethoven é o que traz mais indicações de ornamentação, superando até mesmo suas obras vocais e orquestrais.

⁸ NEWMAN, *op. cit.*, p. 129. “We have already seen several ways in which Beethoven expected more from his slurs than the indication that *legato* prevails”.

De acordo com Newman⁹, nos trinados de Bach a nota inicial é freqüentemente determinada por qualquer nota que seja dissonante à harmonia e o início na nota superior é proclamado e ilustrado como regra em quase todos os principais tratados para teclado do século XVIII, na verdade, do início do século XIX, até que Johann Nepomuk Hummel (1778-1837) expressasse opiniões contrárias em seu *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel* (1828). Naqueles tratados dos séculos XVIII e XIX, a nota inicial é considerada a nota superior até cerca de 1775. Em qualquer caso, a dissonância, que parece ter sido a base principal para determinar a nota inicial do trinado na época de Bach, tornou-se somente uma base relativamente incidental na música de Beethoven.

Algumas das canções do ciclo não apresentam sinais de ornamentação, outras, contudo, são ricas neste aspecto. A questão da ornamentação será tratada mais adiante quando forem discutidas as canções, separadamente.

4.1.5. Dinâmica

Um dos principais cuidados que o músico deve ter ao executar a obra de Beethoven é com a dinâmica. Comparando-se partituras de Haydn, Mozart e Beethoven, verifica-se que o último introduziu alguns recursos de dinâmica que não eram utilizados

⁹ *Ibid.* p. 193-196.

pelos anteriores. Beethoven faz uso de dinâmicas súbitas, passando de um *piano* a um *forte* sem preparação e vice-versa, emprega chaves de *crescendo* que culminam em um *piano*, causando, assim, um efeito surpreendente.

4.1.6. Pedal

Um outro aspecto muito discutido na execução da obra com piano de Beethoven é a pedalização. Como já mencionado anteriormente, Czerny afirma que ele utilizava muito mais pedal em sua execução do que estava indicado em suas partituras. Há ainda uma interessante colocação de Artur Schnabel (1882-1951), célebre pianista alemão tido como muito fiel ao estilo beethoveniano, que diz o seguinte:

O efeito dos usos de pedal exigidos por ele [Beethoven] era exatamente o mesmo nos instrumentos antigos como é nos novos. O piano antigo é diferente do piano moderno porque não se podia fazer (...) tudo o que se pode fazer em um piano moderno. Neste, contudo, pode-se fazer tudo o que era possível nos antigos. As poucas indicações de pedal de Beethoven aparecem apenas naqueles pontos em que ele sabia que o intérprete normal as teria considerado condenáveis. (...) Ele simplesmente criou o inesperado, o fantástico, o aventureiro. As indicações de pedal são uma parte inseparável da música e, se não as observam, a música é alterada.¹⁰

No Op. 98, há canções que não apresentam marcações de pedal, outras trazem uma indicação aparentemente exagerada, misturando harmonias ou prolongando notas durante compassos com pausas. Alguns intérpretes modernos alteram essas

¹⁰ CRANKSHAW, 1961, p. 135-6, *apud* COOPER, *op. cit.*, p. 342.

marcações, subdividindo-as em várias. Será visto, mais à frente, que as indicações de pedal feitas por Beethoven, mesmo que pareçam, à primeira vista, excessivas, podem estar fazendo alusão ao significado do texto, isto é, podem estar representando a mistura de sentimentos do poeta ou “pintando” alguma expressão específica.

Feitas essas breves considerações sobre os aspectos que podem interferir na interpretação da música de Beethoven, passa-se agora à aplicação destes e outros aspectos diretamente no *An die ferne Geliebte*.

4.2. Elementos de Interpretação.

Uma vez que já foi feito um esclarecimento prévio a respeito do diapasão no item 4.1.2., este assunto não será mencionado aqui. Outrossim, far-se-ão algumas considerações de interpretação para o cantor, bem como sugestões de sonoridade para o pianista.

4.2.1. Canção 1 – *Auf dem Hügel*

4.2.1.1. Andamento

Como mencionado anteriormente no Capítulo 3, o andamento indicado no início da canção 1 é *Ziemlich langsam und mit Ausdruck*, que quer dizer “bastante lento e com expressão”. Baseado na indicação de compasso ternário (3/4), em sua pulsação e nas figuras rítmicas e melódicas utilizadas na canção, sugere-se que a indicação metronômica de semínima seja em torno de 60. Justifica-se esta indicação pelo fato de que, se for muito lento, perde-se a fluência da condução melódica, e se for muito rápido, gera-se uma afobação que descaracteriza o caráter expressivo e contemplativo do texto.

O acorde inicial deve ser ligeiramente sustentado, visto que dá a idéia de uma introdução. No decorrer da canção, há uma intensificação rítmica natural, com a canção iniciando com o uso de semínimas, passando depois a colcheias e, mais à frente, a semicolcheias, que dá a impressão de um *accelerando*. Por sua vez, o compositor indica um *stringendo* apenas no compasso 45, culminando no *allegro* no compasso 49. O *stringendo* deve ser gradualmente realizado durante quatro compassos até chegar no tempo *allegro*, cuja marcação metronômica sugere-se ser em torno de 126. Este trecho em *allegro* é formado por arpejos ascendentes em semicolcheias na linha inferior do piano. O

efeito provocado pela alteração de andamento deve ser de bastante contraste, juntamente à dinâmica em *forte*. Para realizar a fermata (c. 52), recomenda-se uma ligeira sustentação do tempo anterior (c. 51), preparando essa mudança rítmica brusca, que passa de semicolcheia a semínima, enfatizando a diminuição da dinâmica de *forte* a *piano*. Em seguida, recomenda-se realizar a pausa *a tempo* e após ela, os dois acordes, e o último deve prolongar-se um pouco mais para resolver no acorde inicial da canção 2. Este acorde (c. 53) é um ponto de forte tensão harmônica e considerado em relação à tonalidade de Sol Maior (segunda canção), resulta em um acorde de 6ª que resolve em um acorde de dominante 6/4. Outra questão relevante deste trecho será tratada no item “pedal”.

4.2.1.2. Articulação e sonoridade

Para a voz, Beethoven quase não faz indicação referente à articulação. Ao contrário da voz, para o piano, apresenta a ocorrência de muitas ligaduras, notadamente na primeira e quarta estrofes. Na primeira, o ritmo da parte do piano é formado predominantemente por semínimas e colcheias. Em razão do próprio desenho rítmico e pela disposição dos acordes em graus conjuntos, recomenda-se que o toque seja extremamente *legato* e *cantabile*.

Na passagem entre os compassos 10 e 11, durante o interlúdio para a segunda estrofe, visto a articulação marcada no compasso 11, deve-se fazer uma

alternância de peso e leveza do braço. Assim, somente o fá inicial e o fá do segundo tempo devem ser tocados com um pouco mais de peso do braço. As outras notas do compasso devem ser tocadas levemente.

Na segunda e terceira estrofes, predomina a ocorrência de pausas intercaladas com os acordes repetidos. Mais uma vez, o toque em *legato* acontece somente no compasso 18, com o desenho melódico feito por grau conjunto e cromatismo.

No final da quarta estrofe, quando o desenho rítmico volta a ser apresentado com acordes em semínimas e em grau conjunto, há uma grande ligadura que representa *legato* e fraseado, enfatizando o caráter *dolce* indicado no trecho e mantendo a dinâmica em *piano*. No compasso 39 (interlúdio que antecede a quinta estrofe), há a predominância de quiálteras arpejadas com ligadura; neste ponto o toque deve ser extremamente *legato*.

Nos dois últimos acordes que antecedem o início da segunda canção, observa-se uma articulação diferente, caracterizada pelo uso de ligadura e *staccato*. Estes acordes têm o caráter de transição, não estando mais na tônica Mi bemol Maior, servindo assim de preparação ao acorde de dominante que inicia a segunda canção. Estes acordes devem, então, ser tocados suavemente e em *non legato*.

A respeito da sonoridade desejada para esta canção, recomenda-se ao pianista um toque muito delicado, com os dedos sempre em contato com as teclas e realizando os acordes como se a mão estivesse “pousando” sobre elas. Deve-se ter o cuidado de não atacar o segundo tempo do compasso 5 com muita intensidade. Durante a passagem em *legato* dos acordes (c. 35-37), os dedos devem ater-se às teclas o máximo de tempo possível antes de passar ao acorde seguinte, enfatizando o *legato*.

4.2.1.3. Ornamentação

Aqui, os únicos trechos que apresentam uma ornamentação são os interlúdios realizados pelo piano. Em um total de cinco, apenas o quarto interlúdio não apresenta a colcheia de ornamentação. Algumas edições trazem a colcheia cortada, outras, a semicolcheia. Recomenda-se que o valor desta nota seja retirado do tempo anterior, que é o de uma semínima e que tenha a sua duração igual a de uma semicolcheia, por se tratar de apoiatura. Veja-se na figura abaixo a forma de execução:

FIGURA 77



4.2.1.4. Dinâmica

Como já mencionado no Capítulo 3, a dinâmica desta canção prevalece em *piano*, havendo ligeiros *crescendos* e *diminuendos* e, no final, um grande *crescendo* que aparece em consonância com o *stringendo*. Durante as palavras *Seufzer* e *verwehen*, “suspiros” e “perdem” respectivamente, o pianista poderá executar com clareza as chaves de *crescendo* e *diminuendo* indicadas na partitura, dando a alusão de que os suspiros (*crescendo*) realmente se perdem (*decrescendo*). Na harmonia do compasso 28, verifica-se a ocorrência de um retardo na resolução do acorde. Juntamente à força da palavra *Raume* (“espaço”), a qual representa o espaço que o separa da amada, o pianista poderá tocar esse primeiro acorde um pouco mais forte, juntamente com o cantor. Entretanto, um trecho que merece atenção especial e que caracteriza a dinâmica utilizada na música de Beethoven, é a passagem entre os compassos 37-38, onde há um *crescendo* que culmina em um *piano*. Neste ponto, recomenda-se um discreto *rubato*, servindo para realçar ainda mais a dinâmica.

4.2.1.5. Pedal

Como já foi mencionado anteriormente, de acordo com Czerny, Beethoven usava muito mais pedal do que estava indicado em suas partituras. Aqui,

recomenda-se que o pedal de sustentação seja acionado em quase toda a peça, de acordo com as mudanças de harmonia e realçando os trechos em *legato*.

Há, porém, alguns trechos em que é necessário ter mais atenção quanto ao uso do pedal. Por exemplo, logo no compasso 1, o pedal deve ser acionado exatamente como está recomendado na partitura, isto é, não englobando o terceiro tempo. Durante a frase *in das blaue Nebelland*, que quer dizer “a terra azul envolta em neblina” (c. 3-5), o pianista poderá permitir que os sons dos acordes se misturem pelo uso do pedal, de forma que possam soar com pouca clareza, aludindo à neblina. Na anacruse do compasso 11, o pianista deve cortar o pedal acionado para o acorde anterior, enfatizando a articulação do compasso 11. Ainda neste compasso, deve ser usado um pedal para cada acorde, para que auxilie na realização do *legato*, mas sem misturar os sons. No compasso 22, o pedal deve ser acionado a cada meio tempo, para que haja possibilidade de *legato*, mas sem prejudicar a ocorrência das pausas na linha inferior do piano. Nos compassos 47 e 48, deve mudar quando muda o baixo, em virtude do tempo já em *allegro* e à presença de acordes na linha superior do piano.

Nos compassos que antecedem a canção 2 (c. 51-53), recomenda-se que haja uma pequena cesura entre os compassos 51 e 52. Este procedimento possibilita que os compassos 52 e 53 sejam pensados como um só compasso, cuja função harmônica não é mais de tônica, mas de um acorde de 6^a que resolve na dominante 6/4 do compasso 54.

Estes acordes representam a transição da canção 1 para a canção 2, mas, quanto à harmonia, é como se já pertencessem à canção 2.

Com relação ao texto, a representação pictórica na escrita pianística apresentada por Beethoven já foi tratada no Capítulo 3.

Para concluir as recomendações de interpretação feitas para a canção 1, ressalta-se que é preciso ter extremo cuidado ao executar esta peça no que diz respeito ao estilo beethoveniano. Por ser em andamento lento, há sempre o perigo de uma execução com excesso de características românticas, como, por exemplo, o exagero nos *rubatos*. Deve-se tomar o cuidado de não fazer muitos *rubatos*, mantendo-se a precisão rítmica, sem atrasos desnecessários, apenas uma acuidade extrema no toque quanto ao *legato* dos acordes, possibilitando uma condução favorável das frases.

4.2.1.6. O cantor

Nesta canção, Beethoven descreve o texto poético de maneira muito clara na escrita da parte do piano, modificando-a de acordo com as mudanças de estados psicológicos que ocorrem no decorrer das estrofes. Por outro lado, como a linha vocal apresenta-se sem variação alguma, isto é, na forma estrófica, o cantor necessita valer-se de recursos artísticos e expressivos para não soar repetitivo. Aliás, uma das críticas mais

ouvidas em relação às canções mais longas de Beethoven é exatamente a repetição. De acordo com Stevens, “apesar da inventividade de Beethoven em variar o acompanhamento, e apesar da delicada qualidade da linha melódica, a repetição torna-se um pouco cansativa.”¹¹ Portanto, observadas as palavras do texto, vê-se que há a predominância de uma idéia triste, de sofrimento e de separação, bem como de contemplação da natureza e de ansiedade. Sugere-se ao cantor fazer uso de mudanças timbrísticas na voz, reforçando as idéias contidas no texto.

Por outro lado, alguns dos últimos versos de cada estrofe representam momentos um tanto diferentes do restante dos versos. Ao passo que os três primeiros contemplam a natureza ou uma situação, o quarto verso traz uma afirmação mais enfática, ora de alegria – como no exemplo da primeira e segunda estrofes – ora de sofrimento – terceira e quarta estrofes.

Na terceira estrofe, no verso *Und die Seufzer, sie verwehen* – “E os suspiros, estes se perdem” – pelo significado do texto e pelo desenho melódico, ele poderá utilizar um suave *decrescendo* no fim das palavras *Seufzer* e *verwehen*, proporcionando, assim, uma idéia de fim.

¹¹ MEISTER, Barbara. *An introduction to the art song*. New York: Taplinger, 1980, p. 54. “Despite Beethoven’s inventiveness in varying the accompaniment, and despite the tender and moving quality of the melodic line, the repetitiousness does become somewhat wearing. In fact this is the criticism most frequently voiced of Beethoven’s longer songs”. [T.A.].

Na primeira e quarta estrofes o cantor poderá realizar um *legato* mais intenso, ao contrário da quinta estrofe que, graças a seu caráter mais marcado da parte do piano, bem como, o *stringendo*, deverá ser cantada de forma mais enfática, acentuando as sílabas à medida que cresce na intensidade.

4.2.2. Canção 2 – *Wo die Berge so blau*

4.2.2.1. Andamento

Com a indicação de andamento *Poco allegretto*, o compasso em 6/8, o desenho rítmico com predominância de colcheias e o caráter de contemplação da natureza verificado no texto, sugere-se a indicação metronômica de semínima pontuada em torno de 56. Dessa forma, pode-se dar continuidade ao fraseado sem ficar demasiado lento, ao mesmo tempo em que possibilita um contraste quando o andamento sofrer uma alteração na terceira estrofe (c. 86 ao 98). No compasso 84 há a indicação de um *stringendo*, culminando no *allegro* a partir do compasso 86. Para este novo trecho, indica-se a marcação de semínima pontuada em torno de 76. Em se tratando de um *allegro* em compasso composto com predominância de tercinas (diferente, por exemplo, de um *allegro* em compasso 3/4 formado por semínimas), e com a finalidade notória de contraste que é pedida através da alteração do andamento e da dinâmica, justifica-se essa marcação. No compasso 92, há a indicação *poco adagio*, ficando a pulsação, portanto, mais lenta que

o início, de semínima pontuada em torno de 40. Sugere-se esta indicação com base no contraste súbito de andamento exigido pela forte tensão harmônica que é provocada pela seqüência de acordes diminutos. Logo em seguida (c. 93), volta o tempo rápido, e no último compasso (c. 99) retorna o *poco adagio*.

4.2.2.2. Articulação e sonoridade

Existem poucas ligaduras na parte de piano e nenhuma na parte vocal, exceto aquelas que prolongam o tempo da nota. Há somente dois trechos nos quais Beethoven escreveu a articulação do piano: são eles os compassos 70, 71 e o 91. No primeiro trecho, a ligadura serve mais para separar as notas repetidas do que como indicação de *legato*;

FIGURA 78



No outro trecho, Beethoven enfatiza o mi bemol, que representa a nona do acorde. Assim, o pianista não se deve preocupar tanto com o toque *legato*, uma vez que o caráter homofônico implica em um toque *non legato*, ligado apenas com o pedal,

evitando uma sonoridade pesada. O pianista deve sustentar o som com as mãos apenas nas semínimas pontuadas.

O acorde inicial é a preparação para a curta introdução que apresenta o tema da linha vocal. Ele deve ser tocado não como um final de frase, mas como um começo. O gesto do pianista deve conduzir o som para o acorde seguinte. Pelo próprio desenho rítmico, formado por colcheias e semínimas pontuadas, a tendência natural é que o pianista dê uma idéia de término de frase em cada nota de maior duração. Mas isso não deve acontecer; ao contrário, ele deve conectar as semínimas pontuadas com as colcheias que vêm a seguir.

No último compasso (99), o pianista não deve esquecer de cortar o som de acordo com a pausa de colcheia, proporcionando a divisão entre as canções 2 e 3.

4.2.2.3. Ornamentação

Não há notas de ornamentação escritas nesta canção.

4.2.2.4. Dinâmica

Um dos desafios desta canção é o pianista conseguir manter a dinâmica em *pianissimo* durante a maior parte do tempo. Mas há um importante detalhe que não deve ser esquecido: as marcações de *pianissimo* referem-se à macrodinâmica, uma vez que a microdinâmica contém muitas variações com o uso de chaves de *crescendo* e *decrescendo* seguindo o desenho melódico da parte do piano. Todavia, juntamente com o *stringendo* (c. 84), há o início de um grande *crescendo* (c. 85-99), com o uso, ainda, de *sfz* no acorde diminuto do compasso 92. Se, por um lado, o pianista deve ter o cuidado de não crescer rapidamente, correndo o risco de encobrir o canto, por outro, deve ter o cuidado de não explodir a sonoridade em *forte*, visto que o *crescendo* preparatório dura quinze compassos (c. 85-99).

4.2.2.5. Pedal

Uma vez que foi recomendado o toque *non legato* ligado apenas com o pedal e por ser a escrita pianística, na maior parte, homofônica, o pedal deve ser cuidadosamente acionado com o propósito de não misturar as harmonias presentes nos acordes. Mesmo nos trechos em que a indicação de pedal dura dois compassos e meio (c. 80-82), o pianista deve ter o cuidado para não misturar os sons de forma excessiva.

4.2.2.6. O cantor

A grande surpresa dessa canção é o recurso utilizado na segunda estrofe por Beethoven, designando ao cantor a realização de um pedal de dominante (da tonalidade da subdominante Dó Maior), no qual ele executa a melodia com o mesmo ritmo da estrofe anterior, porém, em uma única nota.

Se o texto for bem observado, constatar-se-á que há uma significativa diferença de estados psicológicos entre as estrofes. Esse aspecto já foi discutido no Capítulo 3. Nota-se que o texto da segunda estrofe, em especial, é muito mais íntimo, silencioso. Isso é muito bem representado pela nota de pedal executada pelo cantor.

Na primeira estrofe, o texto poético apresenta um caráter de contemplação da natureza, que poderá ser representado na voz pelo *legato* e pela dinâmica sempre em *piano*. A terceira estrofe, por sua vez, caracteriza-se pela ansiedade. Juntamente à dinâmica em constante *crescendo*, o cantor poderá acentuar as sílabas e consoantes, contribuindo para a alusão deste caráter ansioso.

Como foi mencionado no item 4.2.2.4, não há marcação de dinâmica na parte da voz. Entretanto, como foi observado acima, graças aos estados psicológicos e paisagens descritas no texto, bem como ao fato de a parte de piano indicar *pianissimo*

durante quase toda a canção, o cantor deverá, também, manter uma dinâmica mais próxima do *piano*.

4.2.3. Canção 3 – *Leichte Segler in den Höhen*

4.2.3.1. Andamento

Conforme foi visto no Capítulo 3, o andamento desta canção é o *Allegro assai*. De acordo com a figuração rítmica baseada em tercinas, bem como a linha melódica da voz – que é composta por colcheias (cantadas e de pausa, intercaladas) – recomenda-se que o andamento tenha a semínima em torno de 152. Ao contrário das canções anteriores, nesta Beethoven indica mais variações no andamento, como, por exemplo, o *ritardando* (c. 130, 132, 140, 142 e 150). A partir da terceira estrofe, quando a tonalidade fica em lá bemol menor, há uma sensação de diminuição da pulsação, uma vez que a figuração rítmica principal passa de tercina à semínima.

4.2.3.2. Articulação e sonoridade

Apenas poucos trechos trazem sinais de articulação marcados por Beethoven. Um deles é o acento com *sfz* nos compassos 111 e 113 em ambas as linhas da voz e piano. Ainda no compasso 113, a linha inferior do piano apresenta uma ligadura a

qual recomenda-se que seja interpretada não apenas como indicação de *legato*, mas também de fraseado, realçando a passagem sib-láb-sib em grau conjunto. Um outro trecho para o qual recomenda-se a mesma linha de execução é o compasso 123, com a passagem sol-láb-sol. Outras passagens que utilizam ligadura de legato são durante os compassos 126, 128 e 132-33. No trecho que vai do compasso 116 ao 119, outro tipo de articulação é o indicado, com as ligaduras realçando o ritmo pontuado. Assim, o pianista deverá colocar um pouco mais de peso de braço no início das ligaduras.

Deve-se lembrar que, visto o andamento rápido e a figuração rítmica de colcheia entrecortada com pausa de colcheia na maior parte da canção, tanto na linha inferior do piano quanto na linha da voz o toque para a linha inferior do piano deste trecho será muito próximo ao do *staccato*.

4.2.3.3. Ornamentação

Não há notas de ornamentação escritas nesta canção.

4.2.3.4. Dinâmica

Encontram-se marcas de dinâmica em toda a peça. É importante que o intérprete obedeça a estas marcações e, uma vez que as chaves de *crescendo* e

diminuendo vêm escritas, recomenda-se, também, crescer e diminuir somente quando pedido. Quando a tonalidade passa a lá bemol menor e o ritmo principal passa a semínima, o pianista deve ter acuidade no toque, mantendo os dedos colados nas teclas para não deixar escapar mais som que o necessário e contribuindo para o toque *legato*.

Como na canção 1, vê-se novamente a palavra *Seufzer* (suspiros), aqui representada na parte de piano (c. 138), conforme foi visto no Capítulo 3. O pianista deverá então realçar a figura rítmica, tocando-a um pouco mais forte. Já no compasso 139, de acordo com a palavra *vergehen*, que significa “evaporam”, o pianista deve realizar o *diminuendo* escrito, deixando quase desaparecer o som em direção ao *pianissimo* do compasso seguinte.

4.2.3.5. Pedal

Nota-se que não há indicação de uso do pedal na primeira e segunda estrofes (c. 102-123). Neste trecho, pode-se observar a movimentação rítmica e melódica formada por tercinas na linha superior do piano enquanto há colcheias entrecortadas por pausas na linha inferior e linha da voz. Entretanto, há dois momentos em que há uma pequena alteração rítmica e melódica. São eles os compassos 113 e 123, os quais antecedem o início da estrofe seguinte. Neles, verifica-se um caráter *legato* através da ocorrência de semínimas conectadas por uma ligadura em vez de colcheias intercaladas

com pausas. Por este motivo, mesmo não havendo uma marcação escrita de pedal, recomenda-se que o pianista utilize o pedal de sustentação como auxílio à execução em *legato*, possibilitando, ainda, a diferenciação entre uma estrofe e outra, pois, como já foi mencionado anteriormente, estes compassos são finalizações de estrofes. O pianista poderá optar por não utilizar pedal nestes compassos. Contudo, este autor considera que ficará mais difícil realizar o *legato* pedido.

No início da terceira estrofe (c. 124), quando muda o ritmo, o pedal é marcado com duração de dois compassos, embora existam mais pausas que notas. Aqui, de acordo com o significado do texto – que fala em “parar” (*stehen*), – pela escrita pianística e pela mudança de tonalidade, o pianista poderá acionar meio pedal, mudando completamente o clima da peça. Na continuação dessa estrofe (c. 126-132), o pianista poderá ainda acionar o pedal para auxiliar a execução dos acordes em *legato*. Já no início da quarta estrofe (c. 134), muda a figuração rítmica – que alude ao vento, conforme foi visto no Capítulo 3 – havendo novamente a marcação de pedal durante dois compassos. O pianista poderá acionar meio pedal e permitir que os sons se misturem, reforçando, dessa maneira, a idéia de vento mencionada no texto. Uma vez que a dinâmica está em *pianissimo* e que durante estes dois compassos a harmonia permanece a mesma, não há uma mistura excessiva de sons, ao contrário, a mistura reforça a idéia do texto. Há ainda dois trechos que podem ser pensados da mesma forma: o início da última estrofe, (c. 144-

145) apresentando a marcação de pedal durante estes dois compassos, e os compassos 147 a 149.

4.2.3.6. O cantor

Nesta canção, há diversas indicações escritas pelo compositor que norteiam a interpretação. Mesmo assim, apesar de o caráter da maior parte desta canção ser destacado, é necessário ter atenção quanto às notas em colcheias ou em semínimas, fazendo *legato* nas últimas.

4.2.4. Canção 4 - *Diese Wolken in den Höhen*

4.2.4.1. Andamento

Esta canção deve ser executada em um andamento não muito rápido, de acordo com a indicação de Beethoven - "*Nicht zu geschwinde, angenehm und mit viel Empfindung*" (Não tão rápido, agradável e com muito sentimento). É importante que se tenha em mente a divisão rítmica baseada em tercinas no compasso 6/8, para que, assim, possa-se estabelecer uma pulsação cômoda. Recomenda-se que o andamento tenha a pulsação fundamentada na semínima pontuada em torno de 84. Salienta-se ainda que, devido à própria escrita pianística, corre-se o risco de o andamento sofrer alterações. Por

exemplo, em um trecho da primeira estrofe (c. 155-159), o pianista tem que executar mordentes. Já no trecho correspondente da segunda estrofe (c. 166-170), existem oitavas arpejadas em vez de mordentes. A canção termina com um significativo aumento do andamento, preparando para o *vivace* da canção seguinte.

4.2.4.2. Articulação e sonoridade

A articulação desta canção está diretamente ligada ao uso do pedal, de acordo com a opinião deste autor. Devido à pulsação tranqüila do andamento, ao pedal harmônico de dominante no início de cada estrofe e pela própria escrita pianística, formada ora por oitavas arpejadas, ora por acordes, ora por seqüências melódicas em grau conjunto, fica subentendido o uso do pedal em boa parte da peça, sempre considerando a movimentação harmônica. Esse fator, certamente, influencia o resultado sonoro que se deseja alcançar.

Há muitas ligaduras por toda a canção indicando *legato* e fraseado. Em alguns casos (c. 160, 161, 163, 165, 172, 174, 176) – quando, em um grupo de tercinas, a última é *staccato* – não é necessário que o pianista faça um som seco, até porque elas estão sempre no tempo fraco. Este aspecto contribui para reforçar o caráter de leveza contido no texto.

Com relação à sonoridade, deve-se saber diferenciar o toque leve do toque com peso. Na maior parte desta canção, os tempos fortes são executados com peso e os tempos fracos com um toque leve, com exceção dos compassos em que há a ocorrência de síncope, como é o caso dos compassos 164, 175, 186. Outra exceção acontece nos compassos 188 e 189 nos quais, pela alteração de andamento, pelo caráter homofônico e pela indicação de *crescendo*, não há a necessidade de utilizar um toque leve no tempo fraco.

4.2.4.3. Ornamentação

Os mordentes apresentados no trecho que vai do compasso 155 ao 159 devem ser tocados na cabeça do tempo no qual estão indicados, isto é, sem que sejam antecipados. Eles aludem ao gorjeio dos pássaros referidos no texto poético e devem ser tocados rápidos, claros e leves.

4.2.4.4. Dinâmica

Um aspecto de dinâmica para o qual se chama a atenção é o que está relacionado aos tempos sincopados (por exemplo, c. 164). A sonoridade do *forte* tem que ser ressaltada mediante uma pequena cesura antes da síncope em *forte*. De uma forma geral, a dinâmica está interligada com o fraseado, assim, mesmo no trecho em *piano* –

como, por exemplo, os inícios das estrofes – há incursões de *crescendos* e *decrescendos*, representando a microdinâmica.

4.2.4.5. Pedal

Em se tratando do pedal, constata-se que não há indicação nesta canção. Entretanto, conforme explanação no item 4.2.4.2., o pedal poderá ser utilizado em vários trechos. Deve-se, porém, ter o cuidado de não utilizá-lo de forma excessiva, evitando que os sons se misturem demasiadamente e valendo-se sempre da harmonia e da articulação. Em muitos trechos o pedal será utilizado como auxílio para o *legato*, como, por exemplo, nos compassos 159 a 162, 164 a 187, ligando algumas passagens com acordes e com intervalos maiores que uma oitava.

4.2.4.6. O cantor

É interessante observar o que acontece no último verso de cada estrofe: ocorre um pedido ou um desejo, ao contrário dos três primeiros versos de cada estrofe, que possuem caráter de contemplação. Assim, o cantor poderá executar esses últimos versos de uma forma mais enfática, representando de fato um pedido ou um desejo. Para que o caráter de leveza prevaleça em toda a canção, o cantor deverá evitar ênfase exagerada nos tempos fortes, isto é, nas semínimas.

4.2.5. Canção 5 – *Es kehret der Maien, es blühet die Au*

4.2.5.1. Andamento

A canção inicia de forma incisiva com o andamento *vivace*, cuja pulsação é decorrente do *accelerando* dos compassos finais da canção anterior (c. 187-189). Devido à escrita sincopada dos dois compassos iniciais (c. 190-191), recomenda-se que o pianista não faça um *accelerando* neste trecho. Os dois compassos com a ocorrência da fermata (c. 192 e 194) também devem ser diferenciados na duração, porque o primeiro pertence ao *vivace* e o segundo, ao *poco adagio*. O fator primordial na introdução é o contraste da textura, dinâmica e as mudanças de andamento. Com base na predominância de semínimas e colcheias e em virtude do caráter melódico, sugere-se a indicação metronômica em torno de 144 para o *vivace* e em torno de 66 para o *poco adagio*.

Na terceira estrofe (c. 239-254), verifica-se a ocorrência de duas marcações de *ritardando*. A primeira está em um ponto cadencial e tem duração de três compassos (c. 244-246), em seguida, retornando o *tempo primo*; a segunda, com duração de cinco compassos (250-254), dura quase a segunda semifrase inteira e culmina no *adagio*. Para a segunda indicação, recomenda-se que a alteração seja feita de forma gradual e, ao chegar no compasso 254, o andamento já deve estar no *adagio*, o qual recomenda-se que seja um pouco mais lento do que o *poco adagio* da introdução. Assim,

sugere-se a marcação metronômica em torno de 52, levando também em consideração a mudança de região tonal para dó menor.

4.2.5.2. Articulação e sonoridade

Nesta canção, as ligaduras indicadas pedem ou uma articulação *legato* ou fraseado. A que merece destaque é a longa ligadura marcada na introdução (c. 198-201). O seu final coincide com o final do trecho com pedal de dominante e, por este motivo, sugere-se fazer um atraso do tempo antes do compasso 202, mostrando assim o início de uma nova harmonia e de uma nova frase. A partir do compasso 202, a ligadura indica um pouco mais de peso para as semínimas que representam os tempos fortes do compasso. No compasso 209, a ligadura representa a resolução do acorde no final de frase. No final (c. 254-257), durante o trecho em *adagio*, as ligaduras acompanham as mudanças da harmonia seja na mudança do acorde (c. 255) ou na cadência dominante-tônica (c. 256).

4.2.5.3. Ornamentação

Os sinais de ornamentação estão concentrados na introdução, com exceção do compasso 237. São, em sua totalidade, trinados com ou sem resolução. A principal questão a ser discutida aqui é a respeito da nota que inicia o trinado, a nota consonante ou dissonante à harmonia. Em algumas gravações atuais, como a gravação de

Dietrich Fischer-Dieskau (1925), os trinados são executados começando pela nota dissonante (superior). Todavia, por se tratar o Op. 98 de uma obra do terceiro e último período composicional de Beethoven e baseado no que foi discutido no item 4.1.4., recomenda-se que o trinado inicie com a nota consonante (principal).

4.2.5.4. Dinâmica

Há vários trechos nesta canção nos quais a dinâmica mostra-se surpreendente, caracterizando o estilo beethoveniano, no qual, após um *crescendo* vem um *piano*. Esses trechos estão, geralmente, no início de cada estrofe (c. 201, 220, 237), com exceção do que é indicado no compasso 250. Recomenda-se, assim, a atenção do pianista para cada *piano* súbito, favorecendo, dessa forma, a assimilação do efeito pretendido por Beethoven.

Nas finalizações de frase, também se recomenda fazer um *decrescendo*, enfatizando a resolução harmônica e anunciando a frase que vem em seguida. É o caso dos compassos 209, 210, 227, 228, 245, 246 e 254.

4.2.5.5. Pedal

Uma questão interessante quanto ao uso de pedal nesta canção diz respeito aos trechos correspondentes ao início da primeira e segunda estrofes (c. 202 e 220, respectivamente). Nestes trechos, Beethoven faz uma marcação de pedal que se prolonga durante seis compassos, cuja harmonia alterna-se entre tônica e dominante. Este autor considera que esse efeito requerido por Beethoven é diferente da situação semelhante que ocorre na canção 3, na qual também há marcações longas de pedal, porém, aquelas estão dentro de uma harmonia apenas – lá bemol menor ou a dominante Mi bemol Maior. No caso deste trecho, mesmo observando que o texto fala de campos, brisas, riachos, isto é, paisagens que poderiam ser aludidas com uma mistura de sons na escrita pianística, recomenda-se que o uso do pedal seja seccionado ou mesmo que o trecho seja executado sem pedal algum. Nos demais trechos da canção, o pedal deve ser acionado de forma que não misture as harmonias e obedeça à escrita rítmica e melódica do piano, observando ainda que não há mais grandes ligaduras como a apresentada na introdução.

4.2.5.6. O cantor

Deve-se deixar prevalecer o caráter de leveza por toda a canção. Como não há ligaduras para a parte vocal, o cantor pode valer-se da articulação marcada para a

parte de piano, ou seja, acentuar ligeiramente as notas mais longas – semínimas – realçando, dessa forma, a idéia de balanço proporcionada pela figuração melódica e rítmica do piano.

Conforme já foi visto no capítulo 3, a única vez em que o cantor refere-se à primeira pessoa do singular é na terceira estrofe, na frase “*Nur ich kann nicht ziehen von hinnen*” (“Somente eu não posso sair daqui”) nos compassos 243 a 245. É uma idéia triste que deve ser ressaltada em meio a tantos versos de contemplação da felicidade da natureza. A frase “*Nur unserer Liebe kein Frühling erscheint*” (“Somente ao nosso amor nenhuma primavera aparece”), nos compassos 248 a 250, deverá ser tratada da mesma maneira.

4.2.6. Canção 6 – *Nimm sie hin denn, diese Lieder*¹²

4.2.6.1. Andamento

Com a indicação *cantabile* apresentada no início da primeira parte, esta canção é a que possui o maior número de inflexões no andamento, tornando, assim, bastante complexo determinar uma pulsação ideal para sua execução. Entretanto, este

¹² A canção 6 será considerada como dividida em duas partes: a primeira até o compasso 295 (na fermata) e a segunda (onde retoma o tema da primeira canção) até o final.

autor considera que, baseado na figuração de semicolcheias em *cantabile*, a pulsação de colcheia deverá ser em torno de 76 .

No início da segunda estrofe (a partir do c. 275, com anacruse), o *ritardando* deverá ser realizado gradativamente até o *molto adagio* no compasso 283, retomando subitamente o *tempo primo* no compasso seguinte.

O compasso 283 (início da terceira estrofe), considerado como uma transição para o retorno da melodia da primeira estrofe, tem a indicação de andamento *molto adagio*. Por causa do caráter solene determinado pela figuração melódica – com o uso de cromatismo em uníssono – e do caráter transitório da harmonia, sugere-se que a indicação metronômica deste compasso seja de colcheia em torno de 50. A terceira estrofe (c. 284) inicia com o *tempo primo*.

Na segunda parte da canção, retorna o andamento da primeira canção, vindo, logo em seguida, o *stringendo* (c. 301) e o *Allegro molto e con brio* (c. 305). O pianista deve acelerar a velocidade deste *stringendo* gradativamente durante os quatro compassos de sua duração. Devido à figuração rítmica e melódica na parte inicial do *Allegro molto e con brio*, formada por colcheias e semínimas com desenho cromático na linha superior do piano, a pulsação da semínima pode chegar em torno de 152. Deve-se atentar para a realização das fermatas nos compassos 321 e 329. Por apresentarem uma

dinâmica súbita e a harmonia na dominante, recomenda-se que o tempo anterior seja ligeiramente sustentado.

4.2.6.2. Articulação e sonoridade

Nesta canção, as ligaduras indicadas representam fraseado. O toque *legato* deve ser aplicado em toda a primeira parte da canção, atendendo ao caráter *cantabile*. Na introdução (c. 258-265), deverá destacar um pouco a melodia da linha superior em relação ao acompanhamento com baixo de Alberti. O pianista deverá ter bastante acuidade em seu toque, deixando os dedos sempre em contato com as teclas, possibilitando, dessa forma, uma sonoridade aveludada e *cantabile* do piano, como requerida nesta canção. A passagem homofônica em *pianissimo* (c. 278-282) deverá ser executada também com extremo cuidado, evitando, assim, uma sonoridade pesada, já que neste momento, o texto alude ao último raio que se apaga atrás da montanha, ou seja, é um referencial sonoro longínquo, muito bem representado pelo *pianissimo*.

Na segunda parte, sobretudo no *Allegro molto e con brio* (c. 305), permanece o *legato*, embora o caráter não seja mais *cantabile*, e sim, brilhante. Durante o trecho final da segunda parte (a partir do c. 330), é preciso que o pianista enfatize as articulações contrastantes – *legato* (c. 334-335, 337-341) e *staccato* (c. 336-337).

4.2.6.3. Ornamentação

As únicas notas de ornamentação que aparecem nesta canção e que não foram estudadas ainda são aquelas em forma de *grupetto* presentes no compasso inicial da introdução (c. 258). Sua execução deverá ser realizada rapidamente, antecedendo a segunda colcheia do compasso, de forma a não interferir na pulsação da melodia da linha superior da parte do piano. O outro caso de ornamentação é o que aparece na segunda parte da canção, durante o interlúdio, mas sua execução já foi discutida anteriormente no item 4.2.1.3.

4.2.6.4. Dinâmica

Em quase toda a primeira parte, a dinâmica permanece em *pianissimo*, em especial na segunda estrofe. Como nas outras canções, pode-se perceber os efeitos surpreendentes de dinâmica – um *piano* antecedido por um *crescendo*. Além das ligaduras de fraseado, há chaves de *crescendo* e *decrescendo* em muitos trechos da canção, o que ocasiona muitas inflexões na microdinâmica, embora a macrodinâmica permaneça em *piano* ou *pianissimo*. O pianista deve ter o cuidado de manter o clima de leveza provocado pelo *pianissimo*.

Contudo, na segunda parte, deve ser capaz de mostrar o contraste através das dinâmicas súbitas e realizar o trecho em *fortissimo* (c. 330-336) com bravura. Devido à dinâmica em *fortissimo* e ao caráter homofônico da parte de piano, este trecho difere de qualquer procedimento já utilizado no ciclo. Deve ser tocado com vigor, como uma *coda*, fora dos padrões do restante da obra, aludindo, possivelmente, a uma redenção ao amor.

4.2.6.5. Pedal

Na primeira parte desta canção, Beethoven faz indicações de pedal de sustentação apenas no longo trecho de *ritardando* (c. 278-282) e no *arpeggio* dos compassos 294 e 295, exatamente na passagem da primeira à segunda parte.

Na segunda parte, há somente uma indicação de pedal, que vai do compasso 337 ao final. Entretanto, recomenda-se que ela seja seccionada de acordo com a harmonia e realçando o *legato*, evitando, assim, uma mistura excessiva de sons.

Além das indicações explicitadas pelo compositor, o pianista deve acionar o pedal em muito mais trechos do que está indicado, tendo sempre o cuidado de não misturar as harmonias, como já foi mencionado nas canções anteriores.

4.2.6.6. O cantor

Esta é a única canção em que a linha melódica da voz não está composta estroficamente. De acordo com o texto, a segunda estrofe (c. 274-282) é a que apresenta o caráter mais introspectivo da canção. O poeta não se dirige à amada como nas estrofes 1 e 3; ao invés disso, descreve elementos da natureza de uma forma muito intimista, fazendo prevalecer a idéia de término. Recomenda-se que, neste trecho, o cantor dê especial ênfase à leveza da voz.

Na segunda estrofe, observa-se a escrita homofônica na parte do piano nos compassos 278 a 282, onde cantor e pianista devem procurar um timbre que ajude a transmitir a idéia de afastamento, distância, silêncio, fim, resignação descrita no texto.

Por outro lado, a segunda parte (c. 295-342) deverá ser executada com bravura, observando-se as indicações escritas pelo compositor. De uma forma geral, o cantor deverá estar particularmente atento às indicações de andamento e dinâmica, conforme já foram tratados acima.

CONCLUSÃO

O trabalho que ora se finaliza partiu do interesse deste autor com relação aos procedimentos composicionais utilizados por Ludwig van Beethoven para descrição do texto poético de Alois Jeitelles no ciclo de canções *An die ferne Geliebte*, com especial ênfase no acompanhamento pianístico. Com base em uma análise de diversos aspectos musicais de cada canção e na relação texto-música, teceram-se algumas considerações sobre os aspectos interpretativos desta obra.

Com esse intuito, o trabalho foi dividido em quatro partes: uma histórica, na qual se contextualizou o momento de criação da obra em questão mediante recortes temporais da vida do compositor, falou-se da forma *Lied* e de Beethoven enquanto compositor de *lieder* e em que se comentou sobre as diferenças entre os pianos da época de Beethoven e os pianos modernos. Na segunda parte, aprofundou-se o conhecimento sobre o ciclo, relacionando as canções, fornecendo características do poeta e fazendo-se menção às edições e publicações da obra. Na terceira parte, fez-se uma análise de cada canção, sendo abordados vários aspectos musicais, como texto poético, número dos compassos, extensão vocal, tonalidade, forma, andamento, estrutura fraseológica, plano harmônico, ritmo, dinâmica, timbre, textura, culminando na relação existente entre texto e música, em particular, como Beethoven relacionou texto e música no acompanhamento

pianístico. Por fim, na quarta parte, foram considerados alguns aspectos interpretativos da obra, com ênfase na parte pianística e baseados na relação texto-música.

No primeiro capítulo, verificou-se que Beethoven, mesmo diante de sérios problemas pessoais – os quais ocasionaram o seu silêncio composicional – foi capaz de produzir uma obra vocal de tamanha qualidade, servindo de grande estímulo aos compositores de *lieder* que se seguiram. Ressaltou-se a importância de Beethoven no desenvolvimento do *Lied*, inovando com o termo “ciclo de canções”, caracterizando o estilo beethoveniano com as variações no acompanhamento pianístico, e utilizando dois métodos inovadores: os interlúdios do piano entre as canções e a retomada do tema inicial no final da última canção, contribuindo para estabelecer a forma cíclica, tão difundida no século XIX.

Outro aspecto discutido neste capítulo foi o concernente às conseqüências de se interpretar a música de Beethoven em pianos modernos, onde se constatou sensíveis diferenças na fabricação, mecanismo e sonoridade. Provavelmente, Beethoven utilizou um piano Streicher para a composição do ciclo. Contudo, nos pianos modernos, alguns ajustes se fazem necessários quanto ao uso de pedal, diferenciação da dinâmica e timbre, visto que possuem maior capacidade sonora e de ressonância.

O segundo capítulo relatou um pouco da personalidade do poeta e sua proximidade a Beethoven. Após ser constatada uma relação estreita entre as canções do ciclo, afirmou-se que ele foi composto de forma simétrica e arquitetônica. Para uma melhor assimilação desta premissa, observe-se a tabela comparativa a seguir, cujo teor apresenta também um resumo dos procedimentos utilizados no ciclo, alguns deles que foram estudados no Capítulo 3.

	Canção 1	Canção 2	Canção 3	Canção 4	Canção 5	Canção 6
Tonalidade	Mi b M	Sol M	Lá b M	Lá b M	Dó M	Mi b M
Número de estrofes	4 (+1)	3	5	3	3	4
Rítmica poética	trocaico	anapesto	trocaico	trocaico	anapesto	trocaico
Número de linhas por estrofe	4	6	4	4	6	4
Idéia do Texto	Contemplação; Busca da Amada; Desejo de cantar canções que mostrem sua dor.	Montanhas, Vales e Florestas que o separam da amada.	Agentes que transmitem à amada sua saudação, sua tristeza, suspiros e lágrimas sem fim.	Ele deseja ser levado à ela pelos pássaros, acariciá-la com o vento e ver sua imagem no riacho.	Mês de Maio: a angústia do amante é contraposta ao florescimento da Primavera	As canções são agora cantadas não para transmitir a dor do amante, mas para serem cantadas de volta pela amada.
Piano	Mudança de figuração rítmica em cada estrofe; Interlúdios;	Estrutura acordal com duplicação da melodia vocal.	Mudança de figuração rítmica em cada estrofe;	Textura rica.	Estrutura acordal predominante; passagem por dó menor no final.	Forma ABAC Coda. Trecho homofônico na 2ª estrofe. Extensão máxima.
Aspecto marcante	Sem introdução	Mudança de região tonal na 2ª estrofe (Dó M).	Tonalidade homônima na 3ª, 4ª e 5ª estrofes.	Canção mais curta do ciclo. Longo pedal de dominante nas estrofes.	Longa introdução com pedal de dominante. Diversas regiões tonais, inclusive Fá Maior (subdominante).	Retorno do tema da canção 1. Uma coda em <i>Allegro</i> .

Através dos quatro primeiros aspectos – tonalidade, número de estrofes, rítmica da poesia e número de linhas por estrofe, verifica-se uma simetria, em que as canções relacionam-se como espelho – 1 e 6, 2 e 5 e 3 e 4.

Outro aspecto interessante é a marcante relação de quarto grau que Beethoven impôs em boa parte do ciclo. Primeiramente, Beethoven estabelece esta relação entre as tonalidades das canções: Mi bemol e Lá bemol (1 e 3), Sol e Dó (2 e 5). Em seguida, na segunda canção, cuja tonalidade é Sol Maior, Beethoven utiliza a tonalidade da subdominante – Dó Maior – para firmar a segunda estrofe. Na quinta canção, novamente Beethoven faz uso da modulação, passando de Dó Maior a Fá Maior, com uma rápida intervenção em lá menor. Na sexta canção, Beethoven inicia todas as estrofes da primeira parte com o acorde de Lá bemol Maior, isto é, subdominante de Mi bemol. Conclui-se, assim, que Beethoven, ao usufruir a relação de quarto grau no ciclo, ostenta o caráter dolente e saudosista da poesia.

A análise formal de cada uma das canções, separadamente, feita no Capítulo 3, possibilitou que fossem estudados os elementos musicais da obra e serviu de base para evidenciar a estreita relação existente entre texto e música. Depois de verificado o significado do texto, observadas as mudanças de andamento, subdivididas as frases, verificada a harmonia, conferidas as mudanças de ritmo, dinâmica, timbre e textura, pode-se afirmar que existe, sim, pictorismo no ciclo de canções de Beethoven. Pode-se afirmar

que Beethoven preocupou-se em “pintar” o texto através do acompanhamento do piano, seja por intermédio da riqueza da textura, da mudança de figuração rítmica, dos procedimentos modulatórios, do andamento, da dinâmica ou da articulação.

Uma vez analisada cada canção e verificada a relação texto-música, partiu-se para o Capítulo 4, no qual foram considerados alguns elementos interpretativos, como diapasão e tonalidade, andamento, ornamentação, articulação, dinâmica e pedal. Com respeito ao diapasão, verificou-se que houve – e há – uma forte tendência de elevação do padrão de afinação: ao passo que no período barroco o lá 3 era afinado em torno de 415 Hz, muitas orquestras, hoje em dia, afinam seus instrumentos em torno de 442-3 Hz. Embora a execução da música do período clássico tenha seu padrão de afinação atualmente aceito em 427-30 Hz para o Lá 3, recomenda-se que este padrão somente seja utilizado se a música for executada em um piano do período clássico. Ao contrário, se a música for executada em um piano moderno, recomenda-se que seja utilizado o padrão universal de afinação (Lá 3 = 440 Hz). De qualquer forma, as questões do diapasão e tonalidade não comprometem a execução dos *lieder* em geral.

Com respeito ao andamento, Beethoven não deixou marcações metronômicas explícitas para esta obra. Entretanto, como declarado anteriormente, sabe-se que ele apreciou a invenção do metrônomo por Maelzel em 1813, chegando a publicar um documento com as indicações metronômicas de algumas obras suas que já haviam

sido publicadas. Dessa forma, as indicações de andamento feitas por este autor basearam-se mormente no entendimento do texto poético, bem como as indicações de andamento e caráter contidas em cada peça.

É conhecido que existem muitas divergências no que concerne à ornamentação da música de Beethoven. Para esta obra, o ponto mais preocupante é na canção 5, no que diz respeito à nota que inicia o trinado da introdução. Este autor optou por realizar o trinado iniciando com a nota principal (da harmonia) levando em consideração as recomendações do “*Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel* (1828)”, de Hummel.

Apesar de verificadas algumas diferenças nas diversas edições utilizadas, este autor optou por basear o trabalho na edição *Urtext* da editora G. Henle Verlag (*Neuen Beethoven-Gesamtausgabe*), por ser uma nova edição crítica (1990) sob os cuidados do *Beethoven-Archiv* de Bonn. Após apreciação das diferenças entre as demais edições e a edição da Henle Verlag, pode-se afirmar que estas diferenças em pouco comprometem o resultado sonoro que se deseja alcançar.

Não fez parte deste trabalho a discussão de mérito das diferenças entre as edições do *An die ferne Geliebte*. Não se tratou com profundidade o estreitamento do material temático de todas as canções. Este assunto foi brilhantemente tratado no artigo

“*Separated Lovers and Separate Motives: The Musical Message of An die ferne Geliebte*”, de Christopher Reynolds e publicado no *Beethoven Newsletter* Volume 3, Número 3, de 1998. No presente trabalho, não foram sugeridos recursos técnicos para o cantor , uma vez que a área de atuação deste autor é o piano. Estes e outros assuntos referentes ao *An die ferne Geliebte* são aventados a futuras pesquisas.

A não utilização das sugestões interpretativas apresentadas neste trabalho é uma possibilidade. Todavia, uma das grandes preocupações que devem ter os pianistas ao acompanharem um *lied* ou um *liederkreis*, jaz na importância do significado do texto poético, na certeza de que o acompanhamento pianístico representa a idéia contida no texto. A responsabilidade do pianista no *An die ferne Geliebte* é ainda maior quando se verifica que a representação pianística do texto não está explícita, ao contrário, encontra-se nas minúcias, exigindo, assim, um estudo minudenciado da obra.

APÊNDICE

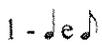
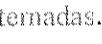
Tabela 1 – Aspectos musicais

	Canção 1	Canção 2	Canção 3	Canção 4	Canção 5	Canção 6
Num. Comp.	53	46	53	37	68	85
Ext. Vocal	8 ^a	5 ^a	8 ^a	9 ^a	9 ^a	10 ^a
Forma	Estrófica Variada	Idem	Idem	Idem	Idem	ABAC Coda
Andamento	Bastante lento e c/ expressão Allegro (aumento do andamento na última estrofe).	Poco Allegretto <i>Assai Allegro</i> <i>Poco adagio</i> <i>Tempo I</i> <i>Poco Allegretto</i>	Allegro Assai (c/ rit).	Não tão rápido, agradável e c/ muito sentimento	Vivace <i>Poco adagio</i> <i>Tempo I</i> <i>Adagio</i>	Andante con moto, <i>Cantabile.</i> <i>Molto adagio</i> <i>Tempo I</i> <i>Bem devagar e c/ expressão.</i> <i>Allegro molto e con brio.</i>
Estrutura Fraseol.	1 frase + interl.	Idem	Idem	Idem	Idem	Várias frases
Harmonia	S/ variações entre as estrofes	Modulação na 2 ^a estrofe. Pouco elaborada (T e D), porém c/ acorde dim. e homônimo menor (2 ^a estr.)	Mais elaborada (6 ^a N, t, DD)	Pedal de D na introdução e em metade da frase da estrofe.	14 compassos de introdução sob pedal de D. 04 tonalidades □ na mesma estr.	Inicia com IV (estr. 1, 2 e 3) – dolência. Apesar da riqueza temática, há estréias relações harmônicas entre as estrofes.

Ritmo	Variação rítmica em cada estrofe	Sem variação	Variação rítmica em cada estrofe	Sem variações	Variação rítmica na Introdução e interlúdios	Variações decorrentes da forma ABAC Coda
Dinâmica	Estr. 1-4 = <i>p</i> Estr. 5 = <i>f</i>	Estr. 1-2 = <i>p</i> Estr. 3 = <i>f</i>	Muitas marcações <i>p</i> / voz e piano. <i>p</i> e \angle <i>p</i>	S/ marcações <i>p</i> / voz. <i>p</i> (maior parte) <i>crescendo</i> <i>p</i> / 5ª canção.	<i>f</i> (Introdução) Muitos \angle <i>p</i>	Juntamente ao <i>accelerando</i> , há um <i>crescendo</i> (<i>f</i> no <i>Allegro molto</i>). Contrastes bruscos
Timbre	Com expressão (mais intenso) <i>dolce</i> (<i>legato</i>).	Ver pedal Ecos do piano em relação à voz.	Indicações <i>p</i> / parte vocal. Soluçado (devido ao ritmo), quebrando as palavras silabicamente.	<i>c</i> / muito sentimento. Leveza.	<i>espressivo</i> (trecho do piano).	<i>cantabile</i> e “com expressão”.
Textura	Quase-contrapontística e acordal. Dobramento no piano da linha vocal.	Homofônica <i>c</i> / dobram. voz.	Acordal <i>c</i> / Dobram. voz e ornamentação.	Acordal <i>c</i> / muitas variações. Dobram. voz.	<i>C</i> / variação. Homofônica (trechos <i>c</i> / voz). Coral (contraponto) Dobram. voz	Homofônica (2ª estrofe). Dobram. voz.

Obs.: As cores utilizadas servem para realçar os aspectos mais marcantes.

Tabela 2 – Relação texto-música

	Texto	Tonal.	Ritmo	Harm.	Dinam.	Andam.	Timbre
1	1 – <u>Distância neblina,</u> <u>lembranças.</u> 2 – Separação, sofrimento. 3 – <u>Ardor, suspiros e excitação.</u> 4 – <u>Incerteza, desconsolo.</u> 5 – Superação, alegria, força.		1 -  2 – entrecortado por pausas. 3 – com arpejos em  4 - homofônico c/  5 - c/ arpejos em 		1 – <i>p</i> 2 – <i>p</i> 3 – <i>p</i> 4 – <i>p</i> 5 – <i>f</i>	1-4 - <u>Bastante</u> <u>Lento</u> 5 - <i>Allegro</i> <i>con brio</i>	5 – Mais enfático.
2	1 – Montanhas azuis: sonho, impossibilidade. 2 – Vale tranqüilo: vento calmo na rocha com uma flor e onde não há dor. 3 – Floresta meditativa: ansiedade, dor profunda.	2) Mudança de tonalidade Melodia estática.	3 – Quebra brusca: síncope.	1 e 2) Pouco elaborada. 3) acorde dim. e bordadura c/ a 9ª.	1,2 – <i>p</i> 3 – <i>f</i>	1,2 - s/ alteração. 3 – <i>Assai allegro</i>	
3	Palavra-chave = lágrimas 1 – Riacho pequeno e estreito, “saudai-a mil vezes” (exagero). 2 – “Pelos vales tranqüilos a meditar”, pedido, súplica, calma. 3 – “parar”, “arbustos pálidos e nus”, “dor”. 4 – Ventos, suspiros, últimos raios de sol. 5 – Riacho, ondas, súplica, lágrimas. EXACERBAÇÃO EMOCIONAL	1 – LÁ _b 2 – LÁ _b 3,4,5 – lá _b (dor)	1 – Ostinato semitom. 2 – Voz em  Ritmo pontuado no piano e retorno ao ritmo truncado (calma aparente). 3 – c/  e pausas. 4 -  alternadas. Alteração (suspiro) 5 – tercinas	Complexa	Acento > Marcações nas linha vocal e do piano.	3,4,5 – <i>rit.</i> Nos últimos versos.	Truncado e soluçado ( -pausas de ).

	Texto	Tonal.	Ritmo	Harm.	Dinam.	Andam.	Timbre
4	1- Nuvens, pássaros Amada, vôo leve. 2 – Ventos, “ao redor”, cachos, prazeres. 3 – Montes, riacho, fervor, volta rapidamente. L E V E Z A		2 – Tercinas 8ª arpej. (mov. circular). 3 – tercina – grau conj.	Pedal de D Resolve T Textura 1 - Acordes em ♩ entre-cortadas por pausas.	Contrastante. <i>crescendo</i>	<i>accelerando</i>	Diferentes tessituras no piano – região médio-aguda utilizada. Mordentes
5	1- Mês de Maio: campos, brisas, riachos, andorinhas, amor, núpcias. 2 - <u>Alimenta os filhotes, o que o inverno separou, Maio une.</u> 3 - <u>Volta Maio, campos, brisas, mas eu continuo longe da minha amada. Lágrimas.</u> ALEGRIA X TRISTEZA	DÓ, lá, FÁ Coda em dó-homônimo.	1,2- Homofônico em ♩ e ♪ Motivo vivo e seqüencial: ♩♩♩ 3 – Sem motivo vivo, mas <i>expressivo</i> . Diminuição ritmo harmônico (♩ e ♪)	Longa introdução c/ pedal de D.	3-Contraste entre <i>sf</i> e <i>p</i> (nota + aguda).	1,2 - Sem <i>rit.</i> 3 – <i>rit.</i> Coda em <i>adagio</i> .	<i>espressivo</i> Textura Predomínio de text. homof. Uníssono.
6	1 – Toma estas canções e canta-as à noitinha (ênfase na amada) 2 – Se tudo acabar, introspecção. (natureza) – continuidade. 3 – Mas se cantares consciente da saudade, (ênfase na amada). 4- Então desaparecerá a distância que nos separa (Redenção) DOLENTE X SUPERAÇÃO		Acordes em quiálteras	Inicia c/ acorde de S.	2 – <i>dim.</i>	2 – <i>rit.</i>	<i>Cantabile</i> Tessitura 2 – Nota mais grave no piano 4 – Nota mais aguda.

Obs.: As cores utilizadas na coluna de texto têm relação direta com os procedimentos musicais empregados.

Tabela 3 – Aspectos interpretativos

	Andamento	Articul.–Sonorid.	Ornamentação	Dinâmica	Pedal
1	Bastante lento e c/ expressão: ♩ = 60 <i>Allegro</i> : ♩ = 126 Contraste entre as estrofes 1-4 e a 5	<i>Legato e cantabile</i> . Dedos em contato c/ a tecla. Mãos pousando sobre as teclas (1 a 4). Mais bravura (5). Peso ⇔ leveza do braço. <i>Dolce</i> . Últimos acordes em <i>non-legato</i> .	Realizar apojetura nos interlúdios com o valor de ♩ retirada do tempo anterior.	1-4= Sustentar o <i>p</i> 5 - <i>f</i> Seufzer-verwehen 	Não misturar a harmonia. “Envolta em neblina” => discreta mistura dos sons. <i>Legato</i> Cesura antes dos 2 compassos que antecedem a 2ª canção => harmonia transitória.
2	♩ = 56 ♩ = 76 (<i>Assai allegro</i>) ♩ = 40 (<i>Poco adagio</i>)	Não deve haver preocupação c/ o <i>legato</i> . Acorde inicial c/ ♩ deve ser encarado como um início. Separar pela pausa a canção 2 da 3.		Acuidade e leveza do toque para manter o <i>pp</i> . Quando estiver em <i>f</i> , enfatizar o <i>sf</i> acordes diminutos. Dosar o <i>crescendo</i> durante 15 compassos.	Muito + do que está marcado, de acordo c/ as mudanças harmônicas. Alternar o pedal mesmo nos trechos em que a marcação se mantém por 2 ou 3 comp.
3	♩ = 152	<i>sf</i> em <i>tausendmal</i> . Ligadura de fraseado. Peso ⇔ leveza do braço (ritmo pontuado). Toque próximo ao <i>staccato</i> .		<i>Seufzer – vergehen</i>  Fig. rítmica.	Auxílio ao <i>legato</i> . Uso de meio pedal em trechos c/ ♩ e pausas e c/ “ventos”

	Andamento	Articul.–Sonorid.	Ornamentação	Dinâmica	Pedal
4	♩ = 84	Os <i>staccatos</i> reforçam a leveza. Peso ↔ leveza do braço (tempos fortes e fracos).	Mordentes rápidos, claros e leves.	Contraste. Cesura antes da síncope em <i>f</i> . Microdinâmica	Não misturar sons.
5	Atenção às mudanças de andamento ♩ = 144 ♩ = 66 ♩ = 52	Ao final da longa ligadura da Introd., fazer discreto <i>rubato</i> . Acentuar levemente as ♩ balanço.	Trjnado da Introd. Iniciando c/ nota principal.	Contrastes de dinâmica e textura  <i>Decrescendo</i> nos finais de frase.	Não atender às marcações de pedal muito longas. Diferente do piano de Beethoven.
6	♩ = 66 Mudanças de andamento. ♩ = 50 ♩ = 52 (<i>Allegro</i>)	Fraseado – <i>legato</i> e <i>cantabile</i> (melodia). Evitar sonoridade pesada no trecho homofônico. No <i>Allegro</i> , caráter mais brilhante. Contrastar <i>legato</i> e <i>staccato</i> .	Grupeto antes da 2ª ♩	 Trecho homofônico em <i>ff</i> . Bravura.	Evitar mistura excessiva dos sons. Secionar as marcações longas.

Obs.: Os pontos mais importantes trazem grifo vermelho.
Os trechos com grifo azul e verde têm relação entre si.

BIBLIOGRAFIA

1. LIVROS, ARTIGOS, DICIONÁRIOS, ENCICLOPÉDIAS:

- ADLER, Kurt. **The art of accompanying and coaching**. New York: Da Capo Paperback, 1976. 260 p.
- ANDRADE, Maria M. de. **Como preparar trabalhos para cursos de pós-graduação**. 3. ed. São Paulo: Atlas, 1999. 144 p.
- BANOWETZ, Joseph. **El pedal pianístico. Técnicas y uso**. Tradução por: Herminia Bebia y Antonio Resines. Madrid: Pirámide, 1999. 350 p. Tradução de: The pianist's guide to pedaling.
- BEETHOVEN, Ludwig van. *An die ferne Geliebte: ein Liederkreis. M. Friedländers Nachwort zur Ausgabe des Liederkreises in der Insel-Bücherei* n. 371. Leipzig, 1924. 70 p.
- BENJAMIM, Cleide Dorta. **A arte de acompanhar: história e estética**. Recife: Speed Graf, 1997.
- BENNETT, Roy. **Instrumentos de teclado**. Tradução por Teresa Resende Costa. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1989. 52 p. Tradução de: Keyboard instruments.
- BRODY, E. e FOWKES, Robert A. **The German lied and its poetry**. New York: New York University Press, 1971.
- CANDÉ, Roland de. **A música: linguagem, estrutura, instrumentos**. Tradução por: Ernesto Pinho e Maria Ivone Ferreira Lisboa: Edições 70, 1989. 269 p. Tradução de: Dictionnaire de Musique.
- COOPER, Barry (org.). **Beethoven – um compêndio**. Tradução por: Mauro Gama e Claudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1996. 408 p. Tradução de: The Beethoven compendium.
- CURZON, Henri de. **Lieder et airs detaches de Beethoven**. Paris: Librairie Fischbacher, 1905. 54 p.

- FERREIRA, Aurélio B. de Holanda. **Novo Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 3. ed. rev. amp. 1999. 2128 p.
- FIORE, Carlo. *Preparare e scrivere la tesi in musica*. Milano: Sansoni, 2000. 176 p.
- FORBES, Elliot. *Thayer's life of Beethoven*. (Revised and edited by E. F.) New Jersey: Princeton University Press, 1973.
- GIACHIN, Giulia. *I lieder di Beethoven*. Torino: Ed. dell'Orso, 1996. 132 p.
- HALL, James Husst. *The art song*. Norman: University of Oklahoma Press, 1999. 310 p.
- HAMEL, Fred. HÜRLIMANN, Martin. *Enciclopédia de la musica*. 3. ed. México: Cumbre, 1955.
- KAMIEN, Roger. *Music – an appreciation*. New York: McGraw –Hill, 1980.
- KERMAN, Joseph. “*An die ferne Geliebte*”, in *Beethoven Studies* ed. por A. Tyson, London: Oxford University Press, 1973. p. 123-157.
- KIMBALL, Carol. *Song – a guide to style & literature*. Seattle: Pst. Inc., 1996. 514 p.
- LA MOTTE, Diether de. *Harmonia*. Barcelona: Labor, 1989.
- LANDON, H. C. Robbins (org.). **Mozart: um compêndio – guia completo da música e da vida de Wolfgang Amadeus Mozart**. Tradução por: Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1996. 562 p. Tradução de: The Mozart compendium.
- LEHMANN, Lotte. **More than singing – the interpretation of songs**. New York: Dover, 1985.
- MACHLIS, Joseph. *The enjoyment of music: an introduction to perceptive listening*. 8. ed. New York: Norton, 1990. 724 p.: il.
- MASSIN, Jean y Brigitte. **Ludwig van Beethoven**. Tradução por: Isabel Asumendi. Madrid: Turner, 1987. 905 p.
- MED, Buhomil. **Teoria da música**. 4. ed. rev. e ampl. Brasília: Musimed, 1996.
- MEISTER, Barbara. *An introduction to the art song*. New York: Ed. Taplinger, 1980. 224 p.

- MILLER, P. L. *The ring of words: an anthology of song texts*. New York: Norton, 1973. 518 p.
- NEWMAN, William S. *Beethoven on Beethoven. Playing his piano music his way*. New York: Norton, 1988. 336 p.
- ORREY, Leslie, ABRAHAM, Gerald, FAVRE, Georges et al. *La musica vocale nell'età di Beethoven*. Tradução por: Gabriele Dotto, Donata Aldi e Alessandra Luciola. Milano: Feltrinelli, 1991. 153 p. Tradução de: The new Oxford history of music – The age of Beethoven.
- REYNOLDS, Christopher. *Separated lovers e separate motives: the musical message of An die ferne Geliebte*. *The Beethoven Newsletter*, San Jose, v. 3, n. 3, p. 49-55, Winter 1988.
- ROSEN, Charles. *A geração romântica*. Tradução por: Eduardo Seincman. Cambridge: Ed. USP, 2000. 947 p. Tradução de: The romantic generation.
- _____. *The classical style – Haydn, Mozart, Beethoven*. ed. ampl. New York: Norton, 1998. 533 p.
- SADIE, Stanley (org.). *Dicionário Grove de música*. Tradução por: Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1994. 1048 p. Tradução de: The Grove concise dictionary of music.
- _____. *The new Grove dictionary of music and musicians*. 2. ed. London: Macmillan, 2001. 29 v.
- SALOMON, Délcio Vieira. *Como fazer uma monografia*. 9. ed. São Paulo, Martins Fontes, 2000. 412 p.
- SOLOMON, Maynard. *Beethoven – vida e obra*. Tradução por: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1987. Tradução de: Beethoven.
- _____. “Some Romantic Images in Beethoven” in *Haydn, Mozart & Beethoven – Studies in the music of the classical period*. (ed. by A. Tyson). New York: Oxford University Press, 1998. p. 253-282.
- SOPENÑA, Federico. *Música e literatura*. São Paulo: Nerman, 1989.
- STEIN, Deborah J., SPILLMAN, R. *Poetry into song: performance and analysis of lieder*. New York: Oxford University Press, 1996. 413 p.

STEVENS, Denis. *A history of song*. New York: Norton, 1960. 494 p.

2. MUSICOGRAFIA:

BEETHOVEN, Ludwig van. *Sämtliche Werke*. v. 12, Band II: *An die ferne Geliebte* in *Lieder und Gesänge mit Klavier*. Ed. por Helga Lühning. München: G. Henle Verlag, 1990.

_____. *An die ferne Geliebte* in *Beethoven Sämtliche Lieder* (rev. von Alfred Dörffel). Leipzig: C. F. Peters, [19--?].

_____. *An die ferne Geliebte* in *Beethovens Werke*. Série 23. n. 10. GA: n. 224. Leipzig: Breitkopf & Hartel (impressão), 1851.

_____. *An die ferne Geliebte* in *Complete edition of the songs of Beethoven with German and English words*, the latter by John Oxenford. London: Boosey & co. 243 p.

_____. *An die ferne Geliebte* in *Werke*. Vollständige kritische durchgesehene überall berechnete Ausgabe. Leipzig: Breitkopf & Härtel, [1866-88. Ann Arbor, Michigan: J. W. Edwards, 1949]. 24 v. (Edwards music reprints. Sir. A: complete works and monumenta n° 2).

3. DISCOGRAFIA:

FISCHER-DIESKAU, Dietrich. *Beethoven und andere vokalkwerke*. Deutch Gramophone

GEDDA, Nicolai. *Les introuvables de Nicolai Gedda*. Swedish Radio Studios, Stockholm: 1969; Remasterização: 1995 by Emi Records Ltd.

HOLZMAIR, Wolfgang. *An die ferne Geliebte. Beethoven, Haydn, Mozart*. Decca, 2000.

WUNDERLICH, Fritz. *Beethoven, Haydn, Strauss*. Wien: Phillips, 1963.