

**Universidade Estadual de Campinas**  
**Instituto de Artes**

**José Dias de Moraes Neto**

**Transposições Metafóricas**

Dissertação de Mestrado apresentada ao curso de Mestrado em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes, na área de concentração de Artes Visuais, sob orientação da profa. dra. Lygia Arcuri Eluf

**Campinas**

**2011**

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

M791t Moraes Neto, José Dias de.  
Transposições Metafóricas. / José Dias de Moraes Neto. –  
Campinas, SP: [s.n.], 2011.

Orientador: Lygia Arcuri Eluf.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de  
Campinas, Instituto de Artes.

1. Goethe, Johann Wolfgang von, 1749-1832. 2. Poesia.  
3. Metáfora. 4. Fotografia. I. Eluf, Lygia Arcuri. II. Universidade  
Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Metaphorical Transpositions  
Palavras-chave em inglês (Keywords):  
Goethe, Johann Wolfgang von, 1749-1832  
Poetry  
Metapher  
Photography  
Área de Concentração: Artes Visuais  
Titulação: Mestre em Artes  
Banca examinadora:  
Lygia Arcuri Eluf [Orientador]  
Luise Weiss  
André Luiz Tavares Pereira  
Marcio Donato Perigo  
João Luiz Musa  
Data da Defesa: 15-08-2011  
Programa de Pós-Graduação: Artes

---

**Instituto de Artes**  
**Comissão de Pós-Graduação**

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes, apresentada pelo Mestrando José Dias de Moraes Neto - RA 760475 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Profa. Dra. Lygia Arcuri Eluf  
Presidente



Profa. Dra. Luise Weiss  
Titular



Prof. Dr. Andre Luiz Tavares Pereira  
Titular



Dedico esta obra

Aos meus pais, que me ensinaram o amor à cultura,  
À minha filha, que me ensinou o amor, simplesmente,  
À memória de Goethe e Schubert.



## Agradeço

À Lygia, pela confiança e orientação tão segura,

Ingrid, mir Deutsch beigebracht zu haben,

Ao Filipe, companheiro de tantos estudos,

À Denise, pela crítica e pelas correções,

À Rosely, ao Fadon, ao Cristiano, por compartilharem sua erudição em opiniões tão oportunas,

Aos meus colegas da Orquestra Sinfônica Estadual do Paraná, que tanto me apoiaram nessa empreitada,

E a todos, amigos, colegas, companheiros, que direta ou indiretamente contribuíram para que este trabalho viesse à luz.





## Ein Gleichnis

Jüngst pflückt' ich einen Wiesenstrauss  
Trug ihn gedankenvoll nach Haus,  
Da hatten von der warmen Hand  
Die Kronen sich alle zur Erde gewandt.  
Ich setzte sie in frisches Glas  
Und Welch ein Wunder war mir das!  
Die Köpfchen hoben sich empor,  
Die Blätterstengel im grünen Flor,  
Und allzusammen so gesund  
Als stünden sie noch auf Muttergrund.  
So war mir's als ich wundersam  
Mein Lied in fremder Sprache vernahm.

## Uma metáfora

Há pouco colhi um buquê de flores  
E o levei pensativo para casa,  
E do calor das mãos Esmaeceram as corolas, vergando-se ao chão.  
Eu as pus então em fresco vaso  
E com que milagre me deparo!  
As fronteas ao alto se ergueram,  
Os ramos em verde vivo,  
E todos eles tão viçosos  
Como se ainda estivessem em Solo-Mãe.  
Assim senti quando fascinado  
Meu canto em outra língua ouvi.<sup>1</sup>

Johann Wolfgang von Goethe

---

<sup>1</sup> Tradução Beatriz Vasconcelos, Curitiba, 2009



## Resumo

Este projeto explora possibilidades e processos de metaforização em imagens de estruturas poético- musicais. O objetivo foi construir metáforas visuais sobre três Lieder de Franz Schubert compostos sobre poemas de Johann Wolfgang von Goethe, "Ganymed", "Wandrer's Nachtlid", e "Meeres Stille". O método usado foi o da análise literária e formal dos poemas para o estabelecimento das relações metafóricas entre eles e os Lieder, e sobre elas produzir ensaios fotográficos que as traduzissem visualmente. Os ensaios resultantes, expostos no corpo deste trabalho, confirmam a hipótese lançada, de que trabalhos artístico-visuais sobre tais análises mostram-se solidamente relacionados aos poemas e Lieder em que se fundamentaram.

Palavras-chave: Goethe, poesia, metáfora, fotografia



## Abstract

This project explores the possibilities and processes of metaphorization in images of poetic-musical structures. The aim was to build visual metaphors for three Lieder by Franz Schubert which were composed about poems by Johann Wolfgang von Goethe: "Ganymed", "Wandrer's Nachtlid", and "Meeres Stille". The method used was the formal and literary analysis of the poems for the establishment of metaphorical relationships between them and the Lieder, and with them to produce photographic essays that translate them visually. The resulting essays, displayed in the body of this study, confirm the considered hypothesis, that visual artwork built on such analysis is solidly linked to the poems and Lieder on which they were based.

Keywords: Goethe, poetry, metaphor, photography



## Lista de figuras

Foto 1	Câmeras e outros materiais usados	pg.8
Foto 2	Comparação entre técnicas	pg.9
Foto 3	Barra do Superagui	pg.11
Foto 4	Anoitecer	pg.11
Foto 5	Praia	pg.12
Foto 6	Casas	pg.12
Foto 7	Pescadores	pg.13
Foto 8	Luzes de navios	pg.14
Foto 9	Costão	pg.14
Foto 10	Regata	pg.15
Foto 11	Parque Barigui	pg.16
Foto 12	Wandriers Nachtlid I	pg.27
Foto 13	Wandriers Nachtlid II	pg.28
Foto 14	Wandriers Nachtlid III	pg.29
Foto 15	Wandriers Nachtlid IV	pg.30
Foto 16	Wandriers Nachtlid V	pg.31
Foto 17	Ganymed	pg.45
Foto 18	Meeres Stille	pg.53





## Sumário

1 Introdução	pg. 1
2 Processo construtivo	pg. 5
3 “Wandrer’s Nachtlid”	
3.1 Poema	pg. 18
3.2 Análise do poema	pg. 19
3.3 Análise do Lied	pg. 22
3.4 Ensaio fotográfico	pg. 27
4 “Ganymed”	
4.1 Poema	pg. 32
4.2 Análise do poema	pg. 35
4.3 Análise do Lied	pg. 37
4.4 Ensaio fotográfico	pg. 45
5 “Meeres Stille”	
5.1 Poema	pg. 46
5.2 Análise do poema	pg. 47
5.3 Análise do Lied	pg. 49
5.4 Ensaio fotográfico	pg. 53
6 Referências	pg. 54
7 Bibliografia	pg. 55
8 Apêndices	
8.1 Análise harmônica “Wandrer’s Nachtlid”	pg. 57
8.2 Análise harmônica “Ganymed”	pg. 58
8.3 Análise harmônica “Meeres Stille”	pg. 63



## 1 Introdução

Sou músico, clarinetista em uma orquestra sinfônica. Meu instrumento tem certas características que os outros músicos no mais das vezes acham desconcertantes. Uma delas é ser um instrumento transpositor, o que significa que se toca uma coisa e soa outra. Então, ou se tem uma partitura transposta, ou seja, escrita "errada" para que soe "certo", ou nós, clarinetistas, devemos transpor a música no ato da execução, o que implica em ler uma coisa e tocar outra. Todo clarinetista deve ser proficiente em várias transposições diferentes. Outra característica singular do clarinete é que se trata de um instrumento não-oitavante, ou seja, as posições dos dedos correspondem a notas diferentes nas duas vezes em que aquelas se repetem na extensão da escala do instrumento: uma mesma posição de dedos será um dó no registro inferior e um sol no registro superior e assim por diante, com diferença de uma décima-segunda, ao contrário dos outros instrumentos de madeira - flauta, oboé, fagote -, onde a mesma posição corresponde à mesma nota, com diferença de uma oitava. Ou, dito de forma simples: no clarinete uma posição de dedos ora significa uma coisa, ora outra, conforme a circunstância. Depois de quase quarenta anos me dedicando a este instrumento, é de se imaginar que essas particularidades já sejam uma segunda natureza para mim - ou talvez já o fossem por propensão inata, e assim tenham ditado minha escolha musical e profissional. De qualquer maneira, as transferências de estruturas sempre participaram de minha vida.

“Transposições metafóricas”, o título deste trabalho, alude a esse processo; assim como faço ao executar meu instrumento, penso ser possível “transpor metáforas” de uma linguagem para outra quando isso se faz metodicamente, sem perder as referências e sentidos da obra original, e também sem se limitar à cópia ou ilustração. Exemplo disso são os Lieder de Schubert, sobretudo aqueles sobre poemas de Goethe, em que o compositor, para além da simples figuração musical e reportando-se aos sentidos mais profundos da poesia goetheana, criou outras obras, com sentido e valor imensos em sua linguagem própria. Este trabalho tenta desvendar esses processos e métodos e repeti-los em outra linguagem, a visual, tendo por guia, sempre, o sentido poético original.



Em seu conto “Um homem célebre”, Machado de Assis narra a história de um compositor revoltado com o próprio destino, ainda que de sucesso, pois mais que tudo ambicionava compor “uma página que fosse, uma só, mas tal que pudesse ser encadernada entre Bach e Schumann” (ASSIS, s.d.); no entanto, quando sentava ao piano e lhe vinha a musa, compunha apenas polcas que se tornavam popularíssimas. É obviamente impossível analisar peças fictícias de um personagem literário, mas, fosse a história verídica, poderia apostar que às músicas desse compositor faltava ambição formal, estrutural. Como músico, sempre me chamou a atenção o quanto a estrutura formal pode suportar uma extraordinária coerência interna de uma peça musical e dar-lhe coesão e sentido, mesmo ao leigo desavisado, ou até mesmo ao músico treinado que não atente para esse detalhe. Um exemplo simples que me ocorre é como reconhecemos coerência, unidade e proporção cabível em, digamos, uma sinfonia de uma hora ou mais, enquanto uma música de estrutura formal mais simples, como costuma ser a música popular, se tem mais do que quatro ou cinco minutos já começa a nos parecer longa demais. Esse é um caso claro em que, ainda que não a reconheçamos objetivamente, a estrutura formal faz toda a diferença, mantendo aquela primeira música interessante e razoável, mesmo sendo muito mais longa do que esta outra, que depois de poucos minutos nos aborrece. Como no caso daquele compositor, personagem de Machado de Assis, a quem certamente não era a inspiração que lhe faltava, mas a estrutura formal a suas composições. Quando, portanto, ouvimos uma peça musical, nossa expectativa não é, ao contrário do que se possa imaginar, pela conclusão satisfatória do encadeamento harmônico, mas pela conclusão da estrutura formal. (WALTER, 1935)

Conforme essa observação me acompanhava, perguntei-me se seria possível transportar esse conceito para outras instâncias, tal como a visual; e, sendo também fotógrafo, surgiu-me naturalmente a ideia de tentar construir um corpo de trabalho fotográfico que corroborasse essa hipótese. Quando então me foi dada a oportunidade de fazer um mestrado não hesitei em escolher esse tema como objeto de meu estudo - era a oportunidade que surgia de construir aquele corpo de trabalho de maneira sistemática e organizada, juntando ao anseio artístico o rigor formal que exige a atividade acadêmica.



Uma vez decidido o tema, antes que chegasse a uma escolha definitiva da forma como o desenvolveria, cursei uma matéria de minha então futura orientadora, Laboratório VI, como aluno especial. Como projeto de curso tentei desenvolver um trabalho que usasse essa ideia central de metaforização em imagens de uma estrutura formal musical. O trabalho resultante, “O carvalho de Goethe”, foi um exercício sobre o terceiro movimento, “Abismo dos pássaros”, para clarinete solo, do “Quarteto para o fim dos tempos”, de Olivier Messiaen. Invertendo a sistemática de trabalho tradicional, analisei formalmente o trecho musical e fiz sobre essa análise um slideshow - ou, fiz um acompanhamento de imagens para uma trilha sonora. Ou mais, pois a estrutura desse slideshow procura fundar-se na estrutura formal do trecho musical, traduzindo-a cuidadosamente em imagens, não em descrição literal, mas reinterpretando-a, somando significados.

Ao passar à elaboração do projeto de mestrado, ao refletir sobre qual material musical trabalhar, notei que precisaria, para um primeiro trabalho, de algo com relações metafóricas mais sólidas do que uma música instrumental poderia me proporcionar. Ainda que trabalhar com uma obra instrumental, tal como uma sonata ou sinfonia, fosse tentador, até mesmo pela maior liberdade criativa que me daria (afora que, como naquele exercício descrito acima, eu mesmo poderia executá-la), essa escolha me proporia também um projeto possivelmente grande demais para uma primeira tentativa, além de tornar os critérios de estabelecimento dessas relações formais entre música e imagem bastante vagos e arbitrários. Percebi então que precisava em meu primeiro trabalho estabelecer uma prova de conceito.

Perante isso, lembrei-me o quanto essa transposição metafórica - passei a chamá-la assim - se torna ainda mais evidente e interessante nos Lieder alemães, especialmente nos de Franz Schubert, nos quais este compositor transpôs à sua música de maneira sempre criativíssima e interessante o que a poesia sugeria, definindo esta claramente a estrutura formal daquela. A escolha cuidadosa de alguns Lieder sobre os quais trabalhar, com suas relações metafóricas solidamente demonstradas por análises prévias aos ensaios fotográficos, tornaria este projeto de mestrado a prova de conceito que buscava.





O acréscimo de mais essa instância, a poética, mostrou-se-me também muito útil, ao me permitir partir de uma referência definida e comprovável - as relações metafóricas entre poesia e música - e a partir daí procurar repetir o mesmo processo, desta vez duplamente da poesia e da música para imagens. A escolha de Lieder também teria a vantagem de manter esse primeiro projeto em dimensões relativamente pequenas e manipuláveis, o que não se daria se escolhesse, como dito acima, uma música instrumental, via de regra bem mais longas.

E dessa maneira consegui juntar num único projeto acadêmico, que me pareceu coerente e válido, muitos de meus interesses mais diletos: literatura e poesia alemãs, e, nesta, a de Johann Wolfgang von Goethe, figura central absoluta de toda cultura germânica; música, especialmente os Lieder alemães, e dentre esses os de Franz Schubert, que criou seus melhores Lieder, obras-primas inquestionáveis, sobre poemas de Goethe; o próprio período da gênese e primeiro Romantismo alemão; e fotografia, matéria que estudo e pratico há já muitos anos, sempre interessado em suas possibilidades poéticas.

Ao final deste mestrado surge isolado o meu grande interesse: a fotografia com propósito conceitual, suportada por estruturas formais reconhecíveis e precisas. Espero ter atingido meu objetivo, o que se pode avaliar pelos ensaios fotográficos criados sobre as análises dos três poemas e Lieder estudados. Esses ensaios são então o verdadeiro produto e conclusão deste estudo.



## 2 Processo construtivo

Comecei meu estudo pela escolha dos Lieder a serem estudados. Sou franco admirador de Schubert e conheço bastante bem seus Lieder, já tendo estudado e analisado boa parte deles. E como falante e estudioso do alemão, tenho os instrumentos para compreender e avaliar os poemas usados por ele em suas composições. O primeiro passo foi, portanto, fazer uma lista dos Lieder a serem estudados. Além dos escolhidos, “Meeres Stille” - “Calmaria” -, D216, “Ganymed” - “Ganimedes” -, D544, e “Wandrer's Nachtlid” - “Canção noturna do viandante” -, D768, eu também incluíra na lista os Lieder “Abschied” - “Despedida” -, incluído no ciclo “Schwanengesang” - “Canto do cisne” -, D957, sobre poema de Ludwig Rellstab, e o clássico “Erlkönig” - “Rei dos elfos” -, D328, sobre a conhecida balada de Goethe. Apesar da grande qualidade intrínseca destes dois últimos Lieder, eu os abandonei, o “Abschied” por não ser sobre poema de Goethe, o que considerei que dispersaria o foco do trabalho, e o “Erlkönig”, ainda que seja obra tão importante, tanto de Goethe quanto de Schubert - é a opus 1 deste, tendo sido a sua primeira obra impressa -, mas justamente por isso, por ser conhecido demais, e considerei que trabalhar sobre obra tão famosa enfraqueceria o meu trabalho, diminuindo sua originalidade.

Uma vez escolhidos os Lieder sobre os quais trabalhar, passei à análise harmônica e formal deles, e ao estudo, análise, e pesquisa histórica dos poemas. Já conhecia esses poemas e partituras há muito tempo, já analisara uma das partituras em outra circunstância, e sabia que eram Lieder especialmente adequados ao meu fim. Os três Lieder têm em comum falarem sobre a relação do homem com a natureza, entendida, conforme a visão típica de Goethe, como Natureza-Deus, e a reunião do homem a essa Natureza de três maneiras diferentes: pela admiração do sublime, como em “Ganymed”; pelo temor de sua onipotência, como em “Meeres Stille”; ou pela morte, como em “Wandrer's Nachtlid”. A escolha desses Lieder mantém, assim, uma unidade temática profunda, que, eu esperava, se traduziria em unidade e coerência em meu trabalho final.

Passei em seguida ao estabelecimento das relações formais e metafóricas entre poemas e músicas. Feitas as pesquisas e análises descritas acima,



este passo do estudo se deu quase por si mesmo, pois essas relações formais mostraram-se bem evidentes, como se há de ver nos capítulos dedicados a cada um dos poemas e Lieder.

Sendo assim, eu tinha já em mãos todos os elementos para passar à fase crítica do trabalho, que seria a criativa. O problema que se me mostrou fundamental nessa fase - e, por extensão, no trabalho todo - foi encontrar uma relação artística e conceitual sólida entre os poemas e Lieder e os ensaios fotográficos. Num primeiro momento imaginei que trabalharia de certa forma como um cineasta, que, a partir de seu “storyboard”, decupa seus filmes em cenas esboçadas e daí passa à filmagem, com o filme todo já imaginado. Ainda que eu considere esse um método de trabalho viável, percebi que não era adequado às minhas contingências, pois simplesmente me faltava um storyboard, e, portanto, se tornava impossível sua decupagem nas fotos pretendidas. O material produzido até então, na forma daquelas análises, era muito mais sugestivo do que objetivo, e não vi sentido em tentar transformar esse material em storyboards para cada Lieder, pois, conforme o que me propusera, eu queria produzir os ensaios fotográficos exclusivamente sobre as análises feitas até então.

Mesmo que ainda hesitante, perante essas considerações, mas já ansioso por começar a produzir os primeiros resultados concretos, decidi passar ao trabalho apenas munido das sugestões fornecidas por aquelas análises, pois de qualquer maneira não via possibilidade viável de trabalho a partir de conceitos pré-determinados e definitivos. A primeira tentativa foi uma viagem ao litoral norte do Paraná, à ilha do Superagui, em junho de 2010. O litoral do Paraná é formado praticamente apenas pela grande baía de Paranaguá, e sua parte norte é toda de reservas naturais, com poucas colônias esparsas de pescadores, não há estradas ou carros, e só se chega lá de barco, em linhas bastante bissextas; achei que lá eu encontraria os elementos que os poemas me sugeriam, de encontro com a natureza e o mar.

Por outro lado, ainda não via definida a técnica a usar. Tinha em mãos alguns ótimos equipamentos, que são:



- como câmera digital, uma Canon EOS 5D, de excelente resolução (12,8mpx) e CMOS de quadro inteiro, 24x36mm, com objetiva 28~135mm f3.5~5.6 IS USM, mais tarde acrescida de uma 100mm f2 USM e uma 28mm f1.8 USM, todas Canon EF.

- dentre as câmeras analógicas, decidi trabalhar com formatos médios e filme 120, pela qualidade de imagem, e contava basicamente com três câmeras para as imagens finais e mais uma, para testes:

- . uma Mamiya Press Super 23, com backs 6x9 e 6x7 e duas objetivas, uma Mamiya-Sekor 100mm f3.5, equivalente a c. 43mm em pequeno formato, e uma Mamiya-Sekor 65mm/f6.3, equivalente a 28mm em pequeno formato. Já sabia de antemão que esta seria a objetiva mais usada, pois me agrada muito o seu ângulo de cobertura, 75°, que é já bastante grande-angular sem apresentar demasiada distorção;

- . uma Holga estenopéica 6x9/6x12, de distância focal de c.40mm, equivalente a c. 18mm em formato pequeno quando usado com máscara 6x9;

- . uma câmera que eu mesmo construí, estenopéica, com estenopo de 0,35mm, propositalmente com distância focal também de 65mm, que usa os mesmos backs da Mamiya Press, o que me permitiria a comparação muito direta entre os resultados desta e da Mamiya Press com a objetiva de 65mm;

- . uma Mamiya C330S, câmera TLR de formato 6x6, da qual substituí a objetiva inferior de um conjunto de 55mm por um estenopo de c.0,5mm. Como é uma câmera de fole, a distância focal final é variável, com a mínima de c.80mm, a distância de flange dessa câmera;

- além desses equipamentos, tinha três fotômetros manuais Gossen: Sixtar, Luna-Pro F, e mais tarde um Luna-Pro digital.







Canon EOS 5D com Canon EF 28mm f1.8



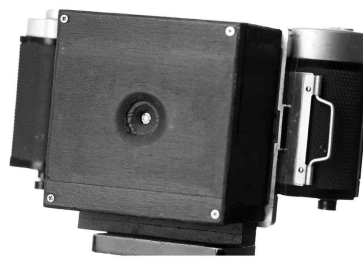
Mamiya Super 23 com objetiva 65mm f6.3



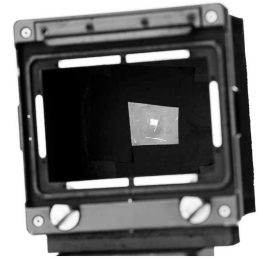
Mamiya Super 23 com o vidro despolido



Câmera estenopéica Holga 6x9/6x12



Câmera estenopéica artesanal



Câmera estenopéica artesanal vista por trás, dentro vê-se o estenopo



Mamiya C330 com objetiva 80mm f2.8



Mamiya C330 com adaptação estenopéica



Mamiya C330 com fole semi-estendido



Fotômetro Gossen Luna-Pro F



Fotômetro Gossen Luna-Pro digital



Filtro B+W ND 3,0 fator 1000x



Queria experimentar com a técnica estenopéica por suas características intrínsecas, de profundidade de campo infinita e definição relativa igualmente borrada em toda a extensão, e pela exigência de longos tempos de exposição. As três câmeras estenopéicas (não levei a 6x6 para o Superagui) mostraram-se bastante eficientes, especialmente a Holga. Nessa primeira viagem procurei fotografar quatro vezes cada quadro encontrado, uma vez com cada uma das câmeras: a digital; a Holga 6x9; a Mamiya 23, com a objetiva de 65mm (só ocasionalmente com a objetiva de 100mm); e a minha câmera estenopéica de DF65mm. Os resultados, dos quais se veem alguns exemplos abaixo, foram extremamente interessantes, pois pude comparar com muita precisão os resultados obtidos com cada uma das técnicas.



A partir de acima à esquerda, no sentido horário: câmera digital Canon EOS 5D, câmera Mamiya Super 23 com objetiva 65mm, câmera estenopéica artesanal, câmera estenopéica Holga.



No aspecto pictórico e conceitual, apesar da qualidade obtida, não encontrei confluência conceitual dos resultados com o que procurava, e abandonei esse ensaio. Mas evoluí no aspecto técnico. Mesmo tendo resultados bastante bons nessa primeira experiência com todas as técnicas usadas, notei que preferia as fotos feitas com a Mamiya Super 23 (e objetiva 65mm). No entanto, considerei que a diferença de qualidade da fotografia feita com esta câmera perante os resultados obtidos com a câmera digital não justificavam as várias deficiências daquela câmera, tais como peso, limitação de objetivas disponíveis, dificuldade de manipulação - é uma câmera "lenta", não só ao fotografar como pela exigência de esperar a revelação e escaneamento dos filmes para avaliação dos resultados -, e especialmente custo, pois estava consciente de que, ainda que minha proficiência técnica fotográfica me garantisse resultados bastante previsíveis, o trabalho seria eminentemente experimental. Em face disso, resolvi afinal usar a câmera digital para todo o trabalho, por sua flexibilidade, portabilidade e adequação a um processo experimental, uma vez que após o investimento inicial o custo operacional da câmera é virtualmente zero. Porém aquelas experiências com foto estenopéica me foram importantes, por terem introduzido o conceito da manipulação da variável do tempo de exposição no trabalho fotográfico, o que foi fundamental para os resultados obtidos, como explicado mais adiante. Em seguida, vemos mais alguns exemplos de resultados obtidos no Superagui.





Barra do Superagui, Superagui, 2010, Mamiya Super 23, objetiva 65mm



Anoitecer, baía de Paranaguá, 2010, digital







Praia, Superagui, 2010, digital



Casas, baía de Paranaguá, 2010, digital





Pescadores, baía de Paranaguá, 2010, digital

No mês seguinte, julho de 2010, fiz uma viagem a Ilhabela, no litoral norte de São Paulo, novamente tentando encontrar aqueles elementos poéticos de encontro com a natureza e o mar. Conheço bem o lugar, e lembrei-me do porto e dos costões ao sul, cujas imagens poderiam remeter às famosas pinturas de Caspar David Friedrich das falésias da ilha de Rügen, no nordeste da Alemanha. Friedrich foi contemporâneo de Goethe e Schubert, e iniciador da pintura romântica. Por essa proximidade, pensei que buscá-lo como referência imagética poderia me aproximar da poesia de Goethe. E de fato creio que essa suposição procede de modo geral; no entanto, apesar de alguns primeiros resultados, mostrados abaixo, bastante interessantes, considerei-os ainda distantes do material poético que tinha em mãos. Sendo assim, abandonei também esses resultados.





Luzes de navios, porto de São Sebastião, 2010



Costão, Ponta da Sela, Ilhabela, 2010, Mamiya Super 23, objetiva 65mm





Regata, Jabaquara, Ilhabela, 2010, digital

A primeira foto feita por Niépce exigiu 24 horas de exposição, e desde então todo o sistema fotográfico se desenvolveu em direção da instantaneidade. Hoje, temos câmeras que podem ter exposição de até 1/16.000 de segundo (Canon EOS 1D, lançada em 2001); o sistema digital, que proporciona sensibilidades muito superiores às das emulsões químicas foto-sensíveis, ainda expandiu essa diminuição dos tempos de exposição para situações fotográficas anteriormente complicadas, como as fotos noturnas ou outras situações com pouca luz. De maneira geral, pode-se dizer que a fotografia feita hoje tem exposição máxima de c. 1/15 de segundo. Procurei, neste trabalho, romper com este paradigma, via de regra aceito tacitamente - senão avidamente - pelos fotógrafos, e em dois dos ensaios usei tempos de exposição bastante longos. Mas havia para isso justamente a limitação daquela característica própria do sistema fotográfico, todo adaptado para a instantaneidade, e não para longos tempos de exposição. A solução que encontrei foi usar filtros ND, ou de densidade neutra, que são simplesmente filtros cinza, sem coloração característica (ao menos supostamente), e com a densidade controlada. Comprei um filtro ND 3,0, que exige o





aumento da exposição em dez pontos. (lembremo-nos de que a escala de exposição fotográfica é logarítmica) Esse filtro foi fundamental para os resultados pictóricos obtidos para o poema “Meeres Stille”, possibilitando tempos de exposição que, depois de vários experimentos, inclusive com filmes, fixei em c. 30 segundos. (que eu controlava com um metrônomo musical) Em seguida vemos uma foto experimental com esse filtro.



Parque Barigui, Curitiba, 2010, Mamiya Super 23, objetiva 65mm, filtro ND 3,0, exposição c. 1 minuto

Esses também foram os tempos médios de exposição para as fotos do poema “Wandrer's Nachtlied”, mas essas fotos fiz com outra técnica, a do “light painting”. Essa técnica consiste em, em um ambiente escuro, manter o obturador aberto e “pintar” os objetos com uma fonte de luz - no caso dessas fotos, usei uma lanterna de LEDs bastante potente, que se mostrou também muito conveniente por ter uma



temperatura de cor de aproximadamente 6.000K, calculo. O filtro ND foi obviamente desnecessário, uma vez que são fotos noturnas, em um bosque.

Todos esses tempos de exposição expandidos levavam no entanto a outro problema. Como dito acima, todo o sistema fotográfico atual privilegia a instantaneidade. Longos tempos de exposição em fotografia digital em situações de muito pouca luz levam a um problema característico, que é o da produção de “ruído digital”, ou a variação aleatória de brilho ou cor em um circuito eletrônico de captação de imagem. Esse problema técnico foi resolvido por duas vias, uma, a do uso da câmera Canon 5D, que, tendo o sensor de tamanho dito “de quadro inteiro”, porque é de 24x36mm, como o do filme em formato pequeno, otimiza a captação de baixas luzes, e pelo uso dos softwares de redução de ruído, tanto o da própria câmera quanto, no pós-tratamento em computador, o Adobe Lightroom, muito eficiente nesse quesito.

Afinal encontrei o que buscava bastante próximo a Curitiba: no sítio de um amigo, onde fiz as fotos para o poema “Wandrer's Nachtlid”; em outro bosque próximo, para o poema “Ganymed”; e na sala mesmo de minha casa, onde fiz as fotos para a montagem que ilustra o poema “Meeres Stille”. Na foto para o poema “Ganymed” usei tempo curto de exposição e a foto é de fato um instantâneo. Considero que foi uma foto de oportunidade, enquanto as procurava naquele local - o que não deixa de ser coerente com o sentido do poema.



### 3 “Wandriers Nachtlid”

#### 3.1 Poema

##### Wandriers Nachtlid

Über allen Gipfeln  
Ist Ruh,  
In allen Wipfeln  
Spürest du  
Kaum einen Hauch;  
Die Vögelein schweigen im Walde.  
Warte nur, balde  
Ruhest du auch.

##### Canção noturna do viandante

Por todos os picos  
Está calmo,  
Em todas as copas  
Mal percebes  
Uma brisa;  
Os passarinhos calam na floresta.  
Aguarda, logo  
Repousas tu também.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Todas as traduções por Paulo Quintela (QUINTELA, 1979), modificadas pelo autor, exceto quando indicado.



### 3.2 Análise do poema

A poesia "Wandrer's Nachtlid, ein Gleiches" tem uma história notável ligada a ela. Em setembro de 1780 Goethe esteve por alguns dias, como fazia todo ano, em uma cabana de caça no topo da colina de Kickelhahn, na floresta de Ilmenau, a c.60km a sudoeste de Weimar. Naquela ocasião, na noite do dia 7, escreveu a poesia, a lápis, na moldura da janela, voltada para o sul, do andar superior da cabana.

Em 1831, portanto um ano antes de morrer, em sua provável última viagem, mais de cinquenta anos depois de compor a poesia e após longo período sem voltar àquele lugar, lá voltou acompanhado do guarda florestal Johann Christian Mahr, que descreveu em suas anotações que Goethe ao chegar subiu imediatamente ao andar superior e buscou a poesia, que ainda lá estava. Ao lê-la, chorou, e, tomando de seu lenço, enxugou as lágrimas e repetiu seus últimos versos, em tom lamurioso: "Ja, warte nur, balde, ruhest du auch!" ("Sim, apenas espere e logo tu também repousarás!") Sem dúvida, Goethe já se referia à própria morte. A casa foi consumida por um incêndio em 1870, mas, como já se tinha tornado um local cultuado, foi reconstruída fielmente segundo desenhos e descrições. (ASSEL, J. e JÄGER, G., 2011)

A poesia é conhecida como metáfora da morte como descanso, em comunhão com a Natureza e retorno a ela. Normalmente são publicadas juntas duas poesias com o mesmo título. A primeira (que Schubert também pôs em música, com o título "Wandrer's Nachtlid I" e catálogo Deutsch 224), cujo primeiro verso é "Der, du von dem Himmel bist", ganhou o título "Wandrer's Nachtlid"; três anos depois Goethe compôs a segunda, cujo primeiro verso é "Über allen Gipfeln ist ruh", e deu-lhe também o título da anterior, "Wandrer's Nachtlid", acrescida do subtítulo "Ein Gleiches", ou "uma [poesia] semelhante", posta em música por Schubert sob op.96 no3, ou Deutsch 768.

A poesia tem oito versos livres, em duas quadras, respectivamente no esquema rímico ABAB e CDDC. É notável a concisão da poesia, que tem apenas três breves, simples constatações e uma ilação para o futuro.





Dentro desse quadro reduzido, Goethe construiu um verdadeiro manifesto filosófico, com uma estrutura semântica precisa. Já em princípio, a escolha de "Ruhe" como o mote da poesia dirige todo seu sentido. "Ruhe" é uma palavra cheia de significados, não apenas de calma ou paz, mas também de silêncio, repouso e morte, não na acepção de perda e dor, e sim na de descanso supremo e absoluto. Goethe propõe então "Ruhe" como morte e reunião com a Natureza, e nesse processo o Poeta segue todos os passos dessa própria Natureza.

A ordem em que é feita a descrição da paisagem não é casual e é o que caracteriza a poesia como especificamente goetheana, pois que se coaduna com os conceitos centrais do pensamento goethiano (WILKINSON, apud TRUNZ, 2007), reafirmando-os. Os primeiros dois versos, "Über allen Gipfeln...", fazem referência ao reino mineral; os três seguintes, "In allen Wipfeln...", referem-se ao reino vegetal; o sexto verso, "Die Vögelein schweigen im Walde...", ao reino animal; e os dois últimos, "Warte nur, balde/Ruhest du auch", ao homem. Goethe descreve aqui o próprio processo de evolução natural, com o homem/poeta como seu último passo.

A própria linguagem, em Goethe, mimetiza esse processo, ao passar da primeira afirmação, com "Gipfeln" - cume, de colinas, montes, montanhas, portanto algo mineral -, para a segunda, com "Wipfeln" - topo de árvore, portanto algo vegetal -, em que a substituição de uma letra metaforiza o processo de evolução natural; assim como em "Hauch" - brisa/sopro/hálito -, que no fim da poesia troca o fonema inicial e torna-se "auch" - também -, como que esta, perdendo o "h" aspirado, seja eco daquela, ou último sopro da Natureza, ao anoitecer, passando para a quieta paz da noite, e último suspiro da vida no Poeta, reunindo-se à Natureza na pacífica noite da morte. (ibid.)

Dessa maneira, em Goethe a língua mesma torna-se Natureza, pois que repete os processos próprios desta. O Poeta aqui não é o Poeta romântico, que ama a Natureza mas opõe-se a ela como indivíduo; aqui, o Poeta é elemento intrínseco e inerente à Natureza, é seu ápice, e nem por isso separa-se dela, ao contrário, reúne-se a ela com todo seu ser. A mais alta e profunda expressão do Poeta, a língua em poesia, integra-se à Natureza indissolúvelmente, e a morte é a reunião do espírito do Poeta à sua origem e destino. (ibid.)



Goethe alcança um equilíbrio perfeito nesta poesia, entre concisão e profundidade e entre conteúdos filosófico-conceitual e poético. As experiências objetiva e subjetiva são portanto aqui perfeitamente reunidas, equilibradamente, tornando-se esta poesia um marco extraordinário na lírica universal. Em seguida, para referência, damos uma tradução contextual da poesia:

#### Canção noturna do viandante

Por todos estes picos

Está presente o silêncio/a calma/o repouso,

Em todas estas frondes/copas/cumes

Mal sentirás/perceberás

Uma leve brisa/sopro/hálito;

Os passarinhos calam/silenciam/não dão tom de si na floresta.

Aguarda, logo

Repousas tu também.



### 3.3 Análise do Lied

A partitura se faz notar por ter apenas catorze compassos, ou seja, de uma economia absoluta em sua forma, a par com a poesia. Ainda assim Schubert repete alguns trechos de versos e versos inteiros; em "Die Vögelein schweigen im Walde", faz ele "Die Vögelein schweigen/schweigen im Walde", por um lado fazendo a elisão da vogal central de "Vögelein" e por outro repetindo o verso a partir de sua metade, e em seguida, de "Warte nur, balde, ruhest du auch", faz ele "Warte nur, warte nur, balde, ruhest du auch", e repete todo este último trecho.

Nas relações entre poesia e música notamos em primeiro lugar a partitura, acompanhando a atmosfera da poesia, indicar o andamento "langsam", lento, e, na dinâmica, indicar sempre pianíssimo - *pp* -, com pequenos crescendos e decrescendos esparsamente distribuídos. (cresc. e decresc. no 1o e 4o compassos, decresc. e cresc. no 9o c., repete no 11oc., encerra em *pp*)

Formalmente, observamos o esquema:

- cs.1 e 2, introdução; cs. 3 e 4 (meio), seção A;

The image shows a musical score for the first part of the song. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in G major and 3/4 time. The lyrics are: "Wip - feln spü - rest du kaum einen Hauch; die Vög - - lein schwei - gen,". The piano accompaniment is in G major and 3/4 time, marked *pp*. The score shows the first four measures of the piece.

- cs. 4 e 5 (meio), ponte A~B;



Langsam.

Singstimme. *pp*

Pianoforte. *pp*

Ü-ber al-len Gip-feln ist Ruh, in al-len

- cs. 5 a 8, seção B;

schweigen im-Wal-de. War-te nur, war-te nur, bal-de ru-hest du

*cresc.* *pp*

- cs. 9 a 13, seção C; c. 14, coda C;

auch, war-te nur, war-te nur, bal-de ru-hest du auch.

*cresc.* *p* *pp*

Após a introdução (cs.1, 2) que antecipa a melodia da seção A subsequente (cs. 3, 4 e meio), notamos que a melodia cantada reproduz o sentido do verso ao repetir insistentemente - quatro vezes - o grau I, subindo um grau em "Gip-", de "Gipfeln", voltando ao grau I em "-feln" e fazendo uma bordadura um grau abaixo em "ist", voltando ao grau I em "Ruh", em um leve ondular de um grau acima e meio abaixo, sublinhando o sentido de calma absoluta com a conclusão da frase, na volta à tônica. No trecho seguinte, que identificamos como ponte A~B (cs.4, 5 e meio), há a





reiteração do recurso e de seu sentido ao saltar a melodia, depois do início em anacrusse do terceiro tempo do c.4 ainda no grau I, uma quarta acima - intervalo perfeito, movimento I => IV, sem tensões -, em "al-", de "allen", segurado por um tempo e meio, como ênfase do sentido poético. Desce em seguida diatonicamente de volta ao grau I, fazendo o compositor apenas um retardo, aqui como metáfora de "Wipfeln", ao segurar a nota um grau acima do grau diatônico lógico para o momento, no começo do c. 5, antes de voltar ao grau I no fim da palavra.

O trecho subsequente, de três compassos e meio, faz claramente uma seção B, ao mudar o acompanhamento do piano para uma figura em colcheias, com mãos alternadas e com uma semicolcheia de diferença entre elas. Entendemos que essa figuração tem o propósito de metaforizar o sentido geral da poesia no trecho que lhe corresponde, "spürest du kaum einen Hauch" e subsequente, em que a alternância das mãos no piano seria a leve brisa do fim de tarde a agitar suavemente as folhas das árvores na floresta. É notável o recurso de que se serve Schubert para, no primeiro verso do trecho, metaforizar enfaticamente a palavra "kaum", em que as palavras "spürest du" são acompanhadas por três vezes da nota dó, e em seguida usa a nota ré bemol, cromática, sobre um acorde diminuto, sendo a cromatização da melodia e a tensão da diminuta a metáfora da poesia. A melodia, acompanhando o sentido da poesia no trecho, "die Vöglein schweigen im Walde", toma sempre um sentido descendente:



Na penúltima seção, C, a partir do compasso 9, Schubert transforma o tema inicial e cria, na mão direita do piano, uma lembrança longínqua de trompas de caça, em terças paralelas, como no uso tradicional desse instrumento, como recurso para evocar a ambientação da floresta e da cabana de caça onde Goethe escreveu o famoso poema.





É também, notavelmente, o primeiro elemento humano, quando a poesia, em sua descrição dos vários graus do processo de evolução natural, chega a esse reino. O recurso traz uma conotação heróica aos versos, o que enfatiza o sentido de "Ruhe" como morte, em reunião com a Natureza. Por duas vezes, nos compassos 10 e 12, a melodia sobe para sua nota mais aguda, um fá natural, sobre os quais Schubert põe fermatas. O recurso de que se serve interessa por fazer uma fermata sobre a dominante, e esta sobre um acorde de I grau. O efeito é de tensão, pela dominante, pelo registro agudo e pela fermata, ao mesmo tempo contestado pelo acorde de tônica sobre o qual se apoia.



Interpretamos o efeito como recurso de que se serve Schubert para conotar a tensão da iminência da morte, "balde", e simultaneamente o relaxamento do descanso da/na morte, "Ruhe".

A coda C, compasso 14, repete perfeitamente o compasso 2, introdutório e temático, e caracteriza a forma canção típica ABA, mas além disso interpretamos que Schubert tenha usado essa característica como metáfora, mais uma vez, do retorno às origens, i.e., à Natureza, pela morte. Consideramos tal possibilidade por não ser esse um Lied estrófico, em que se volta sempre ao primeiro tema. A poesia é de versos livres e não leva a tal contingência. Sendo assim, Schubert não teria motivo

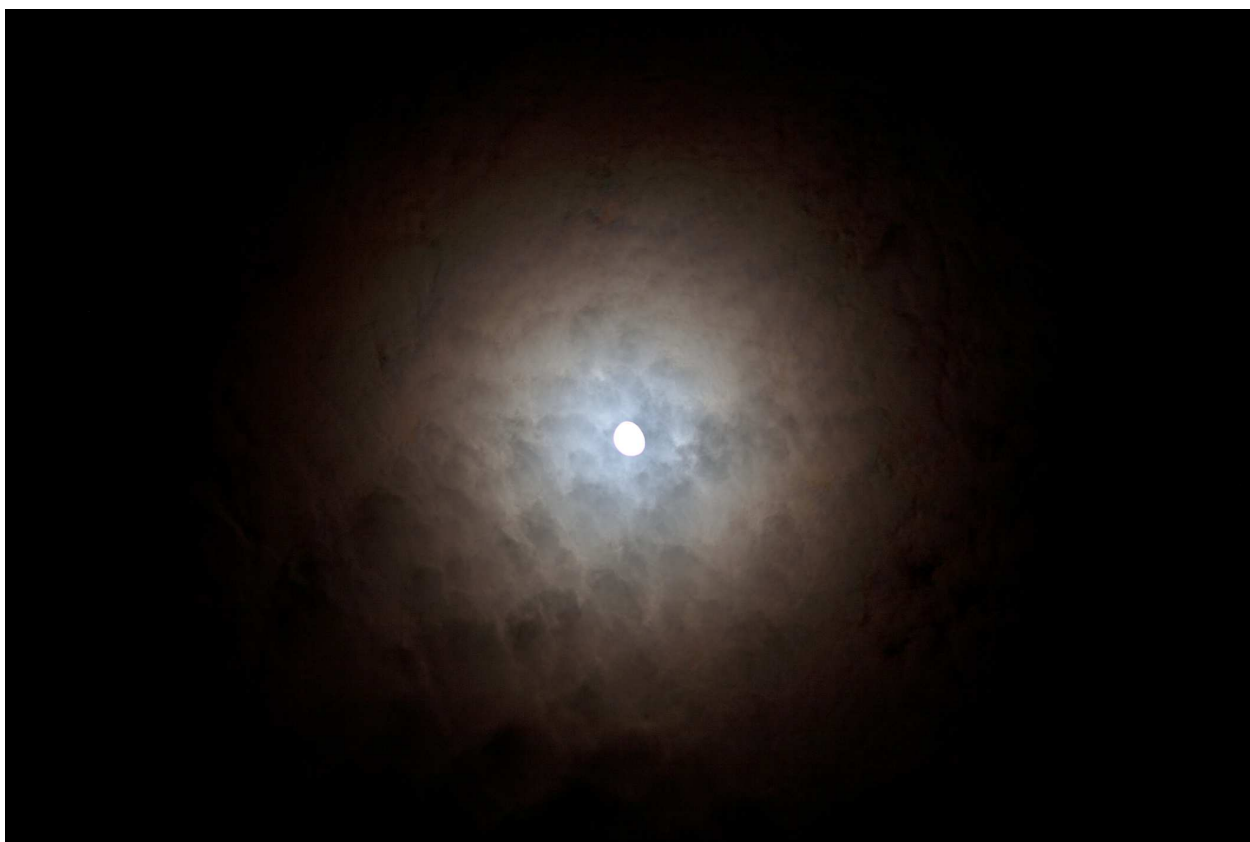


imperioso que o orientasse ou constrangesse a uma forma perfeitamente circular. Se o fez, é mais possível que tenha sido por conhecer profundamente a obra e pensamento de Goethe, que tinha em seu ideário o conceito de reencarnacionismo, como descrito no poema "Gesang der Geister über den Wassern", que aliás Schubert musicou de várias formas, como Lied com piano e voz solista D.484 (fragmento), como quarteto masculino (dois tenores e dois baixos) "a capella" D.538, e em uma de suas mais importantes obras corais, com octeto masculino e cordas graves, D. 714.

A mencionar também o recurso que Schubert usa para, mais uma vez, criar o clima de calma e paz, ao estender as seções da canção. Note-se portanto que as seções têm tamanhos progressivamente maiores, sendo: introdução, dois compassos; seção A e ponte, dois compassos e meio; seção B, três compassos e meio; seção A', cinco compassos - seis, se somada a coda, de um compasso.



### 3.4 Ensaio fotográfico

























## 4 "Ganymed"

### 4.1 Poema

#### Ganymed

Wie im Morgenglanze  
Du rings mich anglühst,  
Frühling, Geliebter!  
Mit tausendfacher Liebeswonne  
Sich an mein Herz drängt  
Deiner ewigen Wärme  
Heilig Gefühl,  
Unendliche Schöne!

Daß ich dich fassen möcht  
In diesen Arm!

Ach, an deinem Busen  
Lieg ich, schmachte,  
Und deine Blumen, dein Gras  
Drängen sich an mein Herz.  
Du kühlst den brennenden  
Durst meines Busens,  
Lieblicher Morgenwind!  
Ruft drein die Nachtigall  
Liebend nach mir aus dem Nebeltal.

Ich komm, ich komme!  
Wohin? Ach, wohin?



Hinauf! Hinauf strebts.  
Es schweben die Wolken  
Abwärts, die Wolken  
Neigen sich der sehnenen Liebe.  
Mir! Mir!  
In eurem Schoße  
Aufwärts!  
Umfangend umfängen!  
Aufwärts an deinen Busen,  
Alliebender Vater!

Ganimedes

Como no fulgor da manhã  
Me envolves da tua ardência  
Primavera, Amada!  
Como com mil delícias de amor  
Se estreita ao meu peito  
O sentimento sagrado  
Do teu calor eterno,  
Beleza infinita!

Como eu queria prender-te  
Nestes braços!

Ai!, no teu seio  
Repouso, consumo-me,  
E as tuas flores, as tuas ervas  
Comprimem-se contra o meu coração.  
Refrescas a sede  
Ardente do meu seio,



Doce vento da manhã!  
E de lá o rouxinol amoroso  
Chama a mim, do vale brumoso.

Já vou! já vou!  
Para onde? Ai, para onde?

Para o alto!  
É pra o alto que me impele.  
As nuvens pairando  
Descem, as nuvens  
Inclinam-se ao amor que anseia.  
Pra mim! Pra mim!  
No vosso seio  
Pra o alto!  
Enlaçando, enlaçado!  
Para o alto ao teu seio,  
Pai que tudo amas!



## 4.2 Análise do poema

O poema “Ganymed”, Ganimedes, foi composto provavelmente no início de 1774 (TRUNZ, 2007), pertencendo portanto à produção de juventude de Goethe, que tinha então 25 anos. Descreve o encontro do poeta com a natureza exuberante em uma manhã de primavera. Neste poema é marcante a expressão panteística de Goethe, que atribui divindade e espírito a tudo que o cerca: à natureza, à primavera, aos animais, às plantas, às nuvens, e até aos acidentes geográficos, como um vale, que tornam-se elementos vivos e coadjuvantes no chamado do Deus-Natureza, onipresente e amantíssimo, ao Poeta. (QUINTELA, 1979) Mas chama a atenção que não haja outra referência à mitologia grega que não a do próprio título. Vejamos por quê.

Dentre algumas variantes, o mito, grego, de Ganimedes resume-se e pode ser descrito naquilo que nos interessa da seguinte maneira: Ganimedes seria um jovem troiano de sangue azul que, extraordinariamente belo - dizia-se dele ser “o mais belo dos humanos” -, desperta a paixão de Zeus, que, transmutado em águia, rapta-o para o Olimpo, onde passa a servir o néctar no banquete dos deuses. (GRIMAL, 1951)

O mito é aqui reinterpretado por Goethe, que ao intitular assim o poema propõe-se ele mesmo como Ganimedes, mas aqui aquele, ao contrário deste, não é raptado pela divindade, e sim acolhido pelo Deus-Natureza, como reconhecimento e prêmio por sua sensibilidade, ao ouvir, compreender e atender o chamado hermético, e seguir o caminho misterioso e labiríntico para o Olimpo, ou o regaço da Divindade, em êxtase de beleza.

O poema é dividido em três estrofes de versos e rimas livres, a primeira correspondendo ao encontro do Poeta com a Natureza, em exuberância primaveril; a segunda ao chamado da Divindade pelo canto do rouxinol; e a terceira ao encontro do Poeta com a Divindade.

É notável, na segunda estrofe, o destaque que Goethe dá ao rouxinol como mensageiro da divindade. Este pássaro é, na tradição popular





germânica, o anunciador da primavera, pássaro do mês de maio, e especialmente símbolo do amor.

Na terceira estrofe o antepenúltimo verso, “Umfangend umfangen!” (mal traduzido para “Abraçando abraçado!”, pois o verbo alemão tem sentido bem mais amplo que o português), resume todo o sentido da poesia ao juntar as formas ativa e passiva do verbo, denotando o duplo movimento: do Poeta à Divindade e desta àquele. (RASCH, apud TRUNZ, 2007)



### 4.3 Análise do Lied

O Lied “Ganymed”, catálogo Deutsch 544, ou Op.19, no3, foi composto em 1817, quando Schubert era também muito jovem, aos seus vinte anos.

Na composição deste Lied Schubert ateu-se à estrutura formal do poema, atribuindo e desenvolvendo características musicais adequadas a cada estrofe, aderindo à interpretação do poema como sendo a descrição de um grande processo de mudança de estado, emocional ou espiritual.

Na primeira estrofe, em lá bemol maior e com indicação de andamento “Etwas langsam” (andante moderato, ou um pouco lento), faz uma introdução em tom devocional (FISCHER-DIESKAU, 1999) de uma frase inteira, ou oito compassos.

**Etwas langsam.**

Singstimme.

Pianoforte.

Wie im Mor - gen - glan - ze

Quando retoma o tema, o canto entra no segundo compasso, em uma mínima pontuada mi bemol agudo, a dominante, desce em seguida ao sol em semínima, a sensível, em intervalo de sexta menor, como no suspiro do poeta ao deparar-se com a exuberância da natureza na primavera, repete o recurso na próxima semi-frase e em seguida mais duas vezes, em redução de tempo, sobre o texto



“Frühling, geliebter!” (“Primavera, amada!”), por ênfase. Este trecho corresponde à primeira frase da poesia, de três versos.

Wie im Mor - gen - glan - ze

The first system of the musical score shows the vocal line and piano accompaniment. The vocal line begins with a whole note rest, followed by the lyrics 'Wie im Mor - gen - glan - ze'. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

du rings mich an - glühst, Früh - ling, Ge - lieb -

The second system continues the vocal line with the lyrics 'du rings mich an - glühst, Früh - ling, Ge - lieb -'. The piano accompaniment maintains the same rhythmic pattern as the first system.

No próximo trecho, que começa no quarto verso, 18o compasso, o compositor começa a descrever o processo de mudança de estado espiritual do poeta-personagem usando a mesma introdução de frase dos trechos anteriores, mas mudando a figuração rítmica no compasso seguinte, com a mão direita agora em colcheias, denotando o primeiro aumento de movimento.

ter! Mit tau - sendfacher Liebes - won - ne sich an - mein Herze

The third system shows the vocal line with the lyrics 'ter! Mit tau - sendfacher Liebes - won - ne sich an - mein Herze'. The piano accompaniment changes to a sixteenth-note pattern in the right hand, indicating an increase in tempo and movement.



Em seguida, e desenvolvendo o processo de mudança de estado do poeta-personagem, faz uma modulação para dó bemol maior (cs.27 a 31), usando uma semibreve sobre o “e” de “unendliche” (“infinita”), a nota longa evidentemente como metáfora de infinito, mas com o recurso de uma grande densidade harmônica - até então reduzida de forma geral a um compasso por acorde - no compasso 29, ainda na palavra “unendliche”, onde realiza de fato a modulação mas também metaforiza o processo mencionado de mudança de estado, terminando exatamente sobre a palavra “Schöne!” (“beleza!”), ou seja, denota que a beleza da natureza é o motor dessa mudança.

The image displays two systems of a musical score. The first system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics: "fühl, un - - end - - li - che Schö - - ne!". The piano accompaniment is in a key with three flats (D-flat major) and features a dense harmonic texture. It includes a *cresc.* marking and a *p* dynamic. The second system also consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics: "Dass ich dich fas - sen möcht' in die - sen Arm! — Ach, an dei - nem". The piano accompaniment continues with a similar dense harmonic texture.

No compasso 31 inicia-se outro trecho (partitura acima), agora plenamente em dó bemol maior, sendo a escolha desta tonalidade também uma metáfora daquela mudança de estado, por ser a tonalidade mais distante da tonalidade fundamental do sistema harmônico, que é dó maior, mas ao mesmo tempo vizinha e paralela, distante apenas meio tom desta. Surge outro tema, em tercinas descendentes como melodia do piano, descrevendo o vento matinal (FISCHER-DIESKAU, 1999), mencionado mais adiante na poesia. A partir do compasso 41 já se desenvolve mais uma modulação, agora para mi maior, através de sol bemol maior, com também mais um trecho de grande densidade harmônica, sem canto, repousando sobre mi maior no





c. 50, quando retoma o canto e a figuração em tercinas descendentes, estas agora com a primeira nota ligada a uma semínima anterior.

Du kühlst den bren - nenden Durst

No c. 56 surge o tema do rouxinol, um longo trilo do piano com figuração para cima, por duas vezes, e em seguida o desenvolvimento do tema da tercina anterior - o tema anterior do vento, agora transformado em continuação do canto do rouxinol? -, agora transformada em quartina, também descendente, também com a primeira nota ligada a uma semínima anterior. A mão direita do piano é dividida em colcheias, intensificando o efeito de agitação do poeta- personagem.

mei - nes Busens, lieb - li - cher Mor - gen - wind!

*decresc.*



E quando o poeta-personagem responde ao rouxinol, “Ich komm, ich komme!”, (“Já vou! já vou!”) no compasso 68, o piano se torna o andar ansioso e apressado do poeta-personagem, em figuras de colcheias em staccato e crescendo, até a modulação final para fá maior, no c. 75 (via mi maior/mi menor/dó maior/fá maior, a partir do c. 70).

The image displays a musical score for Schubert's 'Der Erlkönig', measures 68-75. It consists of two systems, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano part is characterized by a driving eighth-note pattern in the left hand and a more melodic line in the right hand. Dynamics include *pp*, *un poco accelerando*, *cresc.*, *f*, *decresc.*, *p*, and *stacc. cresc.* The key signature changes from D major to F major at measure 75.

Vocal line lyrics: *Ich komm! ich kom - me! ach! wo - hin, — wo - hin? — Hin - - auf strebt's, hin-*

No compasso 79, a par com a poesia, que descreve o gesto divino de reverência ao amor do poeta que anseia pelo encontro - “Es schweben die Wolken/ Abwärts, die Wolken/Neigen sich der sehnenen Liebe.” - Schubert abandona a figuração em colcheias na mão esquerda, passando a semínimas e mínimas, e as mantém na mão direita, mas agora em legato.



auf! Hin - auf strebt's, hin - auf! Es schwe - ben die Wol - ken

ab - wärts, die Wol - ken nei - gen sich der seh - nen - den Lie - be.

A partir do compasso 85 volta a figuração em colcheias para ambas as mãos do piano, como metáfora do andar e da busca do poeta-personagem, e o Lied entra em seu trecho final, a melodia do canto em progressão para o agudo e em crescendo, do piano ao forte, até chegar ao êxtase do encontro, em “Alliebender Vater!” (“Pai que tudo amas!”), quando a melodia usa o recurso de usar todas as notas da escala e a extensão da sílaba “All”, (“tudo/todos/todas”) para metaforizar o amor divino absoluto.

Mir! Mir! In eurem Schoo - sse auf - wärts! Um - fan - gend umfan - gen!



Do compasso 95 em diante o restante do Lied é todo uma grande coda, onde Schubert repete, por ênfase, o poema a partir de "... die Wolken/Neigen sich der sehnenen Liebe.", e ao final repete ainda mais uma vez o verso "Alliebender Vater!", mas desta última vez estendendo ao máximo a sílaba "All" (tudo, todos, todas), fazendo uma longa melodia que passa por todas as notas da escala, terminando na tônica fá. Toda essa longa coda é metáfora do êxtase do sublime encontro com a Divindade, e o piano faz então uma coda final, em mínimas e pianissimo decrescendo para o sobreagudo, como o poeta-personagem-Ganimedes que desaparece nas alturas, "Umfangend umfangen!", em comunhão perfeita com a Natureza-Divindade.

Auf.wärts an dei - nen Bu - - sen, all - - lie - bender Va - ter! Die





Wol - ken nei - gen sich der seh - nen - den Lie - be. Mir! Mir! In

The first system of the musical score consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a half note 'Wol - ken' followed by eighth notes 'nei - gen sich der'. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand.

eu - rem Schoosse auf - wärts! Um - fan - gend umfan - gen! Auf.wärts an dei - nen

*cre - - - - - scen - - - - - do* *f*

The second system continues the vocal line with 'eu - rem Schoosse' and 'auf - wärts!'. The piano accompaniment includes a section of chords marked with 'cre - - - - - scen - - - - - do' and a dynamic marking of 'f'.

Bu - sen, all - lie - bender Va - - - - ter, all - - - -

*ff* *p* *fp* *sp*

The third system features the vocal line 'Bu - sen, all - lie - bender Va - - - - ter, all - - - -'. The piano accompaniment is marked with dynamics 'ff', 'p', 'fp', and 'sp'.

lie - ben.der Va - - - - ter!

*pp* *pp* *pp* *dim.*

The fourth system concludes the vocal line with 'lie - ben.der Va - - - - ter!'. The piano accompaniment is marked with dynamics 'pp' and 'dim.'.



#### 4.4 Ensaio fotográfico





## 5 "Meeres Stille"

### 5.1 Poema

#### Meeresstille

Tiefe Stille herrscht im Wasser,  
Ohne Regung ruht das Meer,  
Und bekümmert sieht der Schiffer  
Glatte Fläche ringsumher.  
Keine Luft von keiner Seite!  
Todesstille fürchterlich!  
In der ungeheuern Weite  
Reget keine Welle sich.

#### Calmaria

N'água reina funda calma,  
Parado repousa o mar,  
Sobre o liso espelho em volta  
O barqueiro inquieto a olhar.  
Ar nenhum de lado algum!  
Morta calma de aterrar!  
Na lonjura desmedida  
Nem uma onda a arquejar.



## 5.2 Análise do poema

“Meeresstille” foi escrito provavelmente em 1795, talvez antes, e impresso pela primeira vez no “Musen-Almanach” publicado por Schiller, para o ano de 1796 (TRUNZ, 2007), tendo Goethe enviado os originais àquele em junho do ano anterior.

O poema é curto, tem apenas oito versos heptassílabos, no esquema rímico ABABCDCD. Descreve uma calmaria no mar, o terror que pode inspirar e o receio do barqueiro perante ela. Em todas as edições é impressa na mesma página com a poesia “Glückliche Fahrt”, “Viagem feliz”, como contraposição. (TRUNZ, 2007) Supõe-se que os poemas descrevem dois momentos de uma mesma viagem de Goethe, provavelmente a travessia de Nápoles à Sicília, na primavera de 1787. (QUINTELA, 1979)

### Glückliche Fahrt

Die Nebel zerreißen,  
Der Himmel ist helle,  
Und Äolus löset  
Das ängstliche Band.  
Es säuseln die Winde,  
Es rührt sich der Schiffer,  
Geschwinde! Geschwinde!  
Es teilt sich die Welle,  
Es naht sich die Ferne;  
Schon seh' ich das Land!

### Viagem feliz

A névoa se abre,  
O céu está claro,





E Éolo já solta  
O laço que aterra.  
Sussurram os ventos,  
Se agita o barqueiro,  
Rápido! Rápido!  
As ondas se abrem,  
O longe se achega;  
E já vejo terra!



### 5.3 Análise do Lied

O Lied “Meeresstille”, catálogo Deutsch 215a e 216, ou Op.3 no2, foi composto certamente antes de 1815, portanto antes dos dezoito anos de Schubert. Nenhuma outra poesia era tão estimulante para a fantasia criativa de Schubert; nela, ele encontrava tudo o que procurava: clareza de pensamento, precisão expressiva, profunda força de sensibilidade, linguagem rica em imagens, tudo isso ele achava na poesia de Goethe. (FISCHER-DIESKAU, 1999) Não à toa, em 1815 já se contavam 35 Lieder seus sobre poemas de Goethe.

Este Lied é exemplo cabal disso, em que as imagens expressivíssimas da poesia encontram tradução perfeita na música. Schubert faz a canção toda sobre acordes arpejados, sem marcação rítmica alguma. Os acordes imitam com perfeição o movimento de um veleiro em uma calmaria, quando a vela fica panejando ao sabor das ondas, e o clima geral da música traduz a atmosfera opressiva que se tem, do sol a pino, do ar quente do qual se tem a impressão que nenhuma molécula se move, da angústia de não se saber quando ou se se alcançará porto.

Com apenas 32 compassos, o Lied é estruturalmente uma forma-canção simples, ABA, definida mais pela forma como Schubert interpreta a poesia, atribuindo às partes AA a descrição da calmaria e à parte B a da ansiedade do marinheiro, do que tradicionalmente se faz, por temas diferentes e contrastantes. Por toda a peça não há sub-divisão rítmica, com apenas acordes arpejados em semibreve a cada compasso. A harmonia é indefinida e hesitante, e as suaves e hesitantes mudanças de acorde, como se reagissem temerosamente aos elementos, conferem uma unidade perfeita com o poema. (FISCHER-DIESKAU, 1999)

Não há introdução, a voz entra imediatamente, junto com o acompanhamento. A primeira parte, que compreende os oito primeiros compassos, usa como metáfora da imobilidade uma “melodia não-melódica”, construída apenas com as notas esparsas do acorde usado naquele momento e com sub-divisão rítmica mínima, num efeito de ondulação sem movimento algum, seja melódico, harmônico ou rítmico. A poesia é a da primeira descrição da calmaria: “Tiefe Stille herrscht im Wasser,/Ohne Regung ruht das Meer,” (“N’água reina funda calma,/Parado repousa o mar,”). A



harmonia termina o trecho num curioso terceiro grau transformado, numa modulação inusual.

**Sehr langsam, ängstlich. ♩ = 27.**

**Singstimme.**

Tie - fe Stil - le herrscht im Was - ser, oh - ne Re - gung ruht — das

**Pianoforte.**

Meer, und be - küm - mert sieht — der Schif - fer glat - te Flä - che

O trecho seguinte é a seção B, que descreve a ansiedade temerosa do marinheiro. Ele é representado pelo uso de uma melodia de fato, com graus conjuntos, em oposição àquela “melodia não-melódica” que descreve a calma, e linha ascendente, como se fosse o barqueiro levantando-se e olhando à volta, ansioso por avistar sinal de alguma aragem na superfície lisa do mar. Essa seção, a mais curta, tem apenas quatro compassos, correspondentes ao único verso, o terceiro: “Und bekümmert sieht der Schiffer” (“O barqueiro inquieto a olhar”) (note-se que aqui a tradução inverte a ordem do terceiro e quarto versos).

Meer, und be - küm - mert sieht — der Schif - fer glat - te Flä - che



A seção termina num sexto grau, ou “minore”, reforçando a angústia do personagem, que é imediatamente sucedida, em anti-clímax, por um encadeamento com cadência no quarto grau, no início da próxima longa seção final, de vinte compassos.

Nesta seção é notável a ênfase à palavra “fürchterlich” (“de aterrar”), onde Schubert faz uma cadência com fermata sobre o acorde de quinto grau, este sobre um terceiro grau no baixo. A melodia no trecho vai à nota mais grave, um si2, aliás também a sensível da tonalidade principal, como signo de tensão extrema.

E afinal, sobre o último verso, “Reget keine Welle sich” (“Nem uma onda a arquejar”), repete-se seis vezes a mesma nota, mostrando a imobilidade absoluta da Natureza, para cair, na cadência final, em movimento de quinta descendente para a tônica.

Meer, und be - küm - mert sieht der Schif - fer glat - te Flä - che

rings um - her. Kei - ne Luft von kei - ner Sei - tel! To - des - stil - le fürch - ter -





lich! In der un - ge - heu - ern Wei - te re - get kei - ne Wel - le sich.



## 5.4 Ensaio fotográfico





## 6 Referências

- QUINTELA, P. (Trad.). J.W.Goethe, poemas. Coimbra, PT.: 3a edição, 1979
- TRUNZ, E. (Ed.). Goethe Gedichte: herausgegeben und kommentiert. München, DE.: edição comemorativa, 2007
- GRIMAL, P. Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine: Paris, FR.: 1a edição, 1951
- FISCHER-DIESKAU, D. Franz Schubert und seine Lieder: Leipzig, DE.: 1a edição, 1999
- WALTER, B. A atuação ética e moral da música: tradução Karin E. Stasch: Botucatu, BR.: 1a edição, 2004
- ASSIS, J.M.M.d. Um homem célebre, in Varias historias: Paris, FR.; s.e., s.d.
- GOETHE, J.W.v. Ein Gleichnis
- GOETHE, J.W.v. Wandrers Nachtlid, in TRUNZ, E. (Ed.). Goethe Gedichte: herausgegeben und kommentiert. München, DE.: edição comemorativa, 2007
- GOETHE, J.W.v. Ganymed, in TRUNZ, E. (Ed.). Goethe Gedichte: herausgegeben und kommentiert. München, DE.: edição comemorativa, 2007
- GOETHE, J.W.v. Meeres Stille, in TRUNZ, E. (Ed.). Goethe Gedichte: herausgegeben und kommentiert. München, DE.: edição comemorativa, 2007
- GOETHE, J.W.v. Glückliche Fahrt, in TRUNZ, E. (Ed.). Goethe Gedichte: herausgegeben und kommentiert. München, DE.: edição comemorativa, 2007
- ASSEL, J.; JÄGER, G., "Orte und Zeiten in Goethes Leben, eine Dokumentation, Kichelhahn", disponível em <[http://www.goethezeitportal.de/no\\_cache/wissen/topographische-ansichten/orte-und-zeiten-in-goethes-leben-kichelhahn.html?sword\\_list%5B%5D=Nachtlid](http://www.goethezeitportal.de/no_cache/wissen/topographische-ansichten/orte-und-zeiten-in-goethes-leben-kichelhahn.html?sword_list%5B%5D=Nachtlid)> em 25/6/2011 às 19:50



## 7 Bibliografia

- QUINTELA, P. (Trad.). J.W.Goethe, poemas. Coimbra, Centelha, 3a edição, 1979
- TRUNZ, E. (Ed.). Goethe Gedichte: herausgegeben und kommentiert. München, C.H.Beck, Jubiläumsausgabe, 2007
- GRIMAL, P. Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine. Paris, Presses Universitaires de France, 1a edição, 1951
- FISCHER-DIESKAU, D. Franz Schubert und seine Lieder. Leipzig, Insel, s.e., 1999
- WALTER, B. A atuação ética e moral da música: tradução Karin E. Stasch. Botucatu, Ouvirativo, 1a edição, 2004
- ASSIS, J.M.M.d. Um homem célebre, in Varias historias. Paris, Garnier, s.e., s.d.
- SOURIAU, E. A correspondência das artes. São Paulo, Cultrix, 1983. 271 p.
- GOETHE, J.W.v. Escritos sobre arte. Tradução Marco Aurélio Werle; São Paulo, Humanitas, 2a edição, 2008
- GOETHE, J.W.v. Gedanken über Musik. Herausgegeben von Hedwig Walwei-Wiegelmann. Leipzig, Insel, s.e., s.d.
- GRABERT, W.; MULOT, A.; NÜRNBERGER, H. Geschichte der deutschen Literatur. München, Bayerischer Schulbuch Verlag, s.e., 1983
- ANDRADE, M. O baile das quatro artes. Belo Horizonte, Itatiaia, 4a edição, 2005
- ROSEN, C. A geração romântica. São Paulo, Edusp, ed. rev. e ampl., 2000
- GUINSBURG, J. O romantismo. São Paulo, Perspectiva, 1a edição, 1978
- STEINER, R. Mission cosmique de l'art. s. trad. Genève, Editions Anthroposophiques Romandes, 2a edição, 1982
- STEINER, R. L'essence de la musique, l'expérience du son. Traduction française Benoît Journiac, Genève, Editions Anthroposophiques Romandes, 3a edição, 1985
- STEINER, R. Arte e estética segundo Goethe. Tradução Marcelo da Veiga Greuel, São Paulo, Antroposófica, 2a edição, 1998
- ARGULLOL, R. La atracción del abismo, un itinerario por el paisaje romántico. Barcelona, Acantilado, 1a edição, 2006
- TIEGHEM, P.v. Le mouvement romantique. Paris, Vuibert, 3a edição, 1940





TRILLING, L. O eu romântico. Tradução Maria Beatriz Nizza da Silva. Rio de Janeiro, Lido, 1a edição, 1965

GÜLKE, P. Franz Schubert und seine Zeit. Regensburg, Laaber-Verlag, 1a edição, 1991



8 Apêndices

8.1 Análise harmônica "Wandrer's Nachtlied"

2 (70)

# Wandrer's Nachtlied.

Von J. W. v. Goethe.

Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte

Schubert's Werke.

componirt von

Nº 420.

## FRANZ SCHUBERT.

Op. 96. Nº 3.

Der Frau Fürstin Kinsky, geb. Frein von Kerpen gewidmet.

Langsam.

Singstimme. *pp*

Pianoforte. *pp*

U - ber al - len Gip - feln ist Ruh, in al - len

Wip - feln spü - rest du kaum einen Hauch; die Vög - lein schwei - gen,

schwei - gen im - Wal - de. War - te nur, war - te nur, bal - de ru - hest du

auch, war - te nur, war - te nur, bal - de ru - hest du auch.



8.2 Análise harmônica "Ganymed"

# Ganymed.

(75) 1

Gedicht von J. W. v. Goethe.

Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte

Schubert's Werke.

componirt von

Nº 311.

## FRANZ SCHUBERT.

Op. 19. Nº 3.

Dem Dichter gewidmet.

März 1817.

*Etwas langsam.*

Singstimme.

Pianoforte.

Wie im Mor - gen - glan - ze

du rings mich an - glühst, Früh - ling, Ge - lieb -

ter! Mit tau - sendfacher Liebes - won - ne sich an - mein Herze



23

drängt dei.ner e - - - wigen Wär - me hei - - - lig Ge -

*p* *cresc.*

27

fühl, un - - end - - - li - che Schö - - - ne!

*cresc.* *p*

32

Dass ich dich fas - sen möcht' in die - sen Arm! — Aeh, an dei - nem

*f* *cresc.* *p*

37

Bu - - sen lieg' ich, und schmach - te, und dei - - - ne

42

Blu - - men, dein Gras drän - - gen sich an - - mein Herz.

Sollt'  $\text{II}^{\#} - \text{II}^{\#} \text{V}$  —  $\text{I}$  —  $\text{II}^{\#} ?$  —  $\text{II}^{\#} - \text{V}^{\#} \text{I}$   
*dim.*





46

Du kühlst den bren - nenden Durst

52

mei - nes Busens, lieb - li - eher Mor - gen - wind!

*decresc.*

57

61

Ruft drein die Nach - ti - gall lie - bend nach mir aus dem

64

Ne - bel.thal.

*dimin.*

$L\sharp + IV^6$  —————  $IV^6$   
 $L\sharp -$



3. 174)

62) Ich komm! ich kom - me! ach! wo -

*pp un poco accelerando* *cresc.* *f*

63) hin, wo - hin? Hin - auf strebt's, hin -

*decresc.* *p* *stacc. cresc.*

64) auf! Hin - auf strebt's, hin - auf! Es schwe - ben die Wol - ken

*f* *ff* *p*

65) ab - wärts, die Wol - ken nei - gen sich der seh - nen - den Lie - be.

*dim. I 6*

66) Mir! Mir! In eurem Schoo - sse auf - wärts! Um - fan - gend umfan - gen!

*p* *cre - scen - do -*

III 6 - VI - VII 5 - VIII - V 6 - I - VII 5 - II - III 7 - II -



A musical score for voice and piano. The score consists of six systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in German. Handwritten guitar chords are written below the piano accompaniment. Dynamics include *f*, *p*, *ff*, *pp*, and *dim.*. The tempo is marked with a quarter note.

**System 1:** *90* Auf-wärts an dei-nen Bu-sen, all-lie-bender Va-ter! Die  
Chords: I E IV I E IV I E IV

**System 2:** *96* Wol-ken nei-gen sich der seh-nen-den Lie-be. Mir! Mir! In  
Chords: I E IV I E IV I E IV I E IV

**System 3:** *102* eu-rem Schoosse auf-wärts! Um-fan-gend umfan-gen! Auf-wärts an dei-nen  
Chords: IV I I I E IV IV I I I E IV I E IV

**System 4:** *108* Bu-sen, all-lie-bender Va-ter, all-  
Chords: E7 V V V I I E IV

**System 5:** *113* lie-ben-der Va-ter!  
Chords: E7 IV I E IV I I E IV I E IV

**System 6:** *119*  
Chords: II<sup>6</sup> I<sup>4</sup> V<sup>7</sup> I I<sup>7</sup>/I I<sup>7</sup>/I I



8.3 Análise harmônica “Meeres Stille”

160

# Meeres Stille.

Gedicht von J. W. v. Goethe.

Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte

Schubert's Werke.

componirt von

Nº 82.

## FRANZ SCHUBERT.

Op. 3. Nº 2.

Ignaz Edlen von Mosel gewidmet.

21. Juni 1845.

Sehr langsam, ängstlich.  $\text{♩} = 27$ .

Singstimme.  
Tie - fe Stil - le herrscht im Was - ser, oh - ne Re - gung ruht das  
Meer, und be - küm - mert sieht der Schif - fer glat - te Flä - che  
riugs um - her. Kei - ne Luft von kei - ner Sei - te! To - des - stil - le fürch - ter -  
lich! In der un - ge - heu - ern Wei - te re - get kei - ne Wel - le sich.

Pianoforte.

Handwritten harmonic analysis for the piano accompaniment:

- Measures 1-4: I
- Measure 5: I
- Measures 6-7:  $\text{III}^{\#}$  (III)
- Measures 8-9:  $\text{III}^{\#}$  (III)
- Measure 10:  $\text{III}^{\#}$  (III)
- Measures 11-12:  $\text{III}^{\#}$  (III)
- Measures 13-14:  $\text{III}^{\#}$  (III)
- Measures 15-16:  $\text{III}^{\#}$  (III)
- Measures 17-18:  $\text{III}^{\#}$  (III)
- Measures 19-20:  $\text{III}^{\#}$  (III)
- Measures 21-22:  $\text{III}^{\#}$  (III)
- Measures 23-24:  $\text{III}^{\#}$  (III)
- Measures 25-26:  $\text{III}^{\#}$  (III)
- Measures 27-28:  $\text{III}^{\#}$  (III)
- Measures 29-30:  $\text{III}^{\#}$  (III)
- Measures 31-32:  $\text{III}^{\#}$  (III)
- Measures 33-34:  $\text{III}^{\#}$  (III)
- Measures 35-36:  $\text{III}^{\#}$  (III)
- Measures 37-38:  $\text{III}^{\#}$  (III)
- Measures 39-40:  $\text{III}^{\#}$  (III)
- Measures 41-42:  $\text{III}^{\#}$  (III)
- Measures 43-44:  $\text{III}^{\#}$  (III)
- Measures 45-46:  $\text{III}^{\#}$  (III)
- Measures 47-48:  $\text{III}^{\#}$  (III)
- Measures 49-50:  $\text{III}^{\#}$  (III)
- Measures 51-52:  $\text{III}^{\#}$  (III)
- Measures 53-54:  $\text{III}^{\#}$  (III)
- Measures 55-56:  $\text{III}^{\#}$  (III)
- Measures 57-58:  $\text{III}^{\#}$  (III)
- Measures 59-60:  $\text{III}^{\#}$  (III)
- Measures 61-62:  $\text{III}^{\#}$  (III)
- Measures 63-64:  $\text{III}^{\#}$  (III)
- Measures 65-66:  $\text{III}^{\#}$  (III)
- Measures 67-68:  $\text{III}^{\#}$  (III)
- Measures 69-70:  $\text{III}^{\#}$  (III)
- Measures 71-72:  $\text{III}^{\#}$  (III)
- Measures 73-74:  $\text{III}^{\#}$  (III)
- Measures 75-76:  $\text{III}^{\#}$  (III)
- Measures 77-78:  $\text{III}^{\#}$  (III)
- Measures 79-80:  $\text{III}^{\#}$  (III)
- Measures 81-82:  $\text{III}^{\#}$  (III)
- Measures 83-84:  $\text{III}^{\#}$  (III)
- Measures 85-86:  $\text{III}^{\#}$  (III)
- Measures 87-88:  $\text{III}^{\#}$  (III)
- Measures 89-90:  $\text{III}^{\#}$  (III)
- Measures 91-92:  $\text{III}^{\#}$  (III)
- Measures 93-94:  $\text{III}^{\#}$  (III)
- Measures 95-96:  $\text{III}^{\#}$  (III)
- Measures 97-98:  $\text{III}^{\#}$  (III)
- Measures 99-100:  $\text{III}^{\#}$  (III)