MELISSA SOFNER DOMINGUES

GRETCHEN AM SPINNRADE:

UM ESTUDO ANALÍTICO-INTERPRETATIVO DE QUATRO *LIEDER* COMPOSTOS SOBRE O MESMO POEMA DE J. W. GOETHE

CAMPINAS

2014

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

MELISSA SOFNER DOMINGUES

GRETCHEN AM SPINNRADE:

UM ESTUDO ANALÍTICO-INTERPRETATIVO DE QUATRO *LIEDER* COMPOSTOS SOBRE O MESMO POEMA DE J. W. GOETHE

Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de pós-graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas para a obtenção do título de Mestra em Música, na área de concentração: Práticas Interpretativas.

Orientadora: ADRIANA GIAROLA KAYAMA

Este exemplar corresponde à versão final da dissertação defendida pela aluna Melissa Sofner Domingues e orientada pela Prof ª Drª Adriana Giarola Kayama

CAMPINAS
2014

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Eliane do Nascimento Chagas Mateus - CRB 8/1350

D713g

Domingues, Melissa Sofner, 1990-
Gretchen am Spinnrade : um estudo analítico-interpretativo de quatro Lieder compostos sobre o mesmo poema de J. W. von Goethe / Melissa Sofner Domingues. – Campinas, SP : [s.n.], 2014.

Orientador: Adriana Giarola Kayama.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Goethe, Johann Wolfgang von, 1749-1832. 2. Schubert, Franz Peter, 1797-1828. 3. Loewe, Johann Karl Gottfried, 1796 - 1869. 4. Spohr, Louis, 1784-1859. 5. Lied - Canções. I. Kayama, Adriana Giarola,1958-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Gretchen am Spinnrade : an analytic-interpretative study of four Lieder composed on the same poem by J. W. von Goethe
Palavras-chave em inglês:
Goethe, Johann Wolfgang von, 1749-1832
Schubert, Franz Peter, 1797-1828
Loewe, Johann Karl Gottfried, 1796 - 1869
Spohr, Louis, 1784-1859
Lied - Songs

Área de concentração: Práticas Interpretativas
Titulação: Mestra em Música
Banca examinadora:
Adriana Giarola Kayama [Orientador]
Angelo José Fernandes
Achille Guido Picchi
Data de defesa: 24-06-2014
Programa de Pós-Graduação: Música

Instituto de Artes

Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Música, apresentada pela Mestranda Melissa Sofner Domingues - RA 082301 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestra, perante a Banca Examinadora:

Profa. Dra. Adriana Giarola Kayama
Presidente

Prof. Dr. Angelo José Fernandes
Titular

Prof. Dr. Achille Guido Picchi
Titular

RESUMO

Música e poesia. Como as duas artes interagem, que significados são criados, reiterados, modificados e como a *performance* se constrói e se enriquece a partir desta interação é a reflexão que impulsiona o presente trabalho. Propomos uma análise músico-textual visando a interpretação e *performance* de quatro *Lieder* do período Romântico construídos sobre o poema *Gretchen am Spinnrade* de J. W. Goethe. Serão contempladas as canções dos compositores Louis Spohr (*Gretchen*), Franz Schubert (*Gretchen am Spinnrade*), Carl Loewe (*Meine Ruh ist hin*), e Richard Wagner (*Meine Ruh ist hin*). Para isso, é feita uma introdução sobre o gênero *Lied* e sobre o poeta. Em seguida, é proposta uma análise literária do poema, que servirá de base para a interpretação das canções. São abordados aspectos conteudísticos e formais do texto, assim como sua contextualização dentro da peça *Fausto I,* de que foi extraído. Em seguida, é feita uma análise musical das obras, com foco nas relações texto-música presentes e contemplando aspectos tanto da linha vocal quanto do acompanhamento. Ao longo da análise são feitas sugestões interpretativas baseadas nas relações texto-música.

Palavras-chave: Lied, Goethe, Schubert, Loewe, Spohr, Wagner

ABSTRACT

Music and Poetry. How the two art forms interact, what meanings are created, emphasized, modified and how the performance is built and enriched from this interaction is the reflection that impels the present work. A text-music analysis aiming towards the interpretation and performance of four *Lieder* - settings from the Romantic period of the poem *Gretchen am Spinnrade* from J. W. Goethe is presented here. The settings of Louis Spohr (*Gretchen*), Franz Schubert (*Gretchen am Spinnrade*), Carl Loewe (*Meine Ruh ist*

hin), e Richard Wagner (*Meine Ruh ist hin*) will be approached. After introductory considerations about the genre *Lied* and about the poet are made, an analysis of the poem is presented, which will ground the interpretation of the songs. Content and formal aspects of the text are considered, as well as its contextualization in the play *Faust I,* from where it was extracted. Afterwards, a musical analysis of the songs is presented, focusing on the existing text-music relations and taking aspects from the vocal line as well as the accompaniment into consideration. During the analysis interpretative suggestions are made, based on the text-music relations.

Key-words: Lied, Goethe, Schubert, Loewe, Spohr, Wagner

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 1
1 GOETHE, FAUSTO E GRETCHEN 11
1.1 Situação do poema na peça 16
1.2 Tradução 22
1.3 Aspectos de forma e conteúdo 24
2 CANÇÕES 29
2.1 Franz Schubert: *Gretchen am Spinnrade* 34
2.1.1 Refrão 35
2.1.2 Estrofes 41
2.1.3 Considerações finais 46
2.2 Louis Spohr: *Gretchen* 48
2.2.1 Refrão 51
2.2.2 Estrofes 1 e 2 54
2.2.3 Estrofe 3 57
2.2.4 Estrofes 4 e 5 58
2.2.5 Estrofes 6 e 7 60
2.2.6 Considerações finais 62
2.3 Carl Loewe: *Meine Ruh ist hin* 64
2.3.1 Refrão 66
2.3.2 Estrofe 1 68
2.3.3 Estrofe 2 69
2.3.4 Estrofe 3 70
2.3.5 Estrofes 4 e 5 71
2.3.6 Estrofes 6 e 7 75
2.3.7 Considerações finais 79
2.4 Wagner: *Meine Ruh ist hin* 80

2.4.1 Refrão..... 81
2.4.2 Estrofe 1..... 85
2.4.3 Estrofe 2..... 86
2.4.4 Estrofe 3..... 87
2.4.5 Estrofes 4 e 5..... 88
2.4.6 Estrofes 6 e 7..... 89
2.4.7 Considerações finais..... 92
CONCLUSÃO..... 93
REFERÊNCIAS..... 97
ANEXOS..... 101
ANEXO A - *Gretchen am Spinnrade* de Schubert (partitura)..... 103
ANEXO B – *Gretchen* de Spohr (partitura)..... 109
ANEXO C – *Meine Ruh ist hin* de Loewe (partitura)..... 113
ANEXO D – *Meine Ruh ist hin* de Wagner (partitura)..... 117

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, **Lucia** e **Aimar Domingues**, pelo amor e apoio incondicionais, sem os quais não só este trabalho não poderia ter sido realizado, como nenhum dos meus projetos. Agradeço em especial ao meu pai pela leitura e revisão do texto deste trabalho.

À minha orientadora **Prof[a] Dr[a] Adriana Giarola Kayama**, pelo acolhimento no instituto de artes, pela generosidade e pela valiosa orientação ao longo do mestrado, em relação à elaboração desta dissertação e ao aperfeiçoamento vocal.

Ao meu professor de canto e grande amigo **Prof. Dr. Angelo José Fernandes**, por iluminar o caminho a trilhar, pelo apoio e incentivo desde o início dos meus estudos de canto lírico, pelo suporte emocional e psicológico e pela amizade.

À querida **Susanne Bernhard**, pela valiosa ajuda com a interpretação de algumas peças deste estudo e pelo o crescimento vocal proporcionado.

Ao meu amigo e pianista **Ariel Magno**, pelo belo trabalho realizado em parceria ao longo desses dois anos, em especial o meu recital de mestrado.

Ao meu amigo **Lucas Uriarte**, pela ajuda na análise dos *Lieder*.

Ao meu irmão **Rafael Sofner Domingues**, pelo companheirismo e compreensão.

Às minhas grandes amigas **Susana Boccato**, **Mariana von Zuben** e **Beatriz Espósito**, pela amizade incondicional, pelo apoio e por tornar essa jornada possível.

À **Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior** – CAPES, pelo apoio financeiro.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Ilustração de Eugène Delacroix (1798 – 1863) para a cena "Quarto de Gretchen". Nota-se a roca de fiar em segundo plano.....	19
Figura 2	Motivo rotativo da roca na linha superior do piano e movimentação do pedal da roca na linha inferior (c.1).....	34
Figura 3	Primeira frase do refrão, destaque das palavras "*Ruh*" e "*Herz*" (c.1 – 6)	38
Figura 4	Repetição dos versos "*Ich finde*", ostinato da voz superior da mão esquerda do piano com duas notas (c.7 – 12).....	41
Figura 5	Início da E.6 de *Gretchen am Spinnrade* de Schubert (c.84 – 95).....	43
Figura 6	Mudança na linha inferior do piano, do ostinato para acordes de mínima pontuada (c.49 – 52).....	44
Figura 7	Deslocamento prosódico do verso "*Sein Händedruck*", a sílaba "*druck*" é antecipada (c.63 – 64).....	45
Figura 8	Ápice da canção em "*Kuss*" e retomada "hesitante" do ostinato do acompanhamento do piano (c.65 – 75).....	46
Figura 9	Refrão de *Gretchen* de Spohr (c.1 – 9).....	50
Figura 10	Última frase do último refrão (c.69 – 72).....	52
Figura 11	Início da E.6 (c.73 – 76).....	54
Figura 12	Transição e início da E.1 (c. 7 – 12).....	54
Figura 13	Trecho da E.1 (c. 13 – 18).....	55
Figura 14	Ocorrência de palavras chave sobre acordes maiores na E.2 (c.19 – 26).	56
Figura 15	Fechamento da seção A (c.33 – 37).....	57
Figura 16	E.3 (c.39 – 46).....	57
Figura 17	E.4 e 5, enumeração das qualidades do amado (c.46 – 64).....	59
Figura 18	Cromatismos na primeira frase, contraste com a segunda frase (c.73 – 80).....	61

Figura 19 Linha da voz dobrada pelo baixo nos c.1 e 2, acordes homorrítmicos no acompanhamento (c.1 – 3)..... 66
Figura 20 Fá agudo com o acorde do primeiro tempo em semínima pontuada e volta em saltos para a região grave da voz (c.3)..... 67
Figura 21 Cromatismo sobre a nota si, acorde de sexta germânica (c.5)..... 68
Figura 22 Salto de oitava no c.7 e mudança de dinâmica - de *forte* para *pianissimo* (c.6 – 7)..... 69
Figura 23 Motivo no acompanhamento da E.2, sem formação de tríades (c.9 – 11). 70
Figura 24 Abertura da seção B: mudança da armadura de clave e da fórmula de compasso; linha melódica na voz superior do piano (c.17 – 18)..... 71
Figura 25 Dois primeiros versos da E.4 - acompanhamento homorrítmico e regular, linha melódica silábica quase marcial (c.22 - 23)..... 72
Figura 26 Linha melódica doce do primeiro verso, arpejos no piano (c.24 - 25)..... 73
Figura 27 Linha vocal muito melódica, acompanhamento do piano marcado a cada tempo e resposta do piano à melodia da voz (c.26 - 27)..... 73
Figura 28 Figura 28 – Expansão melódica da sílaba “Hän” (c.28- 29)..... 74
Figura 29 Figura 29 - Melodia expandida de "Ach", repetição do verso e retomada do refrão (c.30 - 34)..... 75
Figura 30 Linha melódica cromática do início da E.6 (c.39 – 41)..... 76
Figura 31 Dó natural acentuado no c.42, volta a ser sustenido no c.43 e acento deslocado em “*wollt”*” (c.42 – 44)..... 76
Figura 32 Linha melódica descendente e com *decrescendo,* sugerindo o desvanecer (c.45 - 46)..... 77
Figura 33 Repetição dos versos “*an seinen Küssen*” e “*vergehen sollt”*” e retomada do refrão (c.48 – 52)..... 78
Figura 34 Compassos iniciais de *Meine Ruh ist hin* de Wagner (c.1 – 4); *tremolo* inicial introduz um efeito de nervosismo, contraste com o acompanhamento do c.4..... 82
Figura 35 Auge da segunda semifrase em "*schwer*" e finalização do refrão (c.5 – 7)..... 83

Figura 36 Início do terceiro refrão (c.37 – 42), com alterações na melodia inicial do piano, e fermata no c.40..... 84
Figura 37 Ênfase em "*Grab*" e cromatismo de "*Welt*" (c.9 – 11)..... 85
Figura 38 Truncamento da linha vocal e mudança de textura do acompanhamento na segunda estrofe (c.12 – 15)..... 86
Figura 39 Modulação do final do segundo refrão para a E.3 e salto de oitava na linha da voz no c.23 (c.20 – 23)..... 87
Figura 40 E. 4 e 5 em sol maior (c.27 - 31)..... 88
Figura 41 Linha vocal na região aguda e novo auge em "*Kuss*" (c.32 – 36)..... 89
Figura 42 Segunda semifrase cromática e ascendente: concretude do verso captada pela música (c.45 – 46)..... 90
Figura 43 Momento de exaltação com "*Ach*", ritmo pontuado em "*dürft ich*" (c.47 –50)..... 90
Figura 44 Últimos versos e retomada do acompanhamento inicial do *Lied* (c.51 – 55)..... 91

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 Quadro comparativo da métrica nos quatro *Lieder*..... 24

Tabela 2 Resumo da estrutura e da métrica do poema..... 26

Tabela 3 Tabela comparativa de dados básicos das canções..... 33

Tabela 4 Estrutura de *Gretchen am Spinnrade* de Schubert..... 36

Tabela 5 Estrutura de *Gretchen* de Spohr..... 49

Tabela 6 Estrutura de *Meine Ruh ist hin* de Loewe..... 65

Tabela 7 Estrutura de *Meine Ruh ist hin* de Wagner..... 81

Música e poesia têm um domínio em comum, do qual elas tiram inspiração e no qual elas operam: a paisagem da alma. Juntas, elas têm o poder de emprestar forma intelectual para o que é percebido e sentido, para transmutarem-se ambas em uma linguagem que nenhuma outra arte pode exprimir. O poder mágico que reside na música e na poesia tem a habilidade de nos transformar incessantemente.

Dietrich Fischer-Dieskau

INTRODUÇÃO

O Romantismo alemão foi um movimento que teve suas origens após a Revolução Francesa no fim do século XVIII, em oposição ao Iluminismo. O racionalismo cedeu espaço à sensibilidade e ao subjetivo. Nas artes, a efervescência de uma miríade de novos gêneros e formas foi o resultado da libertação de uma estética classicista então considerada ultrapassada. Um dos principais expoentes literários deste período foi Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), uma figura central não só do Romantismo alemão, como de toda a tradição literária ocidental. Sua importância tange também a música: várias óperas se basearam em obras suas e sua poesia foi extensivamente musicada por compositores de *Lieder* e de canções com seus textos traduzidos para outras línguas.

O *Lied* foi um gênero muito importante durante o período do Romantismo alemão, que tomou todo o século XIX. No entanto, ele tem origens mais antigas. Há uma história anterior do feitio de canções que, além de ser interessante por si só, é importante para o entendimento da origem do *Lied* romântico, que é definido com frequência como o gênero em que canção e poesia aliam-se, desempenhando lado a lado um papel de igual importância.

Uma das primeiras definições do *Lied* moderno é de Johann Christoph Gottsched[1] (1700-1766), de 1730: "nada senão uma leitura agradável e clara da poesia, que consequentemente tem de corresponder à natureza e conteúdo das palavras[2]" (GOTTSCHED apud PARSONS, 2004, p. xv). O *Lied* começou a ser um gênero explorado no período clássico, em torno da metade do século XVIII, e ele "foi visto primeiramente como uma forma marginal em composições como *Das Veilchen* e *Abendempfindung* de Mozart, *Adelaide* e o ciclo de canções *An die ferne Geliebte* de Beethoven[3]" (ELLIOTT, 2006, p.160).

---

[1] Autor, dramaturgo e teórico literário alemão.

[2] *Nothing but an agreeable and clear reading of verse, which consequently must match the nature and content of' the word* (todas as traduções feitas por esta autora).

[3] *The Lied was first viewed as a marginal form in such compositions as Mozart's 'Das Veilchen' and 'Abendempfindung' and Beethoven's 'Adelaide' and his song cycle An die ferne Geliebte.*

O *Lied* era tido como um veículo para a poesia ser divulgada, num período em que esta havia ganhado uma importância social, desempenhando "um papel fundamental na vida individual e coletiva[4]" (PARSONS, 2004, p.4). Por esta razão a música estava subordinada ao texto. "Na maior parte das vezes, poesia vestida em canção era um meio essencial pelo qual essa rica expressão literária era disseminada[5]" (ibidem). A música, portanto, ainda não tinha a preocupação com a expressão do lirismo que será fundamental mais tarde no Romantismo.

Kristina Muxfeldt (1997, p.122) chama a atenção para mais uma característica do *Lied* feito nesse princípio de desenvolvimento, que é o fato de ele ser muito simples se comparado com outras formas de composição vocal. Essa diferença se deu por sua produção ter sido direcionada para um publico diferente. O *Lied* era feito para ser executado nos lares, e por isso tinha uma simplicidade própria de uma composição destinada a um amador:

> Apesar de a música instrumental ser celebrada como a forma musical mais elevada por críticos da vanguarda da segunda metade do século dezoito, os gêneros vocais da ópera e da missa, em uma menor extensão, nunca realmente perderam seu prestígio anterior. O *Lied*, por outro lado, sofreu por ser tido como *Hausmusik* [música doméstica] amadora, um status promovido pelo ideal oitocentista de uma canção estrófica com um modesto escopo quanto à invenção musical[6] (MUXFELDT, 1997, p.122).

A demanda por entretenimento de uma classe burguesa cultivada criou um mercado para esse tipo de peça que pudesse ser realizada em contextos privados e familiares. "Foi o público amador em geral que requeria um fornecimento constante de

---

[4] *Poetry played a fundamental role in individual and collective life.*

[5] *More times than not, verse dressed in song was an essential means by which this rich body of literature was disseminated.*

[6] *Although by the later eighteenth century it was instrumental music that was celebrated as the highest form of musical art by avant-garde critics, the public vocal genres of opera, and to a lesser extent Mass, never really lost their former prestige. The Lied, on the other hand, suffered from being understood as amateur Hausmusik, a status fostered by the eighteenth-century ideal of strophic song which held musical invention to a modest scope.*

canções recém-publicadas para serem usadas como entretenimento familiar[7]" (ELLIOT, 2006, p.161).

Por fim, há uma tendência a se justificar a simplicidade e o desejo de naturalidade do *Lied* clássico pela aproximação do *Volkslied*, ou canção popular. Mas relembrando a colocação de Gottsched (apud PARSONS, 2004, p. xv), a simplicidade era cultivada como contraponto à estética do Barroco que levou a ornamentação ao extremo. Além disso, Gottsched relembra a importância da subordinação da música aos versos, colocando-os em primeiro plano.

O lirismo do *Lied* clássico, portanto, se encontrava nos versos, servindo-lhe a música de suporte e de veículo para sua disseminação. Com o tempo, o papel da música – tanto do acompanhamento quanto o da linha vocal – ganhará espaço, e se observará uma sofisticação da escrita musical desse gênero.

> No último quarto do século [XVIII] o *Lied* continuou seguindo as mesmas linhas, apesar de as partes de teclado estarem se tornando mais ativas. A configuração formal também estava se tornando mais ousada, como atestam as canções com estrofes modificadas e as canções *durchkomponiert*[8] de Reichardt e Zelter em Berlim, e Zumsteeg em Stuttgart, para não mencionar as de Haydn e Mozart[9] (SADIE, 2001, p.670).

No século XIX, ouve um renascimento da poesia lírica, e com ela a evolução do *Lied*, que progressivamente se tornou um gênero mais sofisticado, em que a música ganhou mais espaço. A poesia que começou a ser produzida no Romantismo também ganhou novas dimensões. Ela traz tensões originadas por fortes contrastes: é solitária e ao mesmo tempo aspirante a universal; íntima e grandiosa. Segundo o *The new Grove dictionary of music*

---

[7] *It was the general amateur public that demanded a constant supply of newly published songs to be used for home entertainment.*

[8] O termo *durchkomponiert* (ou em inglês *through-composed*) descreve, no caso de canções, composições que apresentam a música substancialmente diferente para cada estrofe do texto, onde seria esperada uma repetição (como acontece nas canções estróficas).

[9] *In the last quarter of the century the Lied continued much along the same lines, although keyboard parts were becoming more active. Formal designs, too, were becoming more adventurous, as the numerous modified strophic and through-composed songs by Reichardt and Zelter in Berlin and Zumsteeg in Stuttgart, not to mention those by Haydn and Mozart, attest.*

and musicians (SADIE, 2001), essa nova dimensão da produção lírica acelerou o desenvolvimento do *Lied.* Originalmente pequeno e doméstico, ele começou a ganhar um grande potencial expressivo e passou a ocupar um lugar central na produção vocal e musical da época. "O gênero pressupõe a renascença da poesia lírica alemã, a popularidade dessa poesia entre compositores e público, um consenso de que música pode derivar de palavras e de um fornecimento abundante de técnicas e artefatos para expressar esta correlação[10]" (SADIE, 2001, p.671).

A música passou a dialogar diretamente com o texto, e não somente lhe servir de veículo. "A necessidade intensificada de expressão [...] também obrigou concentração no acompanhamento do piano. A melodia e alguns esparsos elementos básicos do contínuo não eram, sozinhos, capazes de satisfazer às novas exigências[11]" (FISCHER-DIESKAU, 1998, p.12).

Franz Schubert (1797-1828) está entre os primeiros compositores a explorar o *Lied* dentro dessa nova dimensão. A sua exploração das linhas melódicas, das modulações e das figuras de acompanhamento decorrem de sua grande receptividade à poesia. Há entre a sua produção uma grande variedade de estilos e formas – encontram-se *Lieder* estróficos (como *Heidenröslein,* D.257 de 1815), mas há vários exemplos de *Lieder durchkomponiert* (como o *Erlkönig,* D.328 do mesmo ano), ou ainda *Lieder* que têm um refrão, mas em que as estrofes diferem uma da outra - como *Gretchen am Spinnrade,* D.118 de 1814, canção a ser contemplada neste estudo. Schubert tem uma importância crucial dentro do estudo do *Lied*, e *Gretchen am Spinnrade* é uma referência dentro de toda sua produção.

O texto deste *Lied* é retirado da cena da peça *Fausto – Primeira Parte*, de Goethe, em que a personagem Gretchen passa por momentos de perplexidade, obsessão e melancolia ao ver-se apaixonada pelo protagonista Fausto. Esse texto – a que também se

---

[10] The genre presupposes a renaissance of German lyric verse, the popularity of that verse with composers and public, a consensus that music can derive from words, and a plentiful supply of techniques and devices to express that interrelation.

[11] The intensified need for expression [...] also compelled concentration on piano accompaniment. Melody and a few sparse basic elements of continuo were not, by themselves, able to satisfy new requirements.

refere como *Meine Ruh ist hin* (Foi-se minha paz) –, tanto quanto traduções suas, foi musicado por muitos outros compositores do período Romântico. Entre eles estão Louis Spohr (1784-1859), Carl Loewe (1796-1869), e Richard Wagner (1813-1883), compositores cujos *Lieder* serão abordados neste estudo, ao lado do de Schubert. Alguns outros compositores que musicaram este texto e versões suas foram Karl Friedrich Zelter (1758 – 1832), Giuseppe Verdi (1813 - 1901) em uma versão italiana, Mikhail Ivanovich Glinka (1804 - 1857) em russo e em francês por Hector Berlioz (1803 - 1869).

A contribuição de Louis Spohr para o desenvolvimento do *Lied* alemão é significativa.

> Não é convencional listar Spohr entre os grandes compositores do século dezenove, no entanto sua contribuição para a evolução dessa forma de arte romântica altamente característica [o *Lied*] está longe de ter sido desprezível; em qualidade e em quantidade seus *Lieder* ocupam um lugar significante no seu desenvolvimento[12] (BROWN, 1988, p.vii).

Apesar de ser o mais antigo dos quatro compositores, sua produção já se distanciava muito do que vinha sendo feito dentro do chamado movimento *Sturm und Drang*[13], transição entre o Classicismo e o Romantismo. Spohr já explorava formas mais livres de composição como o *Lied durchkomponiert*. *Gretchen,* de 1809, faz parte de sua primeira publicação de *Lieder – Sechs Deutsche Lieder* (Seis *Lieder* alemães), op.25.

Carl Loewe foi outro compositor importante do começo do século XIX. Sua música mantém uma relação clara com o texto, seguindo a tradição do século XVIII de subordiná-lo à poesia – o que às vezes é visto negativamente: "Em comparação com as canções de Schubert, falta às aproximadamente 375 canções de Carl Loewe a dimensão de

---

[12] *It is not conventional to number Spohr among the great Lieder composers of the nineteenth century, yet his contribution to the evolution of this highly characteristic Romantic art form was far from negligible; in both quality and quantity his Lieder occupy a significant place in its development.*

[13] Movimento literário alemão que teve repercussão em outras artes, cujo auge foi na década de 70 do século XVIII. O movimento preconizava uma abordagem subjetiva da arte baseada no não-racional. A figura liderante foi o jovem Goethe (anterior ao *Fausto*). Na música, objetivava-se provocar fortes emoções no ouvinte através de recursos dramáticos como mudanças abruptas de dinâmica, textura, e harmonia.

independência musical[14]" (SADIE, 2001, p.674). No entanto, sua produção é notória e faz dele um "exemplar mesmo que negligenciado mestre do *Lied,* compreensivelmente admirado por Wolf e Wagner e uma influência para ambos[15]" (SADIE, 2001, p.674). Sua canção *Meine Ruh ist hin* foi composta em 1822.

Richard Wagner foi um dos compositores centrais do romantismo alemão, "o grande compositor de ópera alemã" (GROUT; PALISCA, 1994, p.644). Wagner é citado no estudo de *Lied* pelos *Wesendonck Lieder*, e compôs poucos *Lieder* além deles. Um desses é *Meine Ruh ist hin*, da juventude de Wagner, a penúltima peça do ciclo *Sieben Kompositionen zu Goethes Faust* (Sete composições sobre o Fausto de Goethe) WWV15 de 1831.

O objetivo desse trabalho é apresentar um estudo analítico-interpretativo dos quatro *Lieder* dos citados compositores escritos sobre o poema *Gretchen am Spinnrade*, com a finalidade de ressaltar relações texto-música presentes em cada um e, a partir do estudo do texto e das peças, propor sugestões interpretativas para suas *performances*. Poderá ser contemplado um panorama de diferentes estilos de composição de *Lied.* A escolha dos quatro compositores se deve ao fato de, mesmo dentro de um mesmo período, eles terem estilos distintos, o que pode contribuir para o interesse e a riqueza do estudo.

É importante salientar o interesse da autora deste trabalho em aprofundar o estudo das relações texto-música, para melhor entender de que possíveis maneiras e com que recursos a música recria um texto, conferindo-lhe novos significados, ou como ela fecha interpretações que o texto sozinho deixaria em aberto. Também é de interesse primordial que a partir do entendimento do texto, do eu lírico e das relações da música com o texto, se busque uma *performance* mais profunda, mais sólida e mais eficaz das peças do ponto de vista da transmissão. "A necessidade de se estudar a poesia na preparação da

---

[14] *By comparison with those of Schubert, the approximately 375 songs of Carl Loewe lack the dimension of musical independence.*

[15] *[...] an exemplary if neglected master of the Lied, understandably admired by Wolf and Wagner and influential for both.*

performance de um *Lied* não é opcional; ao contrário, é uma parte principal do trabalho básico tanto do cantor quanto do acompanhador[16]" (STEIN, SPILLMAN, 1996, p. 20).

Faz-se necessário para isso um estudo interdisciplinar, tão imprescindível para o entendimento do *Lied*. Deborah Stein e Robert Spillman propõem uma tripartição do estudo:

> Três assuntos diferentes são estudados neste volume [*Poetry into song*]: poesia, *performance* musical e análise musical. Enquanto nosso objetivo final é combinar os três para atingir um entendimento múltiplo da *performance* do *Lied* alemão, nós começamos por separar os assuntos e examinar cada um como um tópico separado[17] (STEIN, SPILLMAN, 1996, p.xii).

Baseando-nos nessa proposta, apresentaremos em primeiro lugar um estudo do texto no primeiro capítulo, que compreende um breve panorama sobre o autor, J. W. Goethe, uma contextualização do poema dentro da peça da qual ele é extraído e uma análise e tradução dos versos será proposta.

O segundo capítulo é dedicado ao estudo dos quatro *Lieder*, abordando os dois outros assuntos citados por Stein e Spillman (1996) – análise musical e *performance.* Utilizaremos o livro *Poetry into Song* de Deborah Stein e Robert Spillman como ferramenta metodológica do estudo. Cada subcapítulo trata de um *Lied,* apresentando um panorama geral sobre sua estrutura; em seguida, é feita uma análise texto-música de pontos significativos e conjuntamente são dadas sugestões interpretativas para sua *performance*. A análise texto-música tem por objetivo principal extrair da composição as nuances de caráter da personagem recriada por em cada obra, servindo de base para as escolhas interpretativas do cantor.

Buscaremos relações entre o texto e aspectos do acompanhamento e da linha vocal. Dentre as características da linha vocal que serão contempladas, temos as propostas

---

[16] *The necessity of studying the poetry in Lied performance preparation is not optional; rather, it is a major part of the basic work of both singer and accompanist.*

[17] *Three different subjects are studies in this volume: poetry, musical performance, and music analysis. While our ultimate goal is to combine the three into a manifold understanding of German art song performance, we begin by separating the subjects from one another and examining each as a separate topic.*

por Stein e Spillman (1996, p.59) como quantidade de sílabas por nota ou notas por sílaba e contorno melódico (englobando saltos grandes ou pequenos, repetição de notas). Também serão observados aspectos como deslocamento de métrica, repetição e supressão de versos ou palavras e acentuação de sílabas – de acordo ou não com o poema. A partir das interações entre as características da linha vocal e o texto enunciado, buscaremos quais implicações interpretativas elas têm. Aspectos do acompanhamento também serão contemplados, como textura e harmonia. A observação dessas variáveis, segundo Stein e Spillman (1996, p.59) "ajudam o intérprete a transmitir as nuances da poesia[18]".

[18] *helps the performer to convey the nuances of the poetry.*

CAPÍTULO 1

GOETHE, FAUSTO E GRETCHEN

A influência de Johann Wolfgang von Goethe na música é enorme: segundo Brown (2004, p.13) "Goethe é facilmente o poeta mais frequentemente musicado por grandes compositores alemães. Ele é também o mais musicado em termos de número de textos[19]". Óperas e canções foram escritas a partir de obras suas, em particular *Lieder* - o principal gênero que alia música e texto, em particular a poesia. Apenas por Schubert, foram musicados mais de oitenta poemas de Goethe.

> Goethe é profundamente importante para o *Lied* porque ele foi o poeta mais original, mais influente, e mais representativo de um período em que poesia e canção foram estreitamente relacionadas e expressões das mesmas preocupações culturais[20] (Ibidem, p.12).

Goethe nasceu em Frankfurt am Main, em uma família de elevada posição social. Aos dezesseis anos foi para Leipzig estudar direito, mas sua formação foi muito mais abrangente. Dedicou-se ao estudo de filosofia, história, teologia e poética, além de medicina e ciências naturais. "Um grande poeta que pareceu abraçar tudo, ele estupefez o século dezenove[21]" (GREENBERG, 2012, p.100). Em 1768, Goethe voltou para sua casa devido a uma doença, momento em que começou a se interessar por ocultismo, astrologia e alquimia.

Esses interesses se farão muito presentes em *Fausto*, uma obra que tomará cerca de seis décadas para ser escrita. É dividida em duas partes; a primeira compreende a tragédia da personagem Gretchen, que teve sua versão final publicada pela primeira vez em 1808. A segunda parte da tragédia ficará pronta apenas em 1831, ano anterior à sua morte.

A data do monólogo *Gretchen am Spinnrade* é incerta. Houve algumas publicações anteriores a 1808: entre 1773 e 1775, Goethe escreveu uma peça "embrião" chamada *Urfaust* (traduzida para o português como *Fausto Zero*), e em 1790 publicou

---

[19] *Goethe is easily the poet most frequently set by major German composers. He also is the most set in terms of number of texts.*

[20] *Goethe is profoundly important for the Lied because he was the most original, most influential, and most representative poet of a period in which poetry and song were closely related and expressions of the same cultural concerns.*

[21] *A great poet who seemed to embrace everything, he stunned the nineteenth century*.

Faust, ein Fragment (Fausto, um fragmento). Segundo Byrne (2003, p.339) há controvérsias na datação do monólogo:

> Alguns críticos o situam em 1774, outros no final de 1775. Há três versões do monólogo. O manuscrito mais antigo se encontra na cópia do *Urfaust* ou *Faust in ursprünglicher Gestalt* [Fausto em sua forma primordial] da Fräulein von Göchhausen. O poema também aparece na cópia do texto de Herder, e em *Faust, Ein Fragment* escrito em 1790. A versão final consiste em uma cena inteira em *Faust. Part I*. O episódio se intitula '*Gretchens Stube*' [Quarto de Gretchen] e lê-se nas indicações cênicas, '*Gretchen am Spinnrade allein*' [à roda de fiar, sozinha][22] (BYRNE, 2003, p.339).

A datação da criação do protagonista é ainda mais incerta: Fausto é um personagem lendário europeu. Pesquisas sobre a lenda datam sua origem no século XVI, provavelmente baseada em uma ou algumas pessoas reais. "A lenda de Dr. Fausto surgiu no fim do século XVI e foi ligada a uma figura notória, Georg Faust (c.1480 - c.1540), que era conhecido como um reconhecido feiticeiro, necromante, alquimista, médico e mago[23]" (MACKAY, 2003, p.15). Nos três séculos seguintes muitos escritores se interessarão pela história do alquimista[24]. Goethe teve contato com algumas dessas histórias, especialmente com uma peça farsesca de fantoches alemã, "a peça de fantoches alemã é mencionada [por escrito] pela primeira vez em 1698[25]" (KELLY, 1960, p.37).

O personagem Fausto é tradicionalmente um alquimista que, na busca por mais conhecimento, sela um pacto com o diabo. Tanto na peça de fantoches, nos livros escritos até a época de Goethe e também na peça muito famosa de Christopher Marlowe (1564-1593) – *The Tragical History of Doctor Faustus* (A Trágica História do Doutor Fausto),

---

[22] *Some critics place it in 1774, others at the end of 1775. There are three versions of the monologue. The earliest manuscript is found in Fräulein von Göchhausen's copy of the Urfaust or Faust in ursprünglicher Gestalt. The lyric also appear in Herder's copy of the text and in Faust. Ein Fragment composed in 1790. The final version constitutes and entire scene in Faust. Part I. The episode is entitled 'Gretchens Stube' and the stage directions read, 'Gretchen am Spinnrade allein'.*

[23] *The legend of Dr. Faust rose in the late sixteenth century and has been connected with a notorious figure named Georg Faust (c.1480 – c.1540), who was known as a professed conjurer, necromancer, alchemist, physician, and magician.*

[24] Um alquimista era um estudioso de química na Idade Média, que se dedicava à busca por remédios que curassem todos os males e pela pedra filosofal, supostamente capaz de transformar qualquer metal em ouro.

[25] *The German puppet play is first mentioned in 1698.*

publicada pela primeira vez em 1604, que Goethe também conheceu - "a curiosidade intelectual é tomada como pecado[26]" (Ibidem, p.39). Isso resulta no pacto de Fausto com Mefistófeles e principalmente em sua condenação.

Goethe constrói um Fausto mais ardiloso do que o diabo. O alquimista, ao invés de simplesmente selar um pacto, lhe propõe uma aposta, o que abre margem para uma possível salvação. A curiosidade científica, o anseio pelo conhecimento e o desejo de desfrutar de todas as possíveis experiências humanas não são mais tidos como absolutamente negativos na visão de Goethe. A busca pelo conhecimento era uma característica do próprio escritor. MacKay (2003, p.18) ressalta que "de muitas maneiras a figura de Fausto, cuja paixão e principal objetivo da vida era a busca por conhecimento, poder e experiência, espelha a própria vida de Goethe, apesar de ele ter afirmado insistentemente que *Fausto* não era de nenhum modo autobiográfico[27]".

Goethe acrescentou e modificou muitos elementos em relação às outras histórias de Fausto já existentes. A principal dessas mudanças é o acréscimo da personagem Margarida (Gretchen). "O objetivo de Goethe era realizar um drama sobre a luta do espírito humano e o triunfo da alma. A adição de Gretchen era decisiva para alcançar esse fim[28]" (MACKAY, 2003, p.29).

Segundo Kelly (1960, p.46), a obra de Goethe não é "meramente um tratamento artístico de um tema histórico – a vida e morte do arque mago Doutor Fausto[29]". As mudanças de concepção da obra Goethiana têm relação direta com as mudanças próprias de seu tempo.

---

[26] *Intellectual curiosity is regarded as sin.*

[27] *In many ways the figure of Faust, whose passion and main object in life was the quest for knowledge, Power and experience, mirrors Goethe's own life, although He adamantly claimed that Faust was in no way autobiographical.*

[28] *Goethe's goal was to achieve a drama about the struggle of the human spirit and the triumph of the soul. The addition of Gretchen was critical do achieve this end.*

[29] *[...] merely the artistic treatment of a historical theme – the life and death of the arch magician Doctor Faustus.*

> Fausto simboliza o homem científico que apenas começou a exaurir as possibilidades no mundo a sua volta. Uma vez que Fausto ora é retido, ora impulsionado por seus próprios fracassos, ele representa o caminho ascendente da raça humana. Em Fausto, encontramos a representação poética e colorida dos dois impulsos básicos do homem – amar e conhecer[30] (Ibidem, p.46).

Goethe se preocupa em elevar seu personagem "à condição de representante do gênero humano" (MAZZARI, in GOETHE, 2006, p.16). Graças a essa dimensão universal e a sua representatividade do momento de transição entre duas eras, a obra se inclui no cânone da literatura ocidental.

1.1 Situação do poema na peça

Fausto, um estudioso da filosofia, medicina, jurisprudência e da teologia, além de conhecedor da magia, faz uma aposta com Mefistófeles. Entregar-lhe-á sua alma "Se vier um dia em que ao momento / Disser: Oh, para! és tão formoso!" (GOETHE, 2004, p.169), dentro de um prazo de vinte e quatro anos. Em outras palavras, Fausto aposta que não se fascinará com nenhum instante da vida, ao ponto de desejar que ele congele para admirá-lo. Se isso acontecer, ele perderá a aposta e a alma. O seu doravante servidor Mefistófeles o fará passar por todas as experiências da vida, desde os prazeres carnais até o exercício do poder, na tentativa de fazê-lo maravilhar-se com algo. A primeira experiência de Fausto consiste na sedução de Margarida (Gretchen). Ainda na primeira parte da tragédia, ele passará por uma experiência de rejuvenescimento na casa de uma bruxa, e pela noite de Valpúrgis, noite de festa e orgias entre criaturas obscuras – como bruxas e demônios. Na segunda parte ele se enveredará pela política e conhecerá o exercício do poder. No final da segunda parte, ao contrário da tradição da lenda, Fausto, absolvido, é levado para os céus por anjos, graças à intercessão de Gretchen. Sua alma foi salva "porque

---

[30] *Faust symbolizes the scientific man who has hardly begun to exhaust the possibilities in the world around him. Since Faust is sometimes held back and sometimes driven forward by his own failings, he represents the upward course of the human race. In Faust we find the colorful poetic portrayal of the two basic drives in man – to love and to know.*

ele nunca deixou de batalhar[31]" (GREENBERG, 2012, p.97).

A peça *Fausto* tem um subtítulo: *uma tragédia.* Mas a tragédia presente em *Fausto* é a tragédia de Gretchen. Todo o sofrimento humano, a densidade psicológica, o sangue e a dor estão centrados nessa personagem. Os crimes que Fausto comete não trazem a ele alteração alguma: não sofre, não se arrepende, não sente remorso. São simplesmente experiências. Não há uma moralidade que atue sobre o personagem. Já Gretchen é uma personagem densamente construída, acometida por desejo, sofrimento, dor, remorso e arrependimento.

O primeiro contato de Gretchen e Fausto acontece na rua, logo após a moça ter deixado a igreja. Fausto estivera, momentos antes, na cozinha da bruxa - lugar obscuro no qual Mefistófeles o faz beber uma poção de rejuvenescimento com o intuito de torná-lo suscetível ao apelo e aos prazeres da carne. A oposição entre os dois personagens não poderia ser maior. Gretchen é uma moça beata e pura, enquanto Fausto, além de ter selado um pacto com o diabo, acaba de ser embebido de libido.

Gretchen é uma adolescente, sabe-se que tem mais de quatorze anos, idade em que, para os padrões da época, já era esperado que se casasse. É importante lembrar, no entanto, que os intuitos de Fausto limitam-se a seduzi-la, para ter com ela apenas uma das inúmeras experiências que viverá ao longo dos vinte e quatro anos de descobertas.

A elevada posição de Gretchen (do ponto de vista religioso e moral) dificultará o trabalho de Mefistófeles de conquistá-la para Fausto, e tornará sua queda e sua desgraça proporcionalmente grandes. A pureza e a religiosidade fazem dela uma oponente natural de Mefisto. Segundo ele, a moça é "ingênua e boa", razão pela qual ele não tem sobre ela poder algum. Mas será justamente sua ingenuidade, somada aos impulsos naturais da carne, que facilitarão a sedução.

Na primeira cena em que a moça aparece – a primeira das duas cenas intituladas "Rua" – Fausto toma-lhe o braço e se oferece para acompanhá-la, o que ela recusa

---

[31] *Because he had never ceased to strive.*

prosseguindo seu caminho a sós. Sucede a cena "Crepúsculo", também chamada de "tragédia de Gretchen". Fausto e Mefistófeles deixam no quarto da menina uma caixinha de berloques. Ao entrar, ela sente um abafo no cômodo e um frio a percorre – prenúncio claro de sua perdição, que começa quando encontra a caixa e se encanta com as joias. Na próxima cena é revelado que o presente foi entregue a um padre, por admoestação da mãe contra a posse indevida, mas Fausto tornará a presenteá-la um pouco mais tarde.

Na cena "A Casa da Vizinha", ela e Marta, sua vizinha, travam conhecimento com os dois homens, Fausto e Mefisto. Fausto já está irresistivelmente atraído pela moça, e na cena "Jardim", declara seu amor. A ligação entre os dois amantes se estreita.

No meio dessa sequência de cenas que giram em torno de Gretchen, Goethe insere a cena "Floresta e Gruta", à qual a cena "Quarto de Gretchen" (cena do monólogo da moça na roca) sucede imediatamente. O efeito dessa interpolação é de retardamento da tragédia. A partir da cena do quarto, o tormento se apoderou da jovem. O que era uma paixão ingênua começa a se tornar uma mistura de sentimentos de desejo intenso, de transgressão, de desespero e de grande sofrimento. Sentada à roca, fiando, ela expressa o pesar de seu coração e sua intranquilidade.

Suas palavras são outro prenúncio do mal que sucederá, e inauguram o período de sofrimento e de decadência. A partir dessa cena em que Gretchen reconhece que a atração por Fausto é inevitável e fatal, ela perde o último vestígio de inocência.

Figura 1 – Ilustração de Eugène Delacroix (1798 – 1863) para a cena "Quarto de Gretchen". Nota-se a roca de fiar em segundo plano.
Fonte: GOETHE, J. W. **Fausto: Uma Tragédia.** São Paulo, Ed. 34, 2004. P.370

A próxima cena, "Jardim de Marta", é o último momento em que Gretchen e Fausto aparecerão juntos antes do desfecho em "Cárcere". A moça questiona a religiosidade de Fausto, e deixa claro que ela não aprova a companhia "má" do amigo, cuja verdadeira identidade ela desconhece (Mefistófeles). Ela o odeia. É também nessa cena que Fausto lhe entrega o sonífero responsável pelos dois primeiros acontecimentos fatídicos: Gretchen colocará o sonífero no copo da mãe para que os amantes possam consumar seus

desejos à noite, no quarto da moça. Mas o que ela acreditava ser um sonífero (não se pode auferir se Fausto tinha conhecimento deste fato ou não) é na realidade um veneno letal. À desonra da filha une-se o matricídio.

Já há prenúncios da consequente gravidez de Gretchen na próxima cena "Na Fonte". Em "Diante dos Muros Fortificados da Cidade" ela roga, em versos pungentes, que a Virgem Maria volte seu olhar para ela e para seu sofrimento. Sua desgraça aumenta deveras quando o irmão, na tentativa de vingar sua família frente à ignomínia, desafia Fausto a um duelo e é morto, depois de ter exposto publicamente a desonra da irmã. Há em seguida uma missa fúnebre em que o remorso corrói o coração da menina.

Entre essa cena e as duas finais ("Dia Sombrio-Campo" e "Cárcere") há a "Noite de Valpúrgis", que funciona como uma suspensão do foco na tragédia de Gretchen, afastando o leitor dessa realidade, enquanto Fausto acompanha Mefisto na festa anual das bruxas, repleta de criaturas da noite e de orgias. Há um salto temporal, e tem-se a cena "Dia Sombrio-Campo". Ficam implícitos o nascimento e o afogamento do recém-nascido por Gretchen, o processo e sua condenação como infanticida e uma tentativa de fuga da prisão.

Fausto se revolta contra Mefistófeles quando toma conhecimento dos acontecimentos recentes, de que este último não o inteirou. Os dois partem imediatamente para a prisão afim de que Fausto "salve" sua amada e fuja com ela. Ao encontrá-la na sela, Gretchen está delirando, louca, à espera da morte. Em momentos de lucidez pergunta a Fausto: "Ignoras quem pões livre assim?" (GOETHE, 2004, p.521); sabendo-se culpada, se recusa a fugir. No auge da cena, enquanto Mefistófeles apressa os dois, Margarida se entrega ao poder celeste, implora pela salvação e pede aos anjos que a protejam. No desfecho, uma voz do alto clama: "Salva!" (Ibidem, p.521).

Gretchen é uma personagem muito profunda e complexa, e um dos processos utilizados na criação dessa profundidade é a constante exposição de seus estados de espírito, suprimindo a representação de momentos da ação que, apesar de serem o que constitui propriamente a estrutura narrativa, funcionam como um esqueleto subjacente ao texto. Não são representadas, por exemplo, as cenas da mãe tomando o sonífero letal, da noite dos amantes, de Gretchen sabendo que está grávida, do afogamento do filho. Essa é a

trama de base efetivamente, mas não é o que Goethe escolhe para representar. Ao contrário, o leitor tem acesso direto às tribulações da alma de Gretchen e ao seu sofrimento. O trecho na roca é o primeiro exemplo disso. A prece perto dos muros da cidade e o diálogo entre Gretchen e Fausto no cárcere são outros dois momentos muito fortes da representação do seu sofrimento e da sua loucura.

A tragédia de Gretchen "não está simplesmente nos eventos que cercaram a vida de Grechen, mas na perda resultante da sua moral, a sua submissão ao conhecimento superior de Fausto[32]" (MACKAY, 2003, p.31). A autora ainda aponta para a genialidade da construção da personagem: "O aspecto fascinante consiste em como Goethe transformou-a de uma simples garota camponesa para uma assassina condenada e para uma alma redimida[33]" (MACKAY, 2003, p.32). A personagem, uma moça simples e pura, foi seduzida por um estranho que exerceu sobre ela um grande poder. Ela sucumbiu à sedução, abdicando de sua moral e de sua reputação. Por causa de sua transgressão, a mãe, o irmão e o filho são mortos. "A verdadeira beleza de seu caráter é revelada na cena final em que, ao invés de fugir com Fausto, seu amado, em uma fuga temporária, ela se volta a Deus e encontra força, paz e a consequente redenção[34]" (MACKAY, 2003, p.50).

É muito provável que um caso real com o qual Goethe teve contato o tenha influenciado na construção de sua personagem infanticida. Em 1773, um pouco antes de *Urfaust*, o duque de Weimar convidou o escritor para trabalhar em sua corte, e ele então se tornou membro do conselho secreto - um alto funcionário com muitas funções administrativas. Enquanto membro desse conselho, teve de tomar parte em julgamentos e sentenças e se deparou com vários crimes de infanticídio. O mais célebre foi o de 11 de abril de 1783, em que Katharina Höhn assassinou o filho recém-nascido. "Goethe teve de

---

[32] *The tragedy lies not simply in the events that surrounded the life of Gretchen, but the resultant loss of her moral standing, her subjection to the superior knowledge of Faust.*

[33] *The fascinating aspect lies in how Goethe took her from a simple peasant girl to a condemned murderer to a redeemed soul.*

[34] *The beauty of her character is revealed in the final scene where, instead of running away with Faust, her beloved and a source of a temporary escape, she turns back to God and finds strength, peace, and eventual redemption.*

posicionar-se por escrito em relação à sentença de morte proferida por um júri popular e o seu parecer foi no sentido da manutenção da morte por decapitação, que lhe pareceu então a mais 'humana' das alternativas possíveis" (MAZZARI, in GOETHE, 2004, p.18). Na peça, lhe foi possível fazer o que na realidade não lhe era permitido: garantir a absolvição da moça, ainda que post-mortem.

1.2 Tradução

Apresentamos aqui duas traduções para o português. A primeira, de Jenny Klabin Segall (GOETHE, 2004, p.373 e 375), é bem sucedida em recriar em português uma sonoridade interessante, que é um fator importante do poema em alemão, principalmente pelo ritmo e pela presença de rimas. A segunda é uma tradução da autora, que busca uma aproximação mais literal do conteúdo do poema. Essa tradução mais literal pode ser de grande ajuda para o cantor que pretende executar algum dos *Lieder*, servindo como um guia para a compreensão do texto em alemão.

	Tradução de J. K. Segall	Tradução da autora
Meine Ruh' ist hin, Mein Herz ist schwer, Ich finde sie nimmer Und nimmermehr.	Fugiu-me a paz Do coração; Já não a encontro, Procuro-a em vão.	Minha paz se foi, Pesa-me o coração, Encontrá-la - nunca, Nunca mais.
Wo ich ihn nicht hab' Ist mir das Grab, Die ganzeWelt Ist mir vergällt.	Ausente o amigo Tudo é um jazigo, Soçobra o mundo Em tédio fundo.	Onde estou sem ele É para mim o túmulo, O mundo inteiro Me é amargo.
Mein armer Kopf Ist mir verrückt, Mein armer Sinn Ist mir zerstückt.	Meu pobre senso Se desatina, A mísera alma Se me alucina.	Minha pobre cabeça Está transtornada, Meu pobre espírito - Dilacerado.

Meine Ruh' ist hin,	Fugiu-me a paz	Minha paz se foi,
Mein Herz ist schwer,	Do coração;	Pesa-me o coração,
Ich finde sie nimmer	Já não a encontro,	Encontrá-la - nunca,
Und nimmermehr.	Procuro-a em vão.	Nunca mais.
Nach ihm nur schau ich	Só por ele olho	Por ele só procuro
Zum Fenster hinaus,	Do quarto afora,	Janela afora,
Nach ihm nur geh ich	Só por ele ando	Por ele só,
Aus dem Haus.	Na rua agora.	Saio de casa.
Sein hoher Gang,	Seu porte altivo,	Seu andar altivo,
Sein' edle Gestalt,	Ar varonil.	Sua nobre feição,
Seines Mundes Lächeln,	O seu sorriso	O sorriso de sua boca,
Seiner Augen Gewalt,	E olhar gentil,	O poder de seu olhar,
Und seiner Rede	De sua voz	E seu discurso
Zauberfluss,	O som almejo,	Torrente de magia,
Sein Händedruck,	Seu trato meigo,	O aperto de sua mão,
Und ach, sein Kuss!	Ai, e seu beijo!	E ah! Seu beijo!
Meine Ruh' ist hin,	Fugiu-me a paz	Minha paz se foi,
Mein Herz ist schwer,	Do coração;	Pesa-me o coração,
Ich finde sie nimmer	Já não a encontro,	Encontrá-la - nunca,
Und nimmermehr.	Procuro-a em vão.	Nunca mais.
Mein Busen drängt sich	Meu peito anela	Meu seio urge
Nach ihm hin.	Por seus abraços.	Por sua presença.
Ach dürft ich fassen	Pudesse eu tê-lo	Ah se eu pudesse agarrá-lo
Und halten ihn,	Sem fim nos braços,	E detê-lo,
Und küssen ihn,	Ah, e beijá-lo	E beijá-lo,
So wie ich wollt,	Té não poder.	O quanto quisesse,
An seinen Küssen	Nem que aos seus beijos	E nos seus beijos
Vergehen sollt!	Fosse morrer!	Desvanecer!

1.3 Aspectos de forma e conteúdo

A tabela seguinte (tabela 1) traz uma escansão do texto original e a comparação com a utilização do texto por cada compositor, ressaltando alterações diretas do texto, acréscimos e supressões, e diferenças na acentuação métrica.

	Texto	Schubert	Spohr	Loewe	Wagner
Refrão	Meine Ruh' ist hin, ∪∪ / ∪ / Mein Herz ist schwer; ∪ / ∪ / Ich finde sie nimmer ∪ / ∪∪ / ∪ Und nimmermehr. ∪ / ∪ /	Meine Ruh' ist hin, ∪∪ / ∪ / Mein Herz ist schwer; ∪ / ∪ / **Ich finde,** **∪ / ∪** Ich finde sie nimmer ∪ / ∪∪ / ∪ Und nimmermehr. ∪ / ∪ /	Meine Ruh' ist hin, ∪∪ / ∪ / Mein Herz ist schwer; ∪ / ∪ / Ich finde sie nimmer ∪ / ∪∪ / ∪ Und nimmermehr. ∪ / ∪ /	Meine Ruh' ist hin, ∪∪ / ∪ / Mein Herz ist schwer; ∪ / ∪ / Ich finde sie **nimmer** ∪ / ∪∪ / / Und nimmermehr. ∪ / ∪ /	Meine Ruh' ist hin, ∪∪ / ∪ / Mein Herz ist schwer; ∪ / ∪ / Ich finde sie nimmer ∪ / ∪∪ / ∪ Und nimmermehr. ∪ / ∪ /
1	Wo ich ihn nicht hab', ∪∪ / ∪ / Ist mir das Grab, ∪ / ∪ / Die ganze Welt ∪ / ∪ / Ist mir vergällt. ∪ / ∪ /	Wo ich ihn nicht hab', ∪∪ / ∪ / Ist mir das Grab, ∪ / ∪ / Die ganze Welt ∪ / ∪ / Ist mir vergällt. ∪ / ∪ /	**Wo** ich ihn nicht hab', / ∪ / ∪ / Ist mir das Grab, ∪ / ∪ / Die ganze Welt ∪ / ∪ / Ist mir vergällt. ∪ / ∪ /	Wo ich ihn nicht hab', ∪∪ / ∪ / Ist mir das Grab, ∪ / ∪ / Die ganze Welt ∪ / ∪ / Ist mir vergällt. ∪ / ∪ /	Wo ich ihn nicht hab', ∪∪ / ∪ / Ist mir das Grab, ∪ / ∪ / Die ganze Welt ∪ / ∪ / Ist mir vergällt. ∪ / ∪ /
2	Mein armer Kopf ∪ / ∪ / Ist mir verrückt, ∪ / ∪ / Mein armer Sinn ∪ / ∪ / Ist mir zerstückt. ∪ / ∪ /	Mein armer Kopf ∪ / ∪ / Ist mir verrückt, ∪ / ∪ / Mein armer Sinn ∪ / ∪ / Ist mir zerstückt. ∪ / ∪ /	Mein armer Kopf ∪ / ∪ / Ist mir verrückt, ∪ / ∪ / Mein armer Sinn ∪ / ∪ / Ist mir zerstückt. ∪ / ∪ /	Mein armer Kopf ∪ / ∪ / Ist mir verrückt, ∪ / ∪ / Mein armer Sinn ∪ / ∪ / Ist mir zerstückt. ∪ / ∪ /	Mein armer Kopf ∪ / ∪ / Ist mir verrückt, ∪ / ∪ / Mein armer Sinn ∪ / ∪ / Ist mir zerstückt. ∪ / ∪ /

3	Nach ihm nur schau ich ∪ / ∪ / ∪ Zum Fenster hinaus, ∪ / ∪ ∪ / Nach ihm nur geh ich ∪ / ∪ / ∪ Aus dem Haus. / ∪ /	Nach ihm nur schau ich ∪ / ∪ / ∪ Zum Fenster hinaus, ∪ / ∪ ∪ / Nach ihm nur geh ich ∪ / ∪ / ∪ Aus dem Haus. / ∪ /	Nach ihm nur schau ich ∪ / ∪ / ∪ Zum Fenster hinaus, ∪ / ∪ ∪ / Nach ihm nur geh ich ∪ / ∪ / ∪ Aus dem Haus. / ∪ /	Nach ihm nur schau ich ∪ / ∪ / ∪ Zum Fenster hinaus, ∪ / ∪ ∪ / Nach ihm nur geh ich ∪ / ∪ / ∪ Aus dem Haus. / ∪ /	Nach ihm nur schau ich ∪ / ∪ / ∪ Zum Fenster hinaus, ∪ / ∪ ∪ / Nach ihm nur geh ich ∪ / ∪ / ∪ Aus dem Haus. / ∪ /
4	Sein hoher Gang, ∪ / ∪ / Sein edle Gestalt, ∪ / ∪ ∪ / Seines Mundes Lächeln, ∪ ∪ / ∪ / ∪ Seiner Augen Gewalt, ∪ ∪ / ∪ ∪ /	Sein hoher Gang, ∪ / ∪ / Sein edle Gestalt, ∪ / ∪ ∪ / Seines Mundes Lächeln, ∪ ∪ / ∪ / ∪ Seiner Augen Gewalt, ∪ ∪ / ∪ ∪ /	Sein hoher Gang, ∪ / ∪ / Sein edle Gestalt, ∪ / ∪ ∪ / Seines Mundes Lächeln, ∪ ∪ / ∪ / ∪ Seiner Augen Gewalt, ∪ ∪ / ∪ ∪ /	Sein hoher Gang, ∪ / / / **Seine edle** Gestalt, ∪ ∪ / / ∪ / Seines Mundes Lächeln, ∪ ∪ / ∪ / ∪ Seiner Augen Gewalt, / ∪ / ∪ ∪ /	Sein hoher Gang, ∪ / ∪ / Sein edle Gestalt, ∪ / ∪ ∪ / Seines Mundes Lächeln, ∪ ∪ / ∪ / ∪ Seiner Augen Gewalt, ∪ ∪ / ∪ ∪ /
5	Und seiner Rede ∪ / ∪ / ∪ Zauberfluß, / ∪ / Sein Händedruck, ∪ / ∪ / Und ach, sein Kuß! ∪ / ∪ /	Und seiner Rede ∪ / ∪ / ∪ Zauberfluß, / ∪ / Sein **Händedruck,** ∪ / ∪ ∪ Und ach, sein Kuß! ∪ / ∪ /	Und seiner Rede ∪ / ∪ / ∪ Zauberfluß, / ∪ / Sein Händedruck, ∪ / ∪ / Und ach, sein Kuß! ∪ / ∪ /	**Sein** Händedruck, / / ∪ / Und ach, sein Kuß! ∪ / ∪ /	**Und seiner** Rede / ∪ ∪ / ∪ Zauberfluß, / ∪ / Sein Händedruck, ∪ / ∪ / Und ach, sein Kuß! ∪ / ∪ /
6	Mein Busen drängt ∪ / ∪ / Sich nach ihm hin. ∪ / ∪ / Ach dürft ich fassen ∪ / ∪ / ∪ Und halten ihn, ∪ / ∪ /	Mein Busen drängt ∪ / ∪ / Sich nach ihm hin. ∪ / ∪ / Ach dürft ich fassen ∪ / ∪ / ∪ Und halten ihn, ∪ / ∪ /	Mein Busen drängt ∪ / ∪ / Sich nach ihm hin. ∪ / ∪ / Ach dürft ich fassen / ∪ ∪ / ∪ Und halten ihn, ∪ / ∪ /	Mein Busen drängt ∪ / ∪ / Sich nach ihm hin. ∪ / ∪ / Ach dürft ich **ihn fassen** ∪ / ∪ ∪ / / Und hal ten ihn, ∪ / ∪ /	Mein Busen drängt ∪ / ∪ / Sich nach ihm hin. ∪ / ∪ / Ach dürft ich fassen ∪ / ∪ / ∪ Und halten ihn, ∪ / ∪ /
7	Und küssen ihn, ∪ / ∪ / So wie ich wollt', ∪ / ∪ / An seinen Küssen ∪ / ∪ / ∪ Vergehen sollt'! ∪ / ∪ /	Und küssen ihn, ∪ / ∪ / So wie ich wollt', ∪ / ∪ / An seinen Küssen ∪ / ∪ / ∪ Vergehen sollt'! ∪ / ∪ / O könnt' ich ihn küssen, ∪ / ∪ ∪ / ∪ So wie ich wollt',	Und küssen ihn, ∪ / ∪ / So wie ich wollt', ∪ / ∪ / An seinen Küssen ∪ / ∪ / ∪ Vergehen sollt'! ∪ / ∪ /	Und küssen ihn, ∪ / ∪ / So wie ich wollt', ∪ / ∪ / An seinen **Küssen** ∪ / ∪ / / **Vergehen sollt'**! ∪ / / /	Und küssen ihn, ∪ / ∪ / So wie ich wollt', ∪ / ∪ / An seinen Küssen / ∪ ∪ / ∪ Vergehen sollt'! ∪ / ∪ /

	∪ / ∪ / An seinen Küssen ∪ / ∪ / ∪ Vergehen sollt'! ∪ / ∪ / Meine Ruh' ist hin, ∪ ∪ / ∪ / Mein Herz ist schwer, ∪ / ∪ /			

Tabela 1 - Quadro comparativo da métrica nos quatro *Lieder*.

Em seguida, a tabela 2 traz um resumo da acentuação métrica do texto, com a finalidade de evidenciar a regularidade ou irregularidade das estrofes.

Tabela 2 - Resumo da estrutura e da métrica do poema.

O poema é marcado por um refrão que se repete três vezes. Observando a métrica e a acentuação do refrão, nota-se que há uma forte oposição de construção entre os dois pares de versos. Os dois primeiros têm a última sílaba acentuada (*Meine Ruh ist hin /*

Mein Herz ist schwer), o que lhes confere força. Já o terceiro verso (*Ich finde sie nimmer*) termina com uma paroxítona, ou seja, tem a penúltima sílaba acentuada. Esse verso perde força em relação aos dois primeiros. O último (*Und nimmermehr*) é, de todos, o mais fraco, por se tratar de uma repetição da ideia do terceiro verso:

> Note que os dois primeiros versos são fortemente acentuados no final; o terceiro verso, acentuado na penúltima sílaba, parece fraco, e o quarto ainda mais fraco, tanto ritmicamente quanto por se tratar essencialmente de uma repetição. Goethe trabalha aqui no auge da sua maestria: mostra Gretchen firmemente conectada com seus sentimentos presentes, mas distraída assim que ela pensa no futuro. Sua inabilidade em prever as consequências é, na verdade, a causa da sua tragédia, e nessa inocente absorção momentânea, ela tange o tema central do drama[35] (BOYKAN, 2000, p.129).

Além disso, os dois últimos versos são também muito mais fluidos por causa da aliteração das consoantes /m/ e /n/ e a assonância de vogais fechadas como /i/ e /I/. As palavras "*mein*" e "*meine*" que começam os dois primeiros, apesar de também terem presentes o /m/ e o /n/ não contribuem para alguma fluidez sonora, porque não são acentuadas, e ficam na sombra das palavras "*Ruh*", "*hin*", "*Herz*" e "*schwer*", acentuadas, que têm muito mais força. São as palavras de maior destaque, e deixam o verso mais seco e truncado.

Parece-nos que estas características sonoras sugerem, nos primeiros versos, a força da dor do presente, em que não há mais sossego e pesa o coração. Já a fraqueza e fluidez dos dois últimos versos sugerem a fraqueza da personagem e a indefinição em relação ao futuro, em que o sossego nunca mais será alcançado.

A cada refrão se segue um grupo de estrofes. Em algumas delas a métrica é mais regular, enquanto em outras predomina uma aleatoriedade de sílabas fortes e fracas. Observa-se que são bem irregulares o refrão e as estrofes centrais E.3, 4 e 5, enquanto E.1,

---

[35] *Note that the first two lines are heavily end-accented; the third line, accented on the penultimate syllable, seems weak, and the forth even weaker, both rhythmically and because it is essentially a repetition. Goethe is working at the height of his powers here: he shows Gretchen firmly in touch with her present feelings, but distracted as soon as she thinks of the future. Her inability to foresee consequences is in fact the cause of her tragedy, and with her innocent absorption in the moment, she touches the central theme of the drama.*

2, 6 e 7 são mais regulares[36] (ver tabela 2).

As estrofes centrais (E.3, 4 e 5) são menos marcadas ritmicamente, devido a uma maior irregularidade métrica. Por isso se aproximam mais do ritmo da fala, que é naturalmente menos planejada nesse aspecto. Essas três estrofes são completamente centradas na figura do amado – em oposição total com todas as outras estrofes que falam do sofrimento e do desejo presentes de Gretchen. A E.3 desloca o foco para Fausto, com "*nach ihm*" (por ele) repetido duas vezes. As E.4 e 5 são uma enumeração de suas qualidades e culminam na lembrança de seu beijo.

Nas estrofes mais regulares há, semanticamente, uma particularidade que é reforçada pelo passo marcado e rápido dos versos: o caráter de desespero do eu lírico, beirando a loucura. Nas E.1 e 2, Gretchen expressa quão perdidos ficam seu mundo, sua cabeça e seus sentidos sem Fausto. "No início, suas emoções estão voltadas para representações autoconscientes do vazio interno – um mundo azedo, uma mente despedaçada, a ausência de Fausto como um túmulo[37]" (KRAMER, 1984, p.152). Nas E.6 e 7, a vontade de unir-se a ele, beijá-lo e prendê-lo, se apoderou da moça. "A terceira continuação é um jogo de imagens mais intenso, mais explicitamente erótico, que parece absorver Gretchen completamente[38]" (Ibidem, p.152). Há uma exacerbação da sexualidade, uma crescente de desejo nessas estrofes. "Ao final do poema, a agitação do sofrimento se tornou indistinguível do desejo sexual, as imagens do luto indistinguíveis de fantasias sexuais[39]" (Ibidem, p.152). Nesses dois pares de estrofes são sentimentos muito intensos que a atormentam com insistência, são recorrentes, pulsam avivadamente; e assim são os versos – pulsantes e obstinados.

---

[36] Utilizaremos a abreviação "E." para estrofe(s).

[37] *At first, her emotions are invested in self-conscious representations of inner emptiness – a world gone sour, a mind shattered, Faust's absence as a grave.*

[38] *The third continuation is a more intense, more erotically explicit play of images that seems to absorb Gretchen completely.*

[39] *By the close of the poem, the agitation of grief has become indistinguishable from sexual desire, the imagery of mourning indistinguishable from sexual fantasy.*

CAPÍTULO 2

CANÇÕES

De la musique avant toute chose.

Paul Valéry

No presente capítulo, serão apresentadas as análises das quatro canções: de Schubert, Spohr, Loewe e Wagner, divididas em subcapítulos nesta respectiva ordem. Em cada subcapítulo falaremos das peças de um modo geral, em seguida abordaremos a estrutura e em sequência a análise prosseguirá subdividida de acordo com a necessidade de cada *Lied.*

A seguir propomos uma tabela comparativa de alguns dados básicos de cada canção (tabela 3):

Compo-sitor	Nome da obra	Ano	Tona-lidade	Andamento	Fórmula de compasso	Observação
Franz Schubert	Gretchen am Spinnrade	1814	Ré m	*Nicht zu geschwind* (Não muito movido) Originalmente *Etwas schnell* (Algo rápido)	6/8	Op. 2 D. 118
Louis Spohr	Gretchen	1809	Sol m	*Langsam und schwermüthig* (Lento e doloroso) *Geschwind und sehnsuchtsvoll* (Movido e saudoso) *Langsam* (Lento)	3/4	"*Sechs Deutsche Lieder*" Op. 25
Karl Loewe	Meine Ruh ist hin	1822	Si m	*Tief bewegt, mit glühender Sehnsucht* (profundamente movido, com saudade abrasadora)	9/8 12/8 9/8	Op. 9 H. III Nr. 2
Richard Wagner	Meine Ruh ist hin	1831	Sol m	*Leidenschaftlich, doch nicht zu schnell* (fervoroso, mas não muito rápido)	6/8	"*Sieben Kompositionen zu Goethes Faust*" WWV 15 Op. 5

Tabela 3 - Tabela comparativa de dados básicos das canções

2.1 Franz Schubert: *Gretchen am Spinnrade*

O *Lied* de Schubert, op.2, D.118, foi composto em 1814, quando o compositor tinha apenas 17 anos. Jane Brown (in PARSONS, 2004, p.12) lembra que esse *Lied* é tomado como o marco de criação do gênero, exatamente no dia 19 de outubro, dia de sua composição. *Gretchen am Spinnrade* é de fato um importantíssimo expoente do gênero, e foi amplamente consagrado pela história. Brown chama a atenção para o fato de a relação entre poesia e música ao longo da história ser mais complexa do que a proposta por uma visão que desconsideraria todos os precedentes de Schubert na feição de canções; entretanto, este *Lied* é uma referência e um marco central, se não na criação, na evolução do gênero.

Marie-Agnes Dittrich (2004), sobre a inovação nessa canção, aponta que para muitos críticos a novidade é "o celebrado acompanhamento que imita o movimento de giro da roca e o pedal, o que coloca o ouvinte com êxito no meio de uma cena altamente realista, embora imaginada[40]" (DITTRICH, in PARSONS, 2004, p.85).

O movimento rotativo da roca é sugerido pelo contorno melódico e pelo ostinato rítmico da linha da mão direita do piano que repete um ostinato de sextinas ao longo de toda a peça (figura 2).

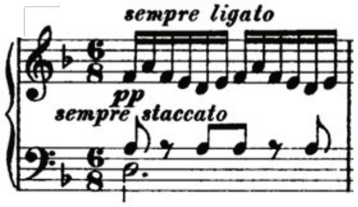


Figura 2 – Motivo rotativo da roca na linha superior do piano e movimentação do pedal da roca na linha inferior (c.1) [41].

---

[40] *The new according to many critics, is the celebrated accompaniment that imitates the whirling motion of the spinning wheel and the foot treadle of the spinner, all of which succeeds in placing the listener in the middle of a highly realistic albeit imagined scene.*

[41] Abreviaremos "compasso" por "c.".

A linha inferior do piano se divide em dois: um baixo, que na maioria dos compassos constitui-se de uma única mínima pontuada e um ostinato sempre em *staccato*, e que consiste, em quase toda a peça, em uma mesma nota por compasso.

A inovação deste *Lied*, para Dittrich (2004) está na exploração da linha vocal e em sua relação com o acompanhamento: "O que é novidade em *Gretchen am Spinnrade,* no entanto, é a exploração de Schubert dos significados da canção: sua combinação polirrítmica de um acompanhamento e uma linha vocal estruturada de maneira bem diferente[42]" (DITTRICH, in PARSONS, 2004, p.85). Segundo ela, esse acompanhamento imitativo é apenas mais um *topos* da literatura musical da Europa ocidental. Há um grande número de exemplos de acompanhamentos que representam imageticamente elementos do texto.

Ao longo da evolução do gênero, o piano deixa de ser apenas um acompanhamento para a voz, no sentido de proporcionar uma ambientação para a linha vocal, que já não ocupa mais o primeiro plano. Junto com um aumento de refinamento há também um ganho de autonomia. Piano e voz se tornam duas componentes dialógicas de igual importância dentro da canção. A relação entre texto e as linhas da voz e do piano é o determinante do gênero nascente.

O *Lied* de Schubert se estrutura de forma semelhante a um rondó, intercalando-se o refrão e grupos de estrofes. Estas constituem três seções unas (tabela 4): não há interrupções entre as estrofes na linha vocal. Também do ponto de vista harmônico elas formam unidades, sendo que elas sempre partem da tônica (ré menor) do final do refrão, e para ele retornam a cada fim de seção. Há modulações dentro das seções, que acontecem de maneira progressiva: a cada seção há mais modulações e retornam à tonalidade original antes de cada novo refrão:

> A construção não tem precedente: ao invés de uma oposição clássica entre dois campos harmônicos e sua resolução no primeiro, temos aqui o que

---

[42] *What is new in Gretchen am Spinnrade, rather, is Schubert's exploitation of the song's means: his polyrhythmic combining of an accompaniment and a quite differently structured vocal line.*

> podemos chamar de uma forma ondular. A música começa na tônica, vai para longe e então retorna, começa de novo e vai mais para longe, e então retorna e recomeça[43] (ROSEN, in GIBBS, 2004, p.73).

Seção A	Seção B		Seção C
E. 1 e 2 14 – 31	E. 3 43 –	E. 4 e 5 51 – 68	E. 6 e 7 85 – 114

Tabela 4 - Estrutura de *Gretchen am Spinnrade* de Schubert.

2.1.1 Refrão

O refrão é o primeiro momento em que se observa um distanciamento entre as ideias do texto de Goethe e do *Lied*. Dittrich sugere uma contraposição entre a linha melódica, que ilustra "*Ruh*" (a paz), e as palavras inquietas e agitadas de Gretchen.

> Quão admiravelmente ele resolve o problema composicional posto pelas palavras de abertura: "minha paz se foi", ilustrando apenas a palavra "*Ruh*", ou paz, com uma longa nota em oposição à inquietação da frase toda: "minha paz se foi, meu coração está pesado[44]" (DITTRICH, in PARSONS, 2004, p.85).

O que pode resultar desse encontro de ideias – do falar calmo de uma frase agitada – é uma gravidade, que advém, por exemplo, da resignação da Gretchen face à sua sorte, que ela já antevê. Essa gravidade pode também se somar à dor que ela está sentindo, intensificando-a. A cada repetição do refrão é possível pensar em nuances interpretativas que sugiram essa dor e resignação, em graus variados. Por exemplo, na primeira vez pode-se pensar em executar o primeiro verso do refrão da maneira mais calma possível, para exacerbar a divergência de conteúdo e modo de enunciação. Já nas repetições do refrão,

---

[43] The construction is unprecedented: instead of a Classical opposition of two harmonic fields and its resolution into the primary harmony, we have here what we may call a wave form. The music starts in the tonic, moves away and then returns, starts again and moves further away, and then returns and starts again.

[44] How felicitously he solves the compositional problem posed by the opening words "Meine Ruh ist hin" by illustrating the single word "Ruh", or peace, with a long note in opposition to the restlessness of the entire line: "My peace is gone, my heart is heavy".

pode-se explorar a falta de paz, e realizar este verso de maneira mais intensa e agitada.

Há vários outros pontos de divergência entre as ideias do poema e o *Lied*. Ainda no refrão, observamos uma acentuação prosódica e um clímax deslocados:

> Seria errado enfraquecer os dois primeiros versos mudando o acento para o meio, deste modo acentuando "*Ruh*" e "*Herz*" e incidentalmente tirando dos versos o seu sentido: meu coração está pesado (mas meus rins, por outro lado, estão normais); minha paz se foi (mas pelo menos os ladrões deixaram as joias). Além disso, qualquer tipo de clímax em "*nimmermehr*" seria inapropriado [...]. A canção de Schubert ignora todas essas três considerações. Mais uma vez, a música aparece para mudar o modo como processamos a linguagem[45] (BOYKAN, 2000, p.129).

Boykan (2000) usa os termos "errado" e "inapropriado" de maneira um pouco contestável, o que, apesar do seu bom humor, causa certo desconforto - mas há de fato nos dois momentos citados contraposições entre o poema e *Lied*.

Na primeira semifrase "*Meine Ruh ist hin*", nota-se que "*Ruh*" e "*hin*" recaem sobre o primeiro tempo do compasso (figura 3). "*Ruh*" tem, no entanto, um destaque maior por ter maior duração (uma colcheia a mais) e por conter uma dissonância (a nota si). A linha mais grave do piano tem um ré mínima pontuada nos três primeiros compassos, mas o ré não é atacado novamente no c.4, criando menos ênfase no final da frase.

Na segunda semifrase, o destaque da palavra "*Herz*" é ainda mais claro, já que há um salto melódico de quarta para a nota ré, a tônica do acorde, que é um pico melódico e também a nota mais longa da frase (uma mínima pontuada ligada a uma mínima). O fato de "*hin*" e "*schwer*" estarem sobre a quinta do acorde (lá), sem movimentação melódica, também aponta para a menor força dessas duas palavras.

---

[45] *It would be wrong to weaken the first two lines by shifting the accent to the middle, thereby stressing "Ruh" and "Herz" and incidentally robbing the lines of their sense: my heart is heavy (but my kidneys, on the other hand, are normal); my peace is gone (but at least the thieves left the jewelry). Furthermore, any kind of climax on "nimmermehr" would be inappropriate [...]. Schubert's song ignores all of these considerations. Once again, music appears to change the way we process language.*

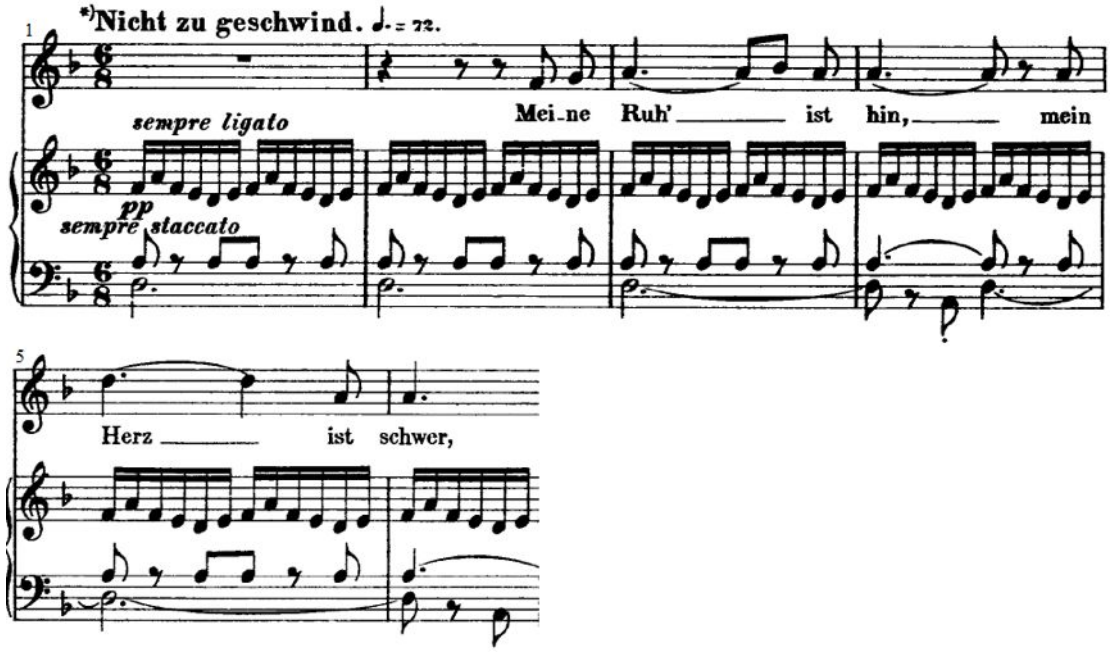


Figura 3 – Primeira frase do refrão, destaque das palavras "*Ruh*" e "*Herz*" (c.1 - 6).

Outros autores além de Boykan também chamaram a atenção para o deslocamento da acentuação desses versos, como Rosen (in GIBBS, 2004, p.72):

> Devemos observar a declamação defeituosa. O significado dos versos de abertura requer acentos em "*hin*" e "*schwer*". No entanto, minha paz se foi, meu coração está pesado, é a ênfase estranha de Schubert, que vai contra o sentido, como se outro estado de espírito pudesse ter acabado, outro órgão estar pesado[46] (ROSEN, in GIBBS, 2004, p.72).

No entanto, a justificativa que propõe para tal gera desconforto, quando afirma que uma vogal é mais agradável de cantar do que outra:

> Mas produz um som melhor: "*Ruh*" tem uma vogal mais agradável para cantar do que "*hin*", e está claro que considerações musicais têm prioridade sobre o sentido e a prosódia para Schubert, e isso continua

[46] *[..] we should remark the faulty declamation. The meaning of the opening lines demand accents on "hin" and "schwer". However, my peace is gone, my heart is heavy, is Schubert's odd emphasis, which goes against the sense, as if another state of mind could be gone, some other organ heavy.*

assim até o final de sua vida[47] (ROSEN, in GIBBS, 2004, p.72).

Além disso, esta justificativa não é suficiente para explicar a ênfase em "*Herz*" em detrimento de "*schwer*", que acontece no segundo verso.

Observa-se que a ênfase dada em "*Herz*" é maior do que a dada em "*Ruh*", uma vez que há um salto de quarta para "*Herz*" enquanto a chegada em "*Ruh*" se dá por graus conjuntos. Além disso, a ênfase em "*Ruh"* é levemente atenuada pelo fato de "*hin*" também recair sobre um lá (como "*Ruh*").

Pode-se propor que essa ênfase, menor, portanto, em "*Ruh*" e maior em "*Herz*" contribua para um aumento da concretude dos versos - uma ênfase no que é real e material (no caso de "*Herz*"): os dois acentos recaem sobre os substantivos, em detrimento do advérbio e do adjetivo. Nota-se ainda a intensificação da materialidade já que o primeiro substantivo é abstrato e o segundo, concreto. Esses acentos podem ser respeitados ou atenuados na *performance*, a cada repetição do refrão, de maneira a corresponder com a interpretação dada a ele ao longo do poema. É uma opção adequada a acentuação das duas palavras na repetição do refrão que sucede as E.4 e 5 onde há o intenso jogo de imagens a partir da lembrança de Fausto (ver item 1.2). As imagens são o que há de mais concreto em todo o poema. Além disso, é um momento interessante para se destacar a palavra coração – já que os versos que abrem a estrofe que segue (E.6) tratam do anseio de seu peito pelo amado: *Mein Busen drängt sich / Nach ihm hin* (meu peito anseia por ele).

Já no início, como uma proposta interpretativa, pode ser mais interessante respeitar a acentuação natural do texto, aliviando "*Ruh*" e "*Herz*". Pode-se perceber a primeira semifrase como um grande *levare* para "*hin*", e executá-la sem acentuar "*Ruh*". Essa condução irá automaticamente sugerir a paz na nota longa de "*Ruh*", em consonância com a interpretação de Dittrich (in PARSONS, 2004) dessa semifrase. Também é possível pensar em aliviar a nota ré sobre a qual recai a palavra "*Herz*" e conduzir a frase para o lá

---

[47] But it makes a better sound: "Ruh" has a more beautiful and agreeable vowel for singing than "hin", and it is clear that musical considerations take priority over meaning and prosody for Schubert, and they continue to do so until the end of his life.

de "*schwer*", criando assim um contraste entre o *coração*, leve na nota mais aguda, e o *pesado*, mais pesado na nota mais grave. Essa opção sugere a mudança de estado do coração - que não era pesado, mas assim se tornou.

Também nos últimos dois versos do refrão há divergências. No verso "*ich finde sie nimmer*" (não a encontrarei jamais) também há uma condução da prosódia para a palavra "*nimmer*", que semanticamente também tem o maior peso – "não a encontrarei jamais". No entanto, Schubert repete "*ich finde*" (encontrarei), dando uma ênfase a algo menos importante, ainda que isso não enfraqueça a importância de "*nimmer*".

Existe a possibilidade de essa repetição sugerir algumas nuances interpretativas. Propomos que ela pode ser vista como um "enrosco" ou um "engasgo" resultante da hesitação em aceitar e em formular a afirmação tão dolorosa. Isso pode ser realizado na *performance* com uma cesura, uma leve redução do valor da nota sol, sem no entanto haver uma respiração. Ela também pode sugerir uma dificuldade em formular a frase em um fôlego só – por estar ofegante, por exemplo, ao ser tomada pelo desespero – e surge então a necessidade de respirar de novo para então formular o verso todo. Nesse caso poderia ser realizada uma respiração enfática, mais expressiva.

Nessas duas visões propostas, a repetição de "*Ich finde"* não é vista como uma ênfase sobre o verbo encontrar. Esta é, no entanto, uma terceira possibilidade interpretativa. A sílaba "fin" da segunda repetição recai sobre o primeiro tempo do compasso e dura mais de sua metade (figura 4). A ênfase em "encontrar" alude à busca de Gretchen pela paz. Sente-se aqui a mesma nuance que se pode verificar entre as afirmações "não a encontrarei jamais" e "eu a perdi para sempre". As duas afirmações dizem a mesma coisa em um primeiro nível semântico, mas enquanto o enfoque da segunda é o estado final, a perda, a primeira ressalta a ideia da busca, por mais que ela não resulte em nada.

Em alemão, soma-se à ideia da busca a ideia de presente. É uma particularidade da língua alemã poder expressar o futuro com o presente do indicativo; a busca é presente e se estende para o futuro; Gretchen está fadada a uma busca interminável para qual o fim não existe, e ela tem consciência disso. A ênfase em *"finde"* pode ser realizada com o destaque da consoante /f/, antecipando-a, ou prolongando-a, principalmente na repetição,

ou ainda com um acento sobre a nota em que a palavra recai (dó ou si).

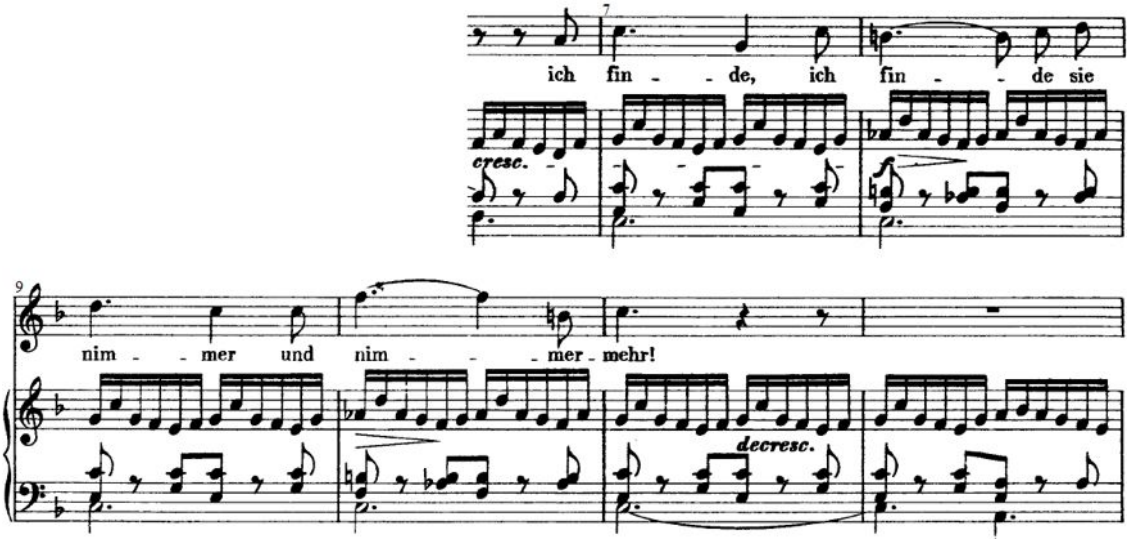


Figura 4 – Repetição dos versos "*Ich finde*", ostinato da voz superior da mão esquerda do piano com duas notas (c.7 - 12).

Uma vez que se têm mais de uma possibilidade interpretativa para a mesma frase, pode-se pensar em realizá-la de diferentes modos a cada refrão. Uma sugestão seria fazê-las respeitando intensificação gradativa: começando pela cesura no primeiro refrão, a respiração no segundo e o destaque para o "*finde*" no terceiro.

Por fim, o último verso do refrão. Boykan (2000, p.129) chama a atenção para o fato de Schubert "ignorar" a "inadequação" de qualquer tipo de clímax sobre a palavra "*nimmermehr*" (nunca mais). Schubert cria de fato um clímax sobre essa palavra num ápice melódico – há um salto de quarta para um fá, a nota mais aguda de todo o refrão, que dura quase todo o compasso.

Nos dois últimos versos do refrão (nas três vezes em que ele ocorre – do c.7 ao 12, do c.36 ao 41 e do c.78 ao 83), na linha superior do piano, o ostinato da voz superior, antes com uma nota só, agora é construído com duas notas (figura 4) – mudança que vem acompanhada por um *crescendo*, resultando em uma intensificação na dinâmica e na

densidade. No fim da frase, há um *decrescendo* para entrar na estrofe em *pianissimo*, e o ostinato volta a ter uma nota só.

Constata-se novamente um choque entre o sugerido pelo poema e o *Lied*. É importante ressaltar, no entanto, que é difícil falar em "inadequação", uma vez que tal afirmação parece partir da premissa (contestável) de que uma composição musical "adequada" sobre um poema consiste em uma transposição fiel, ou em uma ilustração, da ideia do poema em música.

Podemos optar por realizar de fato o clímax em *"nimmermehr"* no primeiro refrão e no segundo levar a frase até o fá, como antes, mas realizar um *decrescendo* acentuado sobre a nota, contrariamente à expectativa, criando um efeito de contrição e maior introspecção. Nos dois casos, é importante ligar as duas semifrases "*ich finde sie nimmer / und nimmermehr*" para não interromper a energia vinda da primeira.

2.1.2 Estrofes

A figura de duas notas na voz superior da linha inferior do piano que ocorre nesse verso aparece mais uma vez em E.6, que inicia com "*Mein Busen drängt sich / nach ihm hin*" (meu peito anseia por ele). Toda essa estrofe está dentro de um *crescendo poco a poco,* no c.85, que leva a um *forte* no c.91 e a um *fortissimo* no c.93, até o final no c.112 e *accelerando* a partir do c.90 (figura 5).

O entusiasmo é crescente em toda a seção, até o verso "*vergehen sollt*" (pudesse desvanecer), que é repetido por Schubert. O poema realmente sugere um aumento de agitação até "*küssen ihn / so wie ich wollt*" (beijá-lo, quanto pudesse), uma vez que as imagens se intensificam: a moça gostaria de agarrá-lo, detê-lo e beijá-lo – mas nos seus beijos desvanecer. Desvanecer tem uma carga semântica que é explorada ao contrário no *Lied* – o que comporta a ideia de sumir, esvair-se, desmaiar, se configura como o ápice de toda a canção, um pico melódico (um lá agudo).

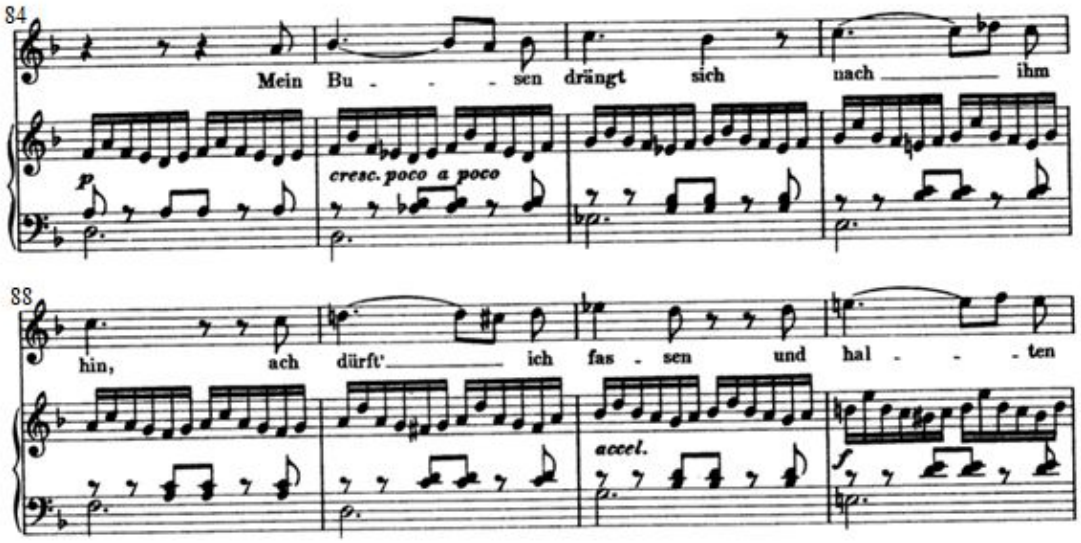


Figura 5 – Início de E.6 (c. 84 – 95).

Schubert ousa corajosamente construir uma Gretchen que é consciente das consequências do seu desejo, consciente de que o desvanecer nos braços de Fausto será fatal. A incompatibilidade entre o que é dito e a forma com que é dito demonstra uma luta entre duas forças internas muito grandes: o enorme desejo pelo homem e o medo da incomensurável desgraça acarretada pelo entregar-se a ele. O dilema se revela na sua forma mais intensa.

Performaticamente, é coerente realizar a intensificação de entusiasmo até o primeiro lá, explosivo. Na repetição, pode-se optar por reiterar a ideia do primeiro, executando a frase na mesma dinâmica, ou ainda pode-se pensar em imprimir na nota lá a ideia do desvanecer, aliviando-se a intensidade da nota, com um *decrescendo* até o fim da frase.

Há outro momento semelhante no segundo grupo de estrofes da seção B, em que se tem um aumento progressivo de entusiasmo. A partir do c.51, nas E.4 e 5 todas (*Sein hoher gang / Sein edle Gestalt, / Seines Mundes Lächeln, / Seiner Augen Gewalt, / Und*

seiner Rede / Zauberfluss, / Sein Händedruck, / Und ach, sein Kuss![48]) - o ostinato da linha inferior do piano cessa: há apenas acordes de mínima pontuada na linha da mão esquerda do piano (figura 6). Do ponto de vista imagético, isso pode equivaler ao cessar do pedal, sugerindo que a moça parou de acioná-lo e a roca gira livremente. O resultado é um acompanhamento mais "flutuante", que coincide com uma mudança no caráter do poema. A flutuação sugere um distanciamento da realidade. Essa mudança vem acompanhada de uma modulação para a tônica relativa, fá maior, que reforça essa elevação para outro estado de espírito, lembrando que essas estrofes consistem em uma coleção de imagens do amado.

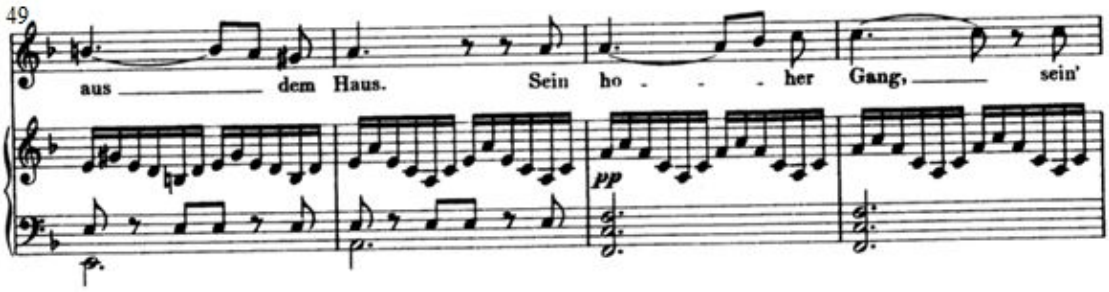


Figura 6 – Mudança na linha inferior do piano, do ostinato para acordes de mínima pontuada (c. 49 – 52).

Ao longo da enumeração das qualidades do amado, há um crescente de empolgação no *Lied* – algo que não acontece no poema. A partir do c.55 há um *crescendo poco a poco* que leva a um *forte* no c.60. No c.62 há mais um *crescendo*, no c.63 há um *accelerando* acompanhado de um *sforzando* na mínima pontuada da voz inferior do piano – que também ocorre nos cinco compassos seguintes - e no c.64 a dinâmica passa para o *fortissimo*. Também se observa no piano um trecho bastante movimentado no plano harmônico por conta das modulações constantes. A E.4 começa em fá maior, modula para sol menor no c.55, para lá bemol maior no c.57 e para si bemol maior no c.58.

Na E.5, que é das mais regulares metricamente (tabelas 1 e 2) – os dois últimos

[48] Seu andar altivo, / Sua nobre feição, / O sorriso de sua boca, / O poder de seu olhar, / E seu discurso / Torrente de magia, / O aperto de sua mão, / E ah! Seu beijo!

versos obedecem ao mesmo esquema de pulsações das estrofes mais regulares, como a segunda ou a sexta – ocorre um evento digno de nota. O verso "*Sein Händedruck*" (O toque da sua mão) é o único verso em todo o *Lied* no qual uma sílaba forte (a sílaba "*druck*") não coincide com o tempo forte do compasso (figura 7).

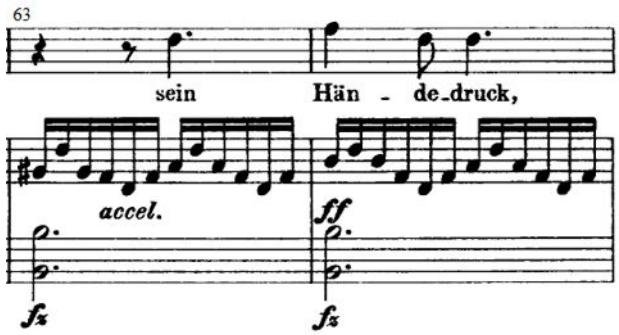


Figura 7 – Deslocamento prosódico do verso "*Sein Händedruck*": a sílaba "*druck*" é antecipada (c.63 – 64).

A quebra dessa recorrência natural é voluntária e tem um efeito na progressão dos acontecimentos. A personagem está num crescente de empolgação e frenesi que culmina no verso "*Und ach! Sein Kuss*" (E ah! O seu beijo) e o verso que antecede esse ápice é justamente "*Sein Händedruck*" que é dito num só ímpeto, explosivo e rápido, depois de um ganho de energia; conferindo assim à exclamação sucessiva, pelo contraste, uma força expressiva ainda maior.

Logo em seguida ocorre a única quebra do ostinato em sextinas, que coincide com o ápice melódico do verso "*und ach, sein Kuss*!" nos c.66, 67 e 68 (figura 8), em que há três acordes em *sforzando*. Aqui há a correspondência do cessar do movimento do piano com o cessar da roca. Com a lembrança do beijo, Gretchen para de fiar, em um estado de êxtase. Esse momento é um grande ápice da canção. Seguem-se três compassos em que o piano "hesita" em retomar seu movimento anterior, ou encontra uma dificuldade na retomada, e "engrena" novamente na entrada do refrão que sucede.

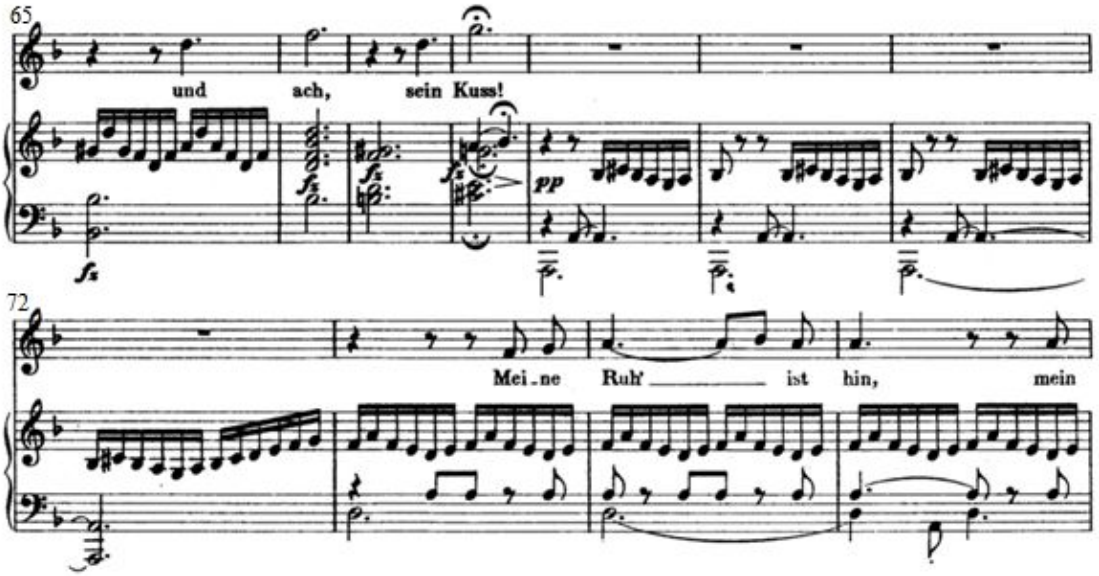


Figura 8 – Ponto culminante da canção em "*Kuss*" e retomada "hesitante" do ostinato do acompanhamento do piano (c.65 – 75).

Nos c.69 a 72 há a retomada gradual do movimento anterior, em *pianissimo*, primeiro com sextinas somente no segundo tempo dos c.69, 70 e 71, e voltando à regularidade no início do refrão no c.73. Também acompanha essa retomada do movimento da roca, uma volta gradual de Gretchen ao estado de espírito anterior, retornando ao sofrimento consciente do refrão.

2.1.3 Considerações finais

Há no *Lied* de Schubert, além de divergências com relação ao texto do ponto de vista interpretativo, alterações diretas - como a repetição de "*ich finde*", e também a repetição dos dois primeiros versos do refrão no final da peça.

A inclusão desses versos para concluir o *Lied* resulta em uma mudança significativa de caráter. O poema de Goethe termina, segundo Kramer (1984, p.153) com a ideia de plena satisfação sexual – o desvanecer nos braços do amado, se distanciando do desespero expresso no refrão. Já o tratamento de Schubert confere outro caráter ao poema.

> O tratamento de Schubert de *Gretchen am Spinnrade* é baseado em uma dissonância estrutural que revira do avesso o padrão de Goethe. A curva de angústia traçada por Schubert ascende com a curva do desejo sexual, e é aliviada somente pelo sentido de isolamento do amado que aparece no refrão. Esse ritmo estrutural leva Schubert a fazer uma famosa alteração, a repetição do primeiro dístico do refrão ao término da canção. Por razões musicais tanto quanto narrativas, Schubert quer que a canção termine com um alívio da tensão; como Goethe, ele direciona a dor de Gretchen em direção a uma sublimação. Mas a sublimação de Goethe é um espasmo de desejo, enquanto a de Schubert é um decair em resignação[49] (Ibidem, p.153).

O poema de Goethe, acabando no momento de desejo máximo de esvair-se no prazer sexual, se configura por uma curva ascendente de desejo. A Gretchen do final do poema é uma Gretchen extasiada e desejosa. Seu desejo é tão mais forte do que o seu tormento, que será o impulso para toda a sua transgressão. O poema é um momento pivô na narrativa, o ponto sem volta; o desejo é forte demais.

Schubert, ao repetir os dois primeiros versos, une o fim ao começo, formando assim um círculo – e não mais uma curva ascendente - e fechando a ideia toda na melancolia e no desespero da paz que se foi, construindo assim uma Gretchen resignada. O mais forte nela não é o ímpeto de desejo que a faria consumir seu amor com Fausto, matar a mãe, depois o filho e só então se resignar. A Gretchen de Schubert é muito mais ciente das proporções negativas que a sua paixão tomará. O compositor imprime na sua Gretchen o seu conhecimento do desfecho da narrativa, transferindo para ela um conhecimento premonitório de sua sorte.

Schubert é ousado e corajoso. Ele pressupõe a fina sensibilidade do ouvinte, projetando nele a sua própria. Por isso é capaz de fugir das convenções e assim enriquece generosamente o universo das interações entre texto e música.

---

[49] *Schubert's treatment of "Gretchen am Spinnrade" is based on a structural dissonance that turns Goethe's pattern inside out. […] The curve of anguish traced by Schubert ascends with the curve of sexual desire, and is relieved only by the sense of isolation from the beloved that appears in the refrain. This structural rhythm leads Schubert to make a famous alteration, the repetition of the first couplet of the refrain at the close of the song. For musical as well as dramatic reasons, Schubert wants the song to end with a release of tension; like Goethe, he directs Gretchen's pain toward a sublimation. But Goethe's sublimation is a spasm of desire, while Schubert's is a lapse into resignation.*

2.2 Louis Spohr: *Gretchen*

Louis Spohr foi um compositor muito aclamado em seu tempo. Era um virtuose do violino e regente, o que garantia seu sucesso como *performer* e abria portas para a publicação de suas peças, que sempre tiveram boa recepção. O artigo sobre Spohr do *The new Grove dictionary of music and musicians* (2001) aponta para a importância de seus *Lieder* dentro de sua produção e para a busca de corresponder musicalmente aos significados dos poemas musicados:

> Os *Lieder* de Spohr (em torno de 90 ao todo, datando de aproximadamente 1809 até o fim de sua vida) mostram o mesmo cuidado em combinar a expressão musical e o significado do texto que é aparente nas suas óperas, mas dentro dos limites de um tratamento da voz muito mais simples. Suas partes de piano são geralmente despretensiosas, mas eficientes. É no tratamento da harmonia e da melodia que ele deu sua contribuição mais característica para o meio. As canções dos op. 25, 37 e 41 (1809-15) têm um alcance e uma variedade emocionais ultrapassadas somente por Schubert neste período[45] (SADIE, 2001, v. 24, p.206).

Já Lorraine Gorrell (1993) vê a relação de Spohr com o feitio de canções de maneira menos entusiasta. Segundo ela, seu interesse em canções era secundário, e

> parece haver pouca inspiração poética envolvida na escolha de Spohr do texto! Ele colocava considerações musicais acima das necessidades da poesia [...], no entanto, ele era artesão demais para violar o mecanismo e o espírito da poesia que ele musicava[46] (GORRELL, 1993, p.220-221).

Seu nome ficaria à sombra de outros grandes expoentes do romantismo alemão:

> A música de Spohr caiu no esquecimento porque falhou em se aventurar além de uma conformidade com a música de seu tempo. Ele escreveu

---

[45]*Spohr's lieder (some 90 in all, dating from about 1809 to the end of his life) show the same care to match musical expression to the meaning of the text that is apparent in his operas, but within the constraints of a much simpler treatment of the voice. His piano parts are generally unambitious, though effective. It is in the handling of harmony and melody that he made his most distinctive contribution to the medium. The songs of opp.25, 37 and 41 (1809–15) have an emotional range and variety surpassed only by Schubert at this period.*

[46]*There seems to have been little poetic inspiration involved in Spohr's choice of text! He placed musical considerations above the demands of poetry [...] however, he was too much of a craftsman to violate the mechanics and spirit of the poetry he set.*

> sinfonias, concertos, óperas, e canções que contém muitas ideias originais e inovadoras, mas carecem daquela qualidade intangível – o gênio[47] (GORRELL, 1993, p.219).

Gretchen é a segunda canção do op. 25 "*Sechs deutsche Lieder",* o primeiro volume de canções publicado por ele, em 1809. A composição, segundo Friedlaender (1896) em comentário dentro de uma compilação de *Lieder* de contemporâneos de Goethe, é "um dos *Lieder* mais significativos de Spohr – supera numa relação puramente musical as canções de Reichardt, Zelter, Kayser e seus camaradas da mesma forma com que fica atrás da ainda mais genial de Schubert (*Gretchen am Spinnrade*)[48]" (FRIEDLAENDER, 1896, p.139).

A estrutura de *Gretchen* conta com um refrão que se repete seguindo o texto, mas o *Lied* é seccionado de maneira a conter na seção A o primeiro refrão, duas estrofes (E.1 e 2) e o segundo refrão, sendo que a seção B conta com as três estrofes centrais (E.3, 4 e 5) e por fim a seção C se compõe de um refrão e das últimas duas estrofes (E.6 e 7 - tabela 5). "Spohr era particularmente atraído pela exploração de formas livres e flexíveis. Mais da metade de seus *Lieder* são *durchkomponiert* e, estruturalmente, contêm pouco ou nenhum traço da disposição dos versos de seus textos[49]" (BROWN, 1988, p.vii).

Seção A		Seção B		Seção C
E. 1	E. 2	E. 3	E. 4 e 5	E. 6 e 7
11 – 18	19 - 26	39 - 45	47 - 64	73 - 90

Tabela 5 - Estrutura de *Gretchen* de Spohr

De fato, as seções e subseções de *Gretchen* não são dispostas de forma mais correspondente ao texto, pela junção das seções 4 e 5 e pelo segundo refrão fazer parte da

---

[47] The music of Spohr has fallen into oblivion because it failed to venture beyond a conformity with the music of his time. He wrote symphonies, concerti, operas, and songs that display many innovative, original ideas, but lack that intangible quality – genius.

[48] Unsere Composition – eines der bedeutendsten Lieder Spohrs – überragt in rein musikalischer Beziehung die Gesänge Reichardts, Zelters, Kaysers und ihrer Genossen ebenso sehr, wie sie hinter der noch genialeren von Schubert ("Gretchen am Spinnrade") zurücksteht.

[49] Spohr was particularly attracted towards the exploration of free and flexible forms. More than half his lieder are through-composed and, structurally, contain little or no hint of the verse pattern of their texts.

seção A (tabela 5). No entanto, Spohr utiliza o texto sem trazer nenhuma modificação - não acrescenta nem suprime versos (assim como Wagner e diferentemente de Loewe e Schubert). As seções são separadas por barras duplas (tabela 5), e as subseções também são claramente identificáveis. "Clareza formal era uma característica significante das canções de Spohr[50]" (GORRELL, 1993, p.221).

Uma característica geral do acompanhamento do piano é a simplicidade rítmica das figurações. Alternam-se seções em que há acordes homorrítmicos e acordes arpejados. Segundo Gorrell (1993, p. 221), Spohr dava atenção especial à linha vocal e seus acompanhamentos eram a ela subordinados:

> O interesse primário de suas canções era focado na linha vocal, que era geralmente agradável melodicamente e ritmicamente simpática às demandas métricas do texto. […] Seus acompanhamentos, como os de Zelter e Reichardt, raramente tinham alguma figuração incomum e eram completamente subordinados à linha vocal. Spohr geralmente dobrava a voz na parte do piano e usava figurações sem interesse como harmonias arpejadas ao longo da canção[51] (GORRELL, 1993, P.221).

As figurações do piano são de fato simples em *Gretchen,* se não "sem interesse", como diz Gorrell. Por outro lado, a harmonia é muito explorada, rica em cromatismos, e torna o acompanhamento muito "interessante". Brown coloca que, em relação a compor sobre poemas, Spohr

> está do lado oposto do espectro daqueles que, como Goethe, acreditavam que a melhor forma de *Lied* consistia em uma linha melódica e acompanhamento simples que eram apropriados ao ânimo geral do poema, mas que deixava as palavras, com ajuda da enunciação expressiva do cantor, carregarem o peso emocional do texto. Para um ponto muito mais adiante do que compositores anteriores, Spohr levou a tentativa capturar sua própria reação às nuances do poema através de detalhes musicais; ele usava todos os recursos disponíveis para representar as implicações emocionais sempre inconstantes das palavras. Certamente,

---

[50] *Formal clarity was a significant feature of Spohr's songs.*

[51] *He focused the primary interest of his songs on the vocal line, which was generally melodically pleasing and rhythmically sympathetic to the metrical demands of the text. […] His accompaniments, like those of Zelter and Reichardt, seldom had unusual figuration and were completely subordinated to the vocal line. Spohr generally doubled the voice in the piano part and used bland figurations such as arpeggiated harmonies throughout the song.*

> compositor prévio de *Lieder* algum sequer chegou perto de explorar harmonia e cromatismo ao ponto de Spohr[52] (BROWN, 1988, P.viii).

2.2.1 Refrão

O refrão, em sol menor, é caracterizado por uma linha melódica ascendente com dois saltos de quarta e que retorna para uma região média na tônica (sol maior), com intervalos menores e cromatismos nos c. 5 e 6 (figura 9).

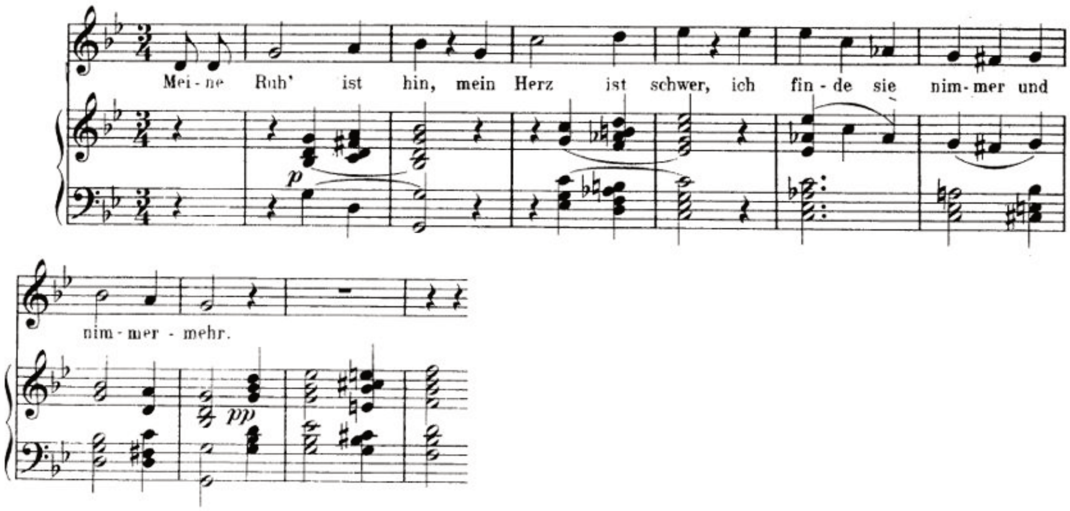


Figura 9 – Refrão de *Gretchen* de Spohr (c. 1 – 9).

O acompanhamento se constitui de acordes homorrítmicos, que conferem ao refrão um caráter estático. Esse caráter condiz com a apresentação de um estado de espírito de Gretchen, conectado a um momento da realidade. A harmonia do trecho também aponta

---

[52] *He stands at the opposite end of the spectrum from those who, like Goethe, believed that the best kind of lied consisted of a simple melodic line and accompaniment that were appropriate to the general mood of the poem, but left the words, aided by the expressive delivery of the singer, to carry the emotional weight of the text. To a far greater extent than previous composers Spohr attempted to capture his own response to the nuances of the poem through musical details; he used all the resources at his command to represent the constantly shifting emotional implications of the words. Certainly no earlier composer of lieder had exploited harmony and chromaticism to anything like the same extent as Spohr.*

para a mesma direção – simples, ela serve de base para a exposição da condição emocional inicial da personagem, em um tom introspectivo. "A música do refrão de Spohr captura um ânimo que é contido e tem um tom subjetivo enquanto expressa a angústia de Gretchen[53]" (ZASTROW, 1973, p. 157).

Nota-se que as duas primeiras semifrases são construídas sobre o mesmo contorno melódico e a condução é feita de maneira a enfatizar "*hin"* e "*schwer"*, tanto pelo desenho ascendente quanto pelo acompanhamento anacrústico do piano, que leva ao acorde de tônica no c. 2 e de subdominante no c. 4, respeitando dessa maneira a prosódia do texto (diferentemente de Schubert nesse mesmo trecho). Na execução, convém que o fraseado siga essa condução.

No ápice melódico está "*ich finde"* sobre dois mi bemóis repetidos, e o acompanhamento do piano, antes anacrúsico, agora ataca no primeiro tempo do c. 5, o que confere um destaque para a palavra "*finde"*, ressaltando a ideia de busca da personagem - algo semelhante ao tratamento dado a esse trecho na *Gretchen am Spinnrade* de Schubert, ao repetir as palavras "*ich finde*". A linha melódica descendente e cromática que segue logo após pode sugerir a resignação ao destino de nunca mais poder encontrar a paz perdida. Propõe-se realizá-la dentro de um *legato,* aproveitando-se das consoantes nasais /n/ e /m/ presentes em "*nimmer und nimmermehr*" para tornar a frase mais lânguida, correspondente à fraqueza psicológica sugerida por esse desenho melódico.

Sugerimos que o refrão todo seja executado dentro da dinâmica indicada – *piano*, chegando em *pianissimo* no c. 8 – não realizando na primeira ocorrência do refrão um *crescendo* acentuado para o c.5, além do natural que ocorrerá com a condução do fraseado. Desta maneira poderá se estabelecer um caráter de lamento, um pouco suspirado, que irá condizer com a interpretação da subseção seguinte. De acordo com esse caráter, e observando a indicação de dinâmica (*pianissimo*) no c. 8, sugere-se não acentuar o si de "*nimmermehr*" do c. 7, executando esta última semifrase dentro do *decrescendo* sugerido a partir do c. 5.

---

[53] The music of Spohr's refrain stanza captures a mood which is restrained and subjective in tone while expressing Gretchen's anxiety.

O segundo refrão acontece no final da seção A. Desta forma, o refrão abre e fecha a seção, lhe conferindo uma unidade, e reforçando o caráter melancólico deste primeiro momento do *Lied*. Pelo caráter semelhante, é sugerido que na *performance* esses dois refrãos sejam executados de maneira semelhante.

Já o terceiro aparecimento do refrão abre a seção C (tabela 5). Sugere-se que, na *performance*, o caráter das últimas estrofes (E.6 e 7) se antecipe na execução desse refrão (ver item 2.2.4). Pode-se realizar um *crescendo* na primeira frase, enfatizando mais as palavras "*hin*" e "*schwer*". A repetição das notas mi de "*ich finde*" (figura 10) pode ser explorada de forma a exacerbar um possível caráter de obstinação, realizando um *marcato* sobre as duas notas (em detrimento de um *levare* do primeiro mi).

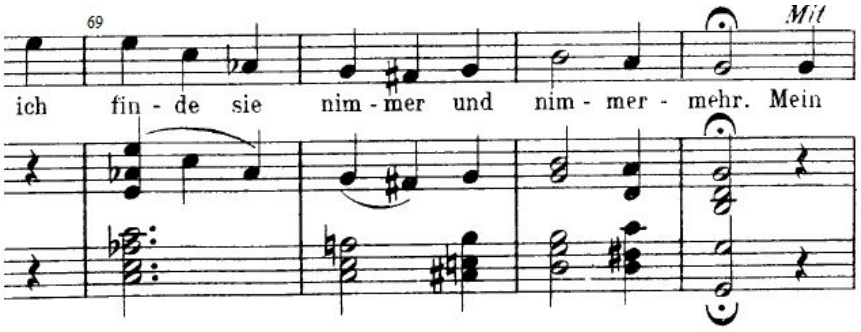


Figura 10 – Última frase do último refrão (c.69 - 72).

Observa-se também a *fermata* sobre a última nota do refrão, sol (figura 10). Nos dois primeiros refrãos há uma transição até a estrofe que segue. Neste último caso, não. A transição, portanto, deve ser feita durante a *fermata*. É preciso que a frase termine nesta nota, e que enquanto ela dura, nasça a motivação para cantar o que segue, "*mein Busen drängt sich nach ihm hin"* (meu seio anseia por ele). Esse efeito pode ser realizado com um *decrescendo* logo seguido por um *crescendo* que emendará com o *crescendo* proposto na partitura no c. 74 e culmina no auge da frase "*ihm hin*" (figura 11). Sugere-se que a respiração seja muito breve para não interromper a energia que nasce na *fermata*.

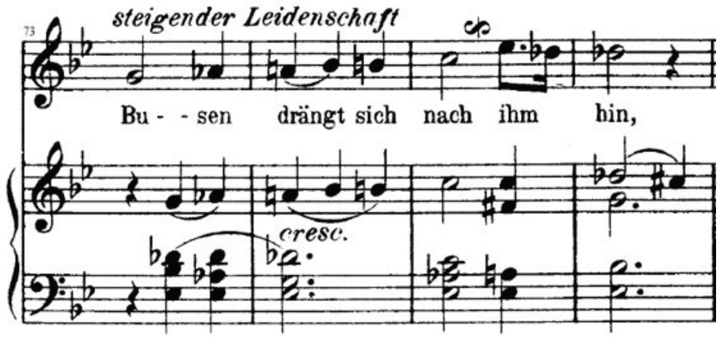


Figura 11 – Início da E.6 (c. 73 - 76).

2.2.2 Estrofes 1 e 2

Após o primeiro refrão, os c. 9 e 10 funcionam como interlúdio, no qual há uma modulação cromática para si bemol maior, o centro tonal da próxima subseção. Sobre a palavra "*ihn*" (ele) no c. 11 ocorre a chegada ao si bemol maior, o que inspira certa alegria na primeira invocação de Fausto. Há um contraste no acompanhamento, pela presença de arpejos em tercinas na voz superior do piano (figura 12).

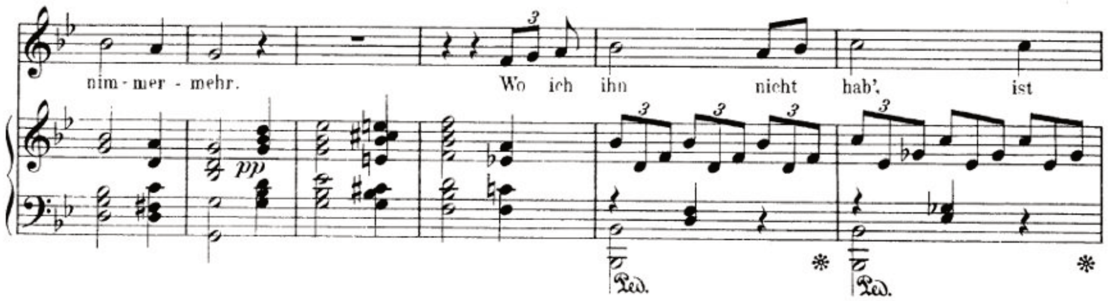


Figura 12 – Transição e início da E.1 (c. 7 – 12).

No entanto, é à ausência de Fausto que Gretchen vai se referir, e junto com o "*nicht hab*" (não tenho) há uma subdominante menor no c. 12 (figura 13) que interrompe a sensação boa de invocar o amado, e cria uma oscilação harmônica em relação ao centro tonal maior. No c. 14 há um acorde de sexta germânica, concentrando uma tensão sobre a palavra "*Grab*" (túmulo). Sugere-se executar um acento sobre "*Grab"*, uma vez que é uma

palavra de grande carga semântica, um momento de tensão harmônica e o ápice melódico da frase. A ênfase das consoantes /g/ e /r/ ajudam a criar o destaque necessário. Também se pode sugerir que a cor em "*Grab*" seja bem distinta de "*ganze*", com um som um pouco mais aberto (mais rico em harmônicos agudos) no primeiro e com o acento, enquanto o segundo pode ser mais "coberto" (menos brilhante), com um ataque mais suave e um *crescendo* para "*Welt*", que pode ser reforçado por um *crescendo* também na descida cromática do baixo em oitavas do acompanhamento do piano no c. 15.

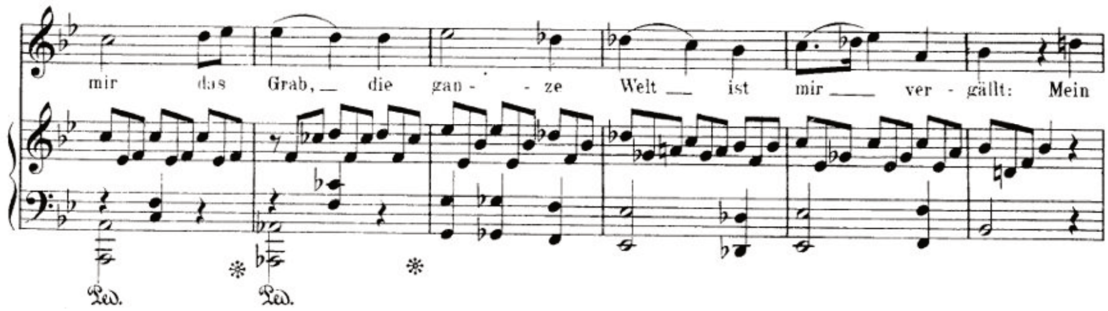


Figura 13 – Trecho da E.1 (c. 13 - 18).

A linha vocal desta subseção (E.1 – tabela 5) é mais diatônica e cromática, o que em combinação com os arpejos em tercinas e o teor do texto pode sugerir certa languidez, uma lamentação sem muito vigor ou exaltações. Somando-se a isso há a oscilação harmônica entre a tônica menor e maior – no c. 12 há uma subdominante menor, dentro do centro tonal de si bemol maior. É importante chamar a atenção para o fato de a palavra "*vergällt"* (amargo) recair sobre a tônica maior no c. 18 (figura 13). É o único momento do *Lied* em que há uma "discrepância" no que é esperado (acorde menor) tanto pela harmonia menor quanto pelo caráter "negativo" que é geralmente associado às tonalidades menores – sendo o caráter "positivo" geralmente associado às tonalidades maiores. Como há um destaque harmônico para essa palavra, sugere-se que ela também seja destacada na linha vocal, com uma presença mais acentuada das consoantes e com um leve *marcato* sobre a sílaba "*gällt*".

Na E.2 (figura 14), palavras chave recaem sobre acordes maiores – é o caso de, "*verrückt*" (louco) e "*zerstückt*" (despedaçado). Essas palavras não só têm um teor negativo

muito forte, quanto também têm uma sonoridade impactante, com a rima em "ückt". Desta maneira, o repouso inesperado sobre o acorde de ré maior é ainda mais surpreendente. Pode-se inferir que resulte dessa interação a contradição típica do sofrimento por amor, que confunde a mente (*mein armer Kopf ist mir verrückt*), que perturba os sentidos (*mein armer Sinn ist mir zertcückt*), e é ao mesmo tempo inebriante. Também o fato de não haver outras indicações de dinâmica na seção toda, além das duas iniciais do refrão (*piano* e *pianíssimo*), aponta para esse sofrimento que não é arrebatador nem causador de grandes ímpetos, mas é ora bom, ora ruim.

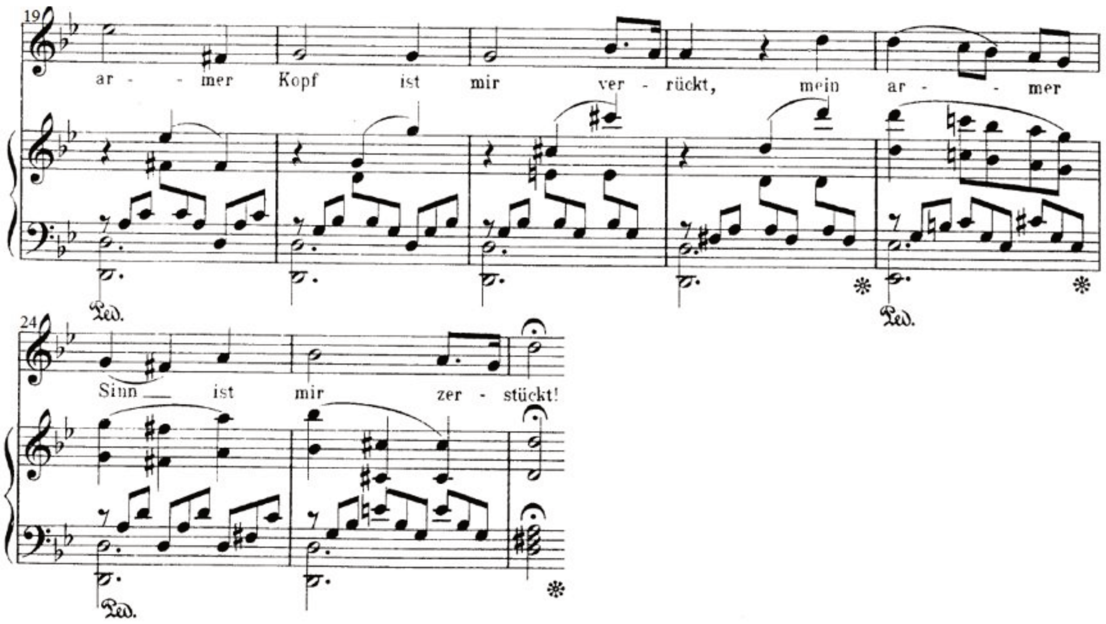


Figura 14 – Ocorrência de palavras chave sobre acordes maiores na E.2 (c. 19 – 26).

O refrão que segue é igual ao primeiro, à única diferença da transição para a nova seção. Essa transição tem a mesma característica de acompanhamento e contém uma linha melódica que responde a ultima frase do refrão, dando um fechamento para a seção A (figura 15).

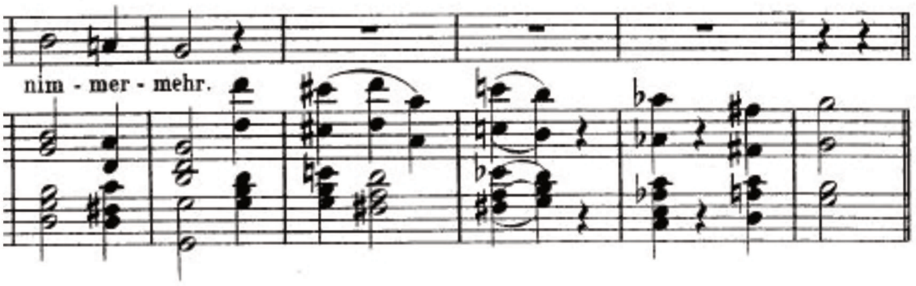


Figura 15 – Fechamento da seção A (c. 33 - 37).

2.2.3 Estrofe 3

A seção B é composta pela E.3, 4 e 5, que se organizam em duas seções. A E.3, sozinha, forma uma subseção do c. 39 (figura 16), e as E.4 e 5 juntas formam uma segunda subseção (próximo tópico). As duas frases musicais se repetem, e o acompanhamento também é o mesmo para as duas. Constituem-se de acordes homorrítmicos, assim como o refrão, e a melodia da linha vocal é reforçada pela voz do meio da mão direita. Essa seção tem as indicações *Geschwind und sehnsuchtsvoll* (movido e saudoso). Este trecho, em mi bemol maior, tem uma harmonia simples. Há um destaque melódico para os primeiros tempos dos c. 39 e 43, sobre a palavra "*ihm*".

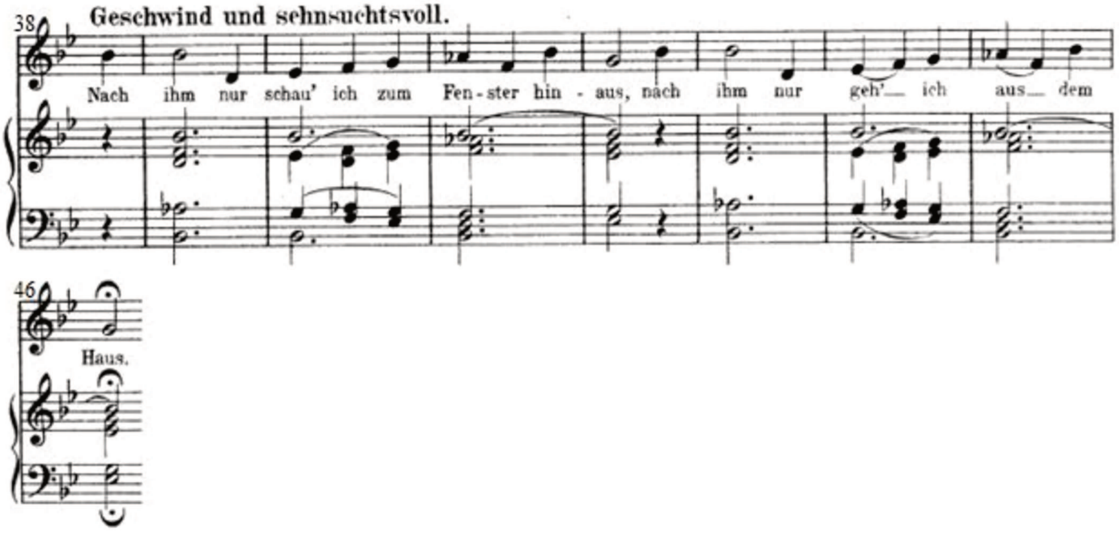


Figura 16 – E.3 (c. 39 - 46).

Pode-se inferir a partir desta harmonia e melodia simples que as restrições impostas a Gretchen pelo seu amor não lhe causam grandes tribulações. Só olhar pela janela e só sair na rua pelo seu amado não é algo que cause sofrimento. Há uma simplicidade muito grande dos sentimentos deste trecho. Propõe-se que dessa mesma forma simples seja a execução, sem grandes destaques ou exageros de inflexões e articulações.

2.2.4 Estrofes 4 e 5

As estrofes E.4 e 5 têm entre si uma coesão de sentido – enumeração das características do amado. Elas caracterizam a próxima subseção. Há a indicação *Langsam* (lento), no entanto, tem-se a sensação de que essa subseção é mais movida do que a anterior. "O compositor indica *langsam,* mas o padrão rítmico em colcheias na mão direita do acompanhamento dá a sensação de movimento que antes não existia[54]" (ZASTROW, 1973, p.109).

O desenho melódico dessas estrofes apresenta bastante variedade, o que contrasta com a estrofe anterior, E.3 (figura 17). Há figuras rítmicas mais curtas (colcheias, uma *appoggiatura*). A tessitura se torna mais aguda ao longo dos compassos. Há um primeiro momento do c. 47 ao 50 entre sol e dó, em seguida há um salto de quarta para o mi com "*Lächeln*" repetido com "*Gewalt*" e o primeiro auge com um salto de sexta para o sol em "*seiner*" no c.55. Este ápice coincide com uma mudança no acompanhamento; a linha da mão esquerda do piano passa a conter um baixo estático e um arpejo nos tempos 2 e 3 do compasso, criando um efeito de maior movimento. Estes elementos ilustram o aumento progressivo do ardor inspirado pelas lembranças.

---

[54] *The composer indicates* langsam *but the eighth note pattern in the right hand of the accompaniment gives the feeling of motion that was previously lacking.*

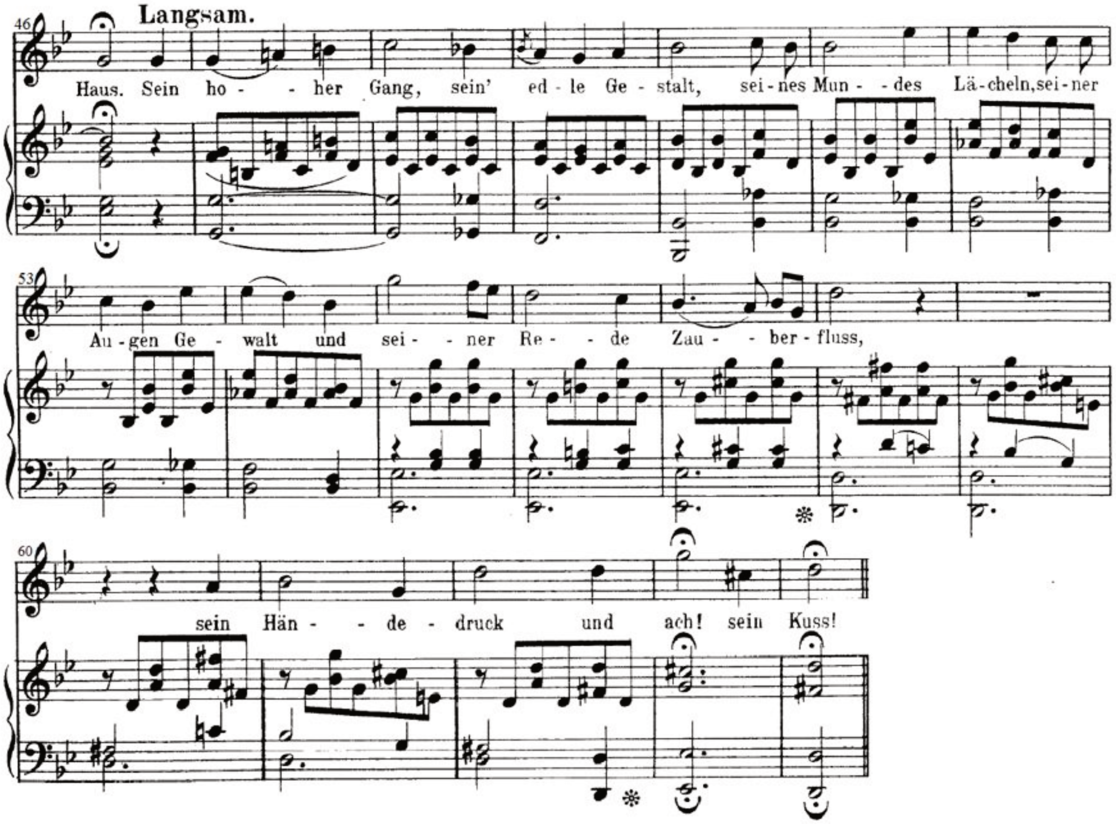


Figura 17 – E.4 e 5, enumeração das qualidades do amado (c.46 – 64).

No c.59, a harmonia chega a uma dominante que é enfatizada até o c.64, só se resolvendo com a volta do refrão no c.65. Nesse trecho há um enorme acúmulo de tensão. À dominante persistente se somam dois compassos de pausa na linha da voz, retardando o desenrolar da enumeração, que consiste nos dois versos que tratam concretamente da interação corporal tátil com o amado, o contato da mão e da boca: "*sein Händedruck / und ach! sein Kuss!*" (o aperto de sua mão / e ah! o seu beijo! – c.63 e 64). Esses compassos de pausa separam esses dois últimos versos dos anteriores, exacerbando a diferença de caráter entre eles. Podem sugerir uma insegurança em verbalizá-los, ou uma perplexidade momentânea diante da lembrança mais forte – a lembrança física do toque.

Notam-se duas *fermatas*, sobre "*ach*" e "*Kuss*". O auge melódico coincide com "*ach*", o que faz sentido se inferirmos que a personagem já se lembrou da sensação do beijo ao mesmo tempo em que exclama "*ach*", portanto antes de dizer "*Kuss*". O fato de "*Kuss*"

estar sobre a dominante e ela se resolver no próximo compasso, que já é o refrão, incita sugerir que assim como a consequência da dominante é a tônica seguinte, também o que diz o refrão é consequência da exaltação do contato físico com Fausto. Esse momento contém um resumo de toda a história: o deleite físico proibido resulta na perdição.

2.2.5 Estrofes 6 e 7

Na seção C, o tempo volta ao tempo inicial ("*Erste Bewegung*"). Ela se inicia com o último refrão, que termina com uma *fermata* sobre "*mehr*" (mais), sem finalização ou interlúdio para a próxima subseção (E.6 e 7), que vai de anacruse do c. 73 até o fim da peça. Essa subseção é a que compreende mais indicações de caráter, e assim mais variedades e contrastes.

A primeira frase vem acompanhada da indicação "*mit steigender leidenschaft*" (com paixão crescente). Há uma indicação de *crescendo* no c. 74 (a única em todo o *Lied*), e a linha melódica é ascendente e muito cromática (figura 18). Observamos aqui uma representação musical muito condizente com o sentido textual – "*mein busen drängt sich nach ihm hin*" (meu peito anseia por ele). No dicionário Langenscheidt, a primeira acepção do verbo "*drängen*", que optamos por traduzir por "ansiar", é "empurrar" (HOEPNER; KOLLERT; WEBER, 2001, p.749). Por estar na forma reflexiva, o primeiro sentido literal do verso seria "meu peito se empurra por ele". Notamos que esse significado é muito mais concreto do que as possíveis traduções "ansiar", "desejar" ou "almejar", verbos que se referem a ações abstratas. Essa concretude que pode ser expressa em alemão é captada pela música, que se soma ao sentido do texto ampliando sua expressividade. Assim, é reforçado o desejo crescente que vai culminar na próxima frase, cuja indicação é *kräftig* (com força) e a dinâmica é *forte*. A E.6 é o momento de máxima exaltação da personagem.

Propomos que a energia desde o início da E.6 seja sempre crescente, sem interrompê-la até o auge em "*ach*" do c.77. O *crescendo,* portanto, deve vir acompanhado de um *legato* muito acentuado, não deixando que as consoantes atrapalhem a conexão entre as vogais de cada sílaba. Também o *mordente* do c.75 entraria neste *legato*. (A nota ré do *mordente* deverá ser natural para encaminhar cromaticamente para o mi de "*ihm*").

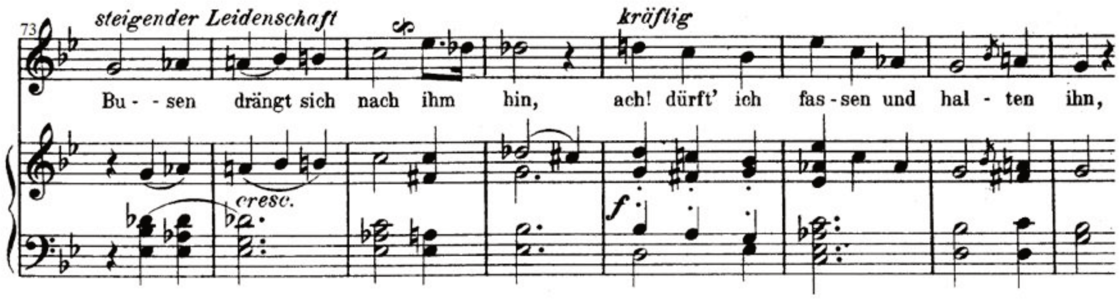


Figura 18 – E.6: Cromatismos na primeira frase, contraste com a segunda frase (c.73 - 80).

Observamos que a métrica do texto ao longo do *Lied* é respeitada rigorosamente: todos os acentos métricos coincidem com o tempo forte do compasso. Só ocorre um evento digno de nota, com o verso "*ach dürft ich fassen*" (ah, se eu pudesse agarrá-lo) (figura 18), que é a única frase tética de toda a canção. Seguindo a regularidade dos versos anteriores, o acento recairia sobre "*dürft*", (e a frase seria anacrúsica) mas Spohr escolhe dar mais ênfase para a exclamação "*ach*". É importante ressaltar que a acentuação de "a*ch*" em detrimento de "*dürft*" não se configura exatamente como um deslocamento prosódico, uma vez que a ênfase de uma exclamação é algo muito natural, mas a regularidade dos versos precedentes induziria a um acento em "*dürft*". No entanto, o acento sobre a exclamação lhe confere uma força maior, sendo assim mais um elemento para a construção da impulsividade desse trecho. Somando-se ao caráter de *kräftig* (com força) há a indicação de *staccato* sobre os três acordes do c. 77. Para executá-lo, sugere-se que a exclamação seja muito acentuada; para isso pode ser realizado um golpe de glote expressivo, e o som das consoantes "ch" (/ç/) também destacado. O resto da frase deve continuar dentro do *forte* e do caráter impulsivo e enérgico dos versos.

Segue a ideia de beijá-lo, e há uma mudança dinâmica súbita para *piano*, e para um caráter nostálgico – a indicação é *wehmüthig* (melancólico). É importante exacerbar o contraste entre esses dois momentos, que é uma especificidade da interpretação de Spohr dada ao poema. Inspirado pela doçura do beijo e pelo desvanecer, Spohr opta por um final correspondentemente suave e "rarefeito", com as pausas entre as sílabas da palavra

"*vergehen*" (desvanecer). Essa interpretação parece muito condizente com o conteúdo, sendo uma das possibilidades interpretativas sugerida pelo poema.

2.2.6 Considerações finais

A Gretchen retratada no *Lied* de Spohr não tem discernimento do futuro que a aguarda, e das consequências do amor proibido. Ela revela certa ingenuidade da loucura, uma instabilidade emocional, mas em que nada é exagerado ou exacerbado. As contradições são presentes, mas contidas. A música de Spohr não deixa transparecer nenhum indício a mais de consciência da grande tragédia que a aguarda, além do que é propriamente dito pelo poema no refrão - a paz acabou e não será recobrada. Spohr captura o sentido da poesia que ele musica, na sua qualidade de artesão musical, como diz Gorrell (1993).

O caráter da personagem construída por Spohr condiz com a análise do caráter da personagem Gretchen de *Fausto*, segundo a análise de Zastrow (1973), uma personagem ingênua que sonha com um amor impossível, e não tem consciência de todas as possíveis consequências decorrentes desse amor:

> Mas Gretchen não é uma menina realista e ela se permite sonhar com nobres senhores e senhoras e deixar sua cabeça ser inebriada por presentes de joias. [...] Ela nunca para para rever a situação ou para pensar nas possíveis consequências. [...] Ela está num ponto da vida em que a mulher está despertando, quando ela deveria pensar em amor e em casamento. Enquanto seu amor por Fausto cresce, Gretchen está completamente inconsciente de que este sentimento instintivo talvez a leve a ofender a sua moralidade tradicional[55] (ZASTROW, 1973, P.17).

Spohr, ao que parece através da análise dessa canção, não coloca considerações musicais acima da poesia, como sugere Gorrell (1993) de um modo geral com relação à produção de *Lieder* do compositor. Mas ele era de fato um artesão, no sentido de cuidar

---

[55] *But Gretchen is not a realistic girl and she allows herself to dream of lords and ladies and to let her head be turned by gifts of jewels. […] She never stops to review the situation or to think of possible consequences. […] She is at the point in her life when the woman in her is awakening, when she should think of love and marriage. As her love for Faust grows, Gretchen is completely unaware that this instinctive feeling might lead her to offend her traditional morality.*

com muita minúcia da interação da sua música com o texto, de forma com que ela fosse condizente com o poema.

A música pode desempenhar, no contato com a poesia, tanto o papel de criar novos significados (como vimos na análise de *Gretchen am Spinnrade* de Schubert), como o de propor uma opção interpretativa para algo que o poema deixou em aberto - por não haver, por exemplo, a inflexão da declamação; também pode chamar a atenção para sutilezas da poesia. Esse trabalho se verifica em *Gretchen.* A música captura estas sutilezas, criando uma personagem delicada, apaixonada e também triste. Mas sua inocência é tal que a música não deixa transparecer nenhum indício da transgressão que seu amor representa.

2.3 Carl Loewe: *Meine Ruh ist hin*

Johann Carl Gottfried Loewe foi um compositor e cantor alemão. Era muito conhecido em seu tempo por interpretar suas próprias composições. "Como um cantor, Loewe excelia na *performance* de suas próprias canções: relatos contemporâneos louvam sua presença imponente e sua bela e aprimorada voz de barítono[56]" (SADIE, 2001, v.15, p.70). Atualmente, Loewe é muito pouco cantado: "A reputação póstuma de Loewe como compositor se deve principalmente a suas canções, no entanto, apesar de toda a importância que lhes é dada na literatura acadêmica, elas continuam largamente negligenciadas pelos intérpretes modernos[57]" (SADIE, 2001, v.15, p.68).

Dentre suas composições para voz e piano, se destacam suas baladas. Segundo Gorrell (1993) em uma publicação da década de 1990, "Loewe é lembrado hoje apenas por suas baladas. […] Ele possuía um talento genuíno para realizar o teatral. Um ótimo contador de histórias, ele aproveitava do conteúdo da balada de uma maneira tão persuasiva que o ouvinte é completamente absorto pela história que ele conta[58]" (GORRELL, 1993, p.232).

O artigo sobre Loewe do *The new Grove dictionary of music and musicians* (2001) traz que o compositor era uma figura pouco inovadora, tendo assimilado pouco das tendências do século XIX, e que "suas canções permaneceram populares na Alemanha por algum tempo depois [de sua morte], particularmente para *performance* informal, apesar de sua influência sobre compositores posteriores ser limitada[59]" (SADIE, 2001, v.15, p.69).

---

[56] *As a singer, Loewe excelled in the performance of his own songs: contemporary accounts praise his imposing presence and his fine, well-honed baritone voice.*

[57] *Loewe's posthumous reputation as a composer rests mainly on his songs, though, for all the importance they are accorded in the scholarly literature, they remain largely neglected by modern performers.*

[58] *Loewe is remembered today only for his ballads. […] he possessed a genuine talent for realizing the theatrical. A superb storyteller, he capitalized on the dramatic content of the ballad in such a compelling fashion that the listener is totally drawn into the tale he tells.*

[59] *His songs remained popular in Germany for some time afterwards, particularly for informal performance, though their influence on later composers is limited.*

Uma opinião mais recente do que estes dois autores é mais entusiasta, e atesta para a retomada da importância do compositor:

> Autor de uma valiosa autobiografia, Loewe se tornou recentemente um tópico de pesquisa séria. Mais importante ainda, ele é reconhecido como um contemporâneo de Schubert e Schumann e uma influência significante sobre eles (na verdade, ele era comparado a Schubert durante sua vida). [...] No total, ele compôs dezessete oratórios, seis óperas, aproximadamente trezentos e cinquenta *Lieder* e duzentas baladas[60] (DEAVILLE, in PARSONS, 2004, p.147).

Meine Ruh ist hin, op. 9 (1822), é o segundo *Lied* do Caderno nº3 de Loewe (Op.9 H.III). Ele compôs nove *Lieder* sobre o *Fausto* de Goethe.

O *Lied* se estrutura em três seções claramente divididas e contrastantes (tabela 6). A seção A, em si menor e em 9/8 compreende o refrão, as duas primeiras estrofes e é fechada pela repetição do refrão. A seção B é em si maior, em 12/8 e é formada pelas E.3, 4 e 5. Por fim, na seção C a tonalidade volta a si menor, e a fórmula de compasso a 9/8; compreende o terceiro refrão, as E.6 e 7 e uma repetição do refrão fecha a canção. A indicação geral de andamento e caráter é *Tief bewegt, mit glühender Sehnsucht* (profundamente movido, com saudade abrasadora).

Seção A	**Seção B**	**Seção C**
9/8	12/8	9/8
Si m	Si M	Si m
E. 1 e 2	E. 3, 4 e 5	E. 6 e 7
5 - 12	17 – 33	38 - 51

Tabela 6 - Estrutura de *Meine Ruh ist hin* de Loewe

Uma característica de Loewe que se verifica nessa peça é a irregularidade dos comprimentos das frases. Gorrell (1993, p.226) dá o exemplo do *Erlkönig*: "Loewe escreve com frequência comprimentos de frase irregulares em suas canções, o que contribui para o

---

[60] *The author of a valuable autobiography, Loewe recently has recently become a topic of serious scholarship. More importantly, he is recognized as a significant influence on and contemporary of Schubert and Schumann (in fact, he was compared to Schubert during his lifetime). […] In all, he composed seventeen oratorios, six operas, approximately 350 Lieder and 200 ballads.*

seu som único. Primeiro ele introduz o *Erlkönig* em um compasso 6/8 e então estende suas frases mantendo os enunciados do *Erlkönig* em 9/8 durante suas últimas entradas[61]". O mesmo procedimento é usado em *Meine Ruh ist hin* (tabela 6), mas com um compasso 9/8, seguido de 12/8 e retornando para o 9/8 inicial.

2.3.1 Refrão

No início do refrão, a linha da voz é dobrada oitava abaixo pela linha da mão esquerda do piano. No c.2 ela deixa de fazê-lo e o acompanhamento todo é formado por acordes homorrítmicos em semínima e colcheia, que vão percorrer toda a seção A (figura 19).

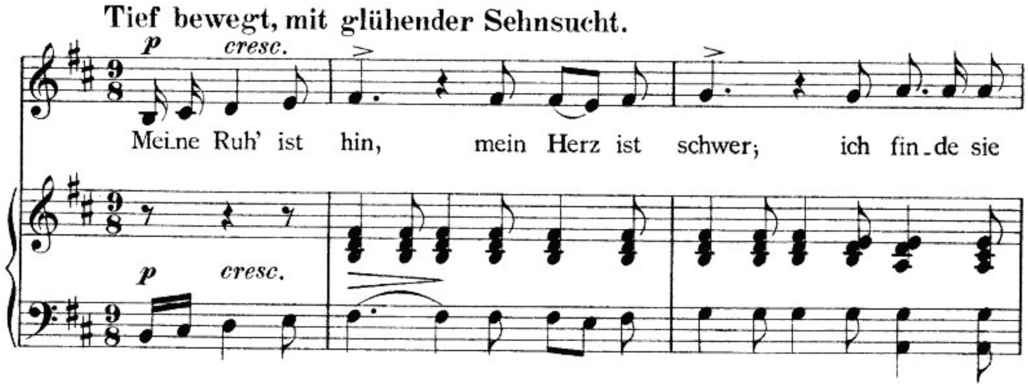


Figura 19 - Linha da voz dobrada pelo baixo nos c.1 e 2, acordes homorrítmicos no acompanhamento (c.1 – 3).

É interessante o que Gorrell (1993, p.231) diz a respeito do acompanhamento, e sobre dobrar a linha vocal:

> Ele [Loewe] obviamente moldava suas canções em prol do cantor, já que o acompanhamento nunca domina a voz e sempre provê suporte adequado. [...] A atenção é normalmente focada na voz e a linha vocal é eminentemente cantável.

---

[61] *Loewe often writes irregular phrase length in his songs, which contribute to their unique sound. He fist introduces the Erlking in 6/8 meter and then extends his phrases by keeping the Erlking's statements in 9/8 during his two remaining entrances.*

> Loewe, como Liszt, usava às vezes o registro grave do piano para dobrar a linha vocal para um som mais pesado[62] (GORRELL, 1993, p. 231).

De fato, o começo no registro grave da voz, dobrado pelo piano, produz uma sonoridade geral mais grave; tanto no sentido literal como também no sentido do caráter – penoso e circunspecto. Esse caráter evolui levemente com o *crescendo* nos dois primeiros compassos e no início do c.3 há um grande contraste, com um salto de sexta maior para o fá 4 (figura 20).

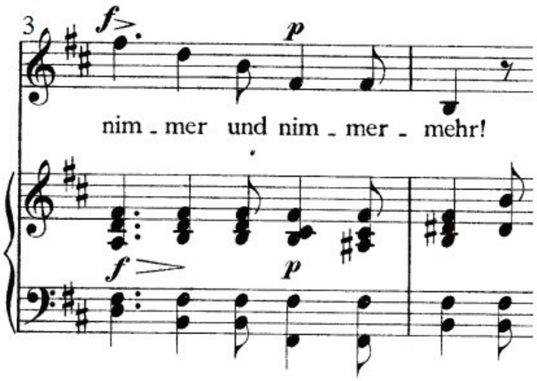


Figura 20 - Fá agudo com o acorde do primeiro tempo em semínima pontuada e volta em saltos descendentes para a região grave da voz (c.3).

A dinâmica é *forte,* na harmonia, há a ocorrência de uma tônica relativa (tR – o ré maior). Também ritmicamente há uma mudança – o tempo inteiro é ocupado pelo único acorde, em semínima pontuada. Após esse salto grande, em apenas um compasso a linha melódica sai da região aguda e atinge o seu limite grave, o si, em saltos descendentes. A dinâmica também passa para *piano* no meio do c.3.

Essa explosão é muito chamativa e brusca, o que certamente agrega ao caráter da personagem algumas particularidades. Por exemplo, ela certamente é menos centrada e equilibrada do que a Gretchen original do texto e é possível que essa comparação se aplique em relação às outras personagens Gretchen construídas nas três outras canções. Todas elas

---

[62] *He obviously tailored his songs to the advantage of the singer, for the accompaniments never dominate the voice and always provide adequate support [...] Attention is usually focused on the voice, and the vocal line is eminently singable. Loewe, like Liszt, sometimes used the bass range of the piano to double the voice line for a weightier sound.*

"saem" um pouco de si, ora no momento da lembrança do beijo, ora no momento da vontade de agarrar e beijar Fausto. Mas nenhuma das três tem grandes arroubos logo no início da canção.

2.3.2 Estrofe 1

O início da E.1 é marcado por um cromatismo em volta da nota si na linha melódica, formando um acorde de sexta germânica (figura 21) sobre a palavra "*nicht*" (não). Há um *sforzando* sobre a primeira nota do c.5, o dó bequadro sobre a palavra *ihn* (ele) e um acento sobre o dó bequadro do c.6, em *Grab* (túmulo). Esses dois acentos sobre essa segunda menor, juntamente com a linha melódica que se mantém no si, criam uma sensação peculiar de um lamento mal-humorado, "ranzinza".

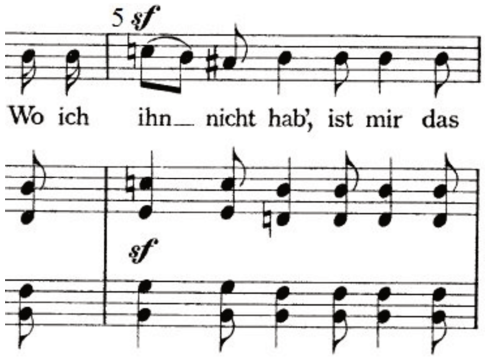


Figura 21 - Cromatismo sobre a nota si, acorde de sexta germânica (c.5).

Com a próxima frase, o dó volta a ser sustenido e a linha melódica tem outro desenho em *forte*. Subitamente, no c.7, há um salto de oitava descendente para o dó grave em *pianissimo* (figura 22).

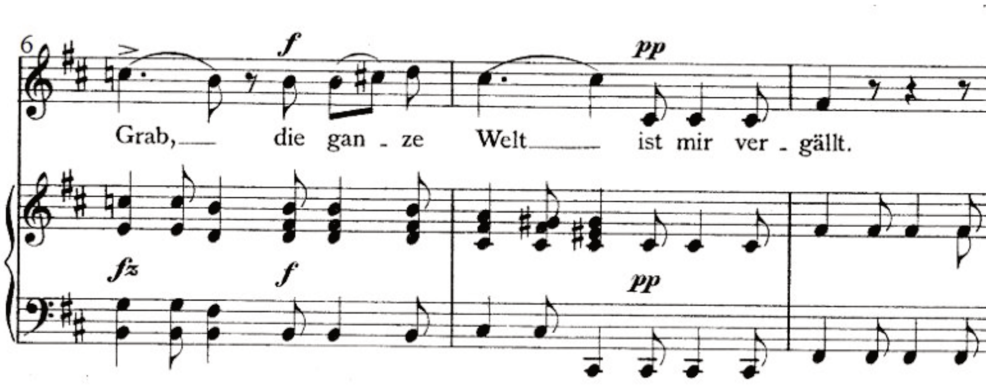


Figura 22 - Salto de oitava no c.7 e mudança de dinâmica - de *forte* para *pianissimo* (c.6 – 7).

Observamos aqui um grande contraste como no refrão, mas com o salto descendente e para o *pianissimo*. Esse segundo momento de contraste súbito reitera a suspeita de caráter que tivemos no começo, de uma personagem com mudanças bruscas de humor. Ela pode ser entendida como beirando a histeria e esses contrastes podem ser enfatizados na *performance* afim de explicitar essa escolha interpretativa.

Pode-se pensar que esse salto de oitava para o grave junto com a mudança de dinâmica pode representar uma explosão de lamento seguida de uma súbita consciência da dor e da realidade – que condiz com o caráter sugerido pela E.2 que segue.

2.3.3 Estrofe 2

A E.2 se mantém na dinâmica *pianissimo* sugerida no final da E.1 e tem uma linha melódica que se repete duas vezes, sem grandes saltos, com notas repetidas. A harmonia passa para fá sustenido menor, mas durante a seção a linha do piano não forma tríades. Ela é composta por um pedal de fá na voz superior da mão direita, e há um motivo dobrado mais grave (figura 23), que se interrompe para o começo do segundo refrão, logo na sequência.

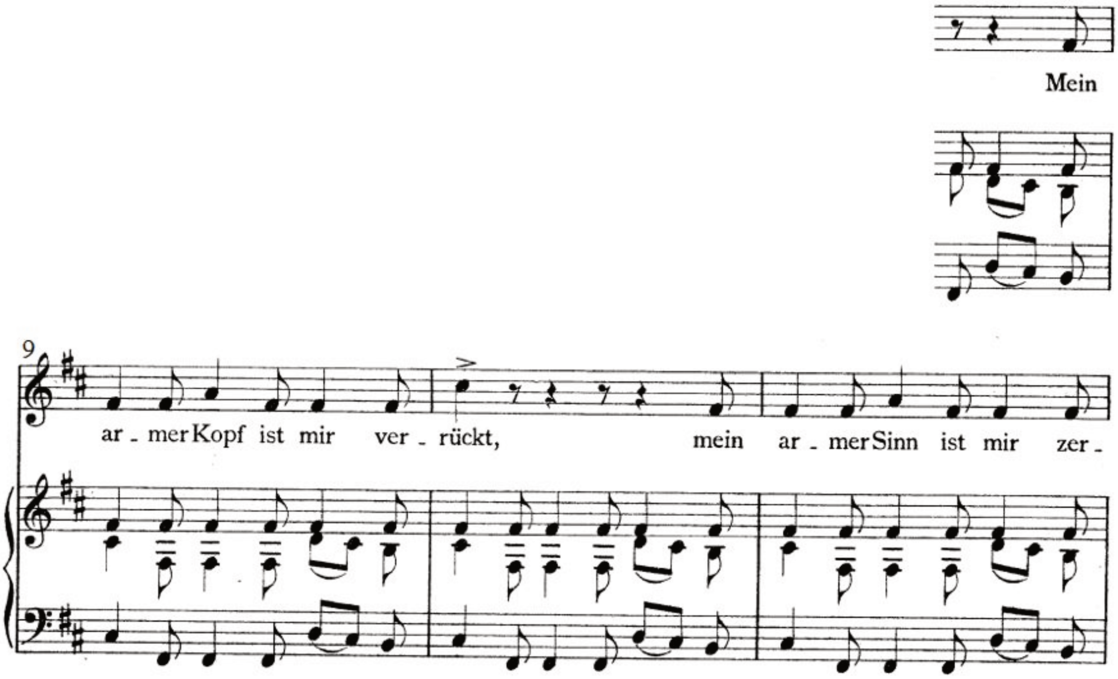


Figura 23 - Motivo no acompanhamento da E.2, sem formação de tríades (c.9 – 11).

Há uma sensação muito estática nessa estrofe, pela repetição das fórmulas rítmicas e pela harmonia que se mantém entre tônica e subdominante, sem, no entanto, formar tríades de fato. Nesse momento a personagem reconhece a sua loucura: *"Mein armer Kopf ist mir verrückt / Mein armer Sinn ist mir zerstückt*" (minha pobre cabeça está transtornada, meu pobre espírito – dilacerado). É o único momento de lucidez com um pouco de autocontrole em todo o *Lied,* e que logo se encerra com a retomada do refrão.

2.3.4 Estrofe 3

Na E.3, abertura da seção B, há grandes mudanças. A fórmula de compasso passa de 9/8 para 12/8, a harmonia, de si menor para si maior e o piano traz uma linha melódica na voz superior (figura 24).

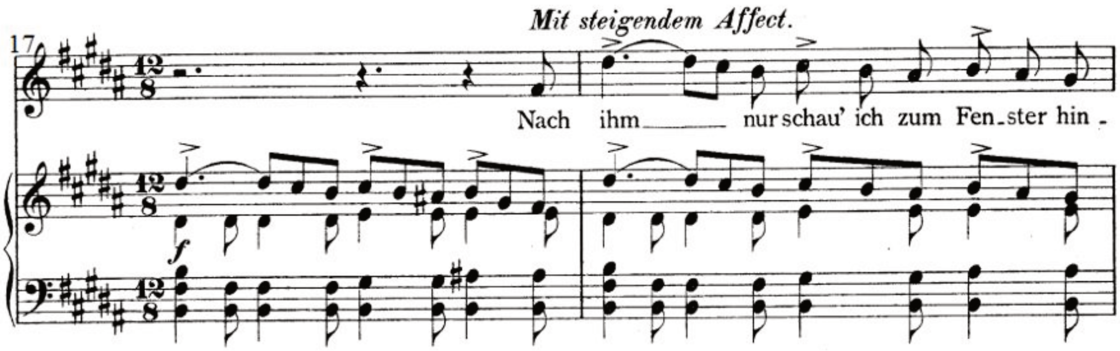


Figura 24 - Abertura da seção B: mudança da armadura de clave e da fórmula de compasso; linha melódica na voz superior do piano (c.17 – 18).

Essa melodia, de um compasso, se repete nos c.17 a 20 quatro vezes, e a voz a repete duas. A mudança da harmonia para uma tonalidade maior cria um clima totalmente diverso do anterior. Nesse momento, há a sensação de que a personagem saiu da realidade por completo e sonha com o amado desde esse momento (em contraste com os outros três *Lieder*, em que se nota uma mudança harmônica ou de textura apenas na lembrança a partir da enumeração das qualidades, na E.4). Sair de casa só pelo amado e ir à janela só para procurar o amado são, na construção dessa personagem, momentos bons, lembrados com paixão. A indicação de caráter é *Mit steigendem Affect* (com emoção crescente).

Notamos acentos sobre os tempos 1, 3 e 4 de cada compasso, que devem ser realizados dentro do *legato* da frase toda. Sugere-se que ele seja executado mais como um *marcato*, para não se destacar demasiado dentro da frase.

2.3.5 Estrofes 4 e 5

As E.4 e 5 se dividem musicalmente de maneira diversa à do texto: uma primeira parte abarca os c.22 e 23 (figura 25), com os dois primeiros versos (*Sein hoher Gang, / Seine edle Gestalt* - Seu andar altivo, / Sua nobre feição). Nesses dois compassos, a linha melódica é muito silábica, um pouco marcial com quase sempre uma nota por tempo. O acompanhamento é como no início formado por acordes homorrítmicos, que repetem um ritmo constante de semínima e colcheia.

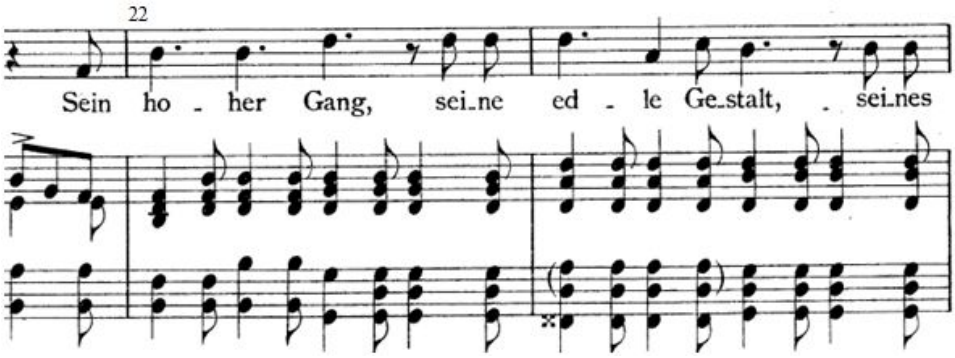


Figura 25 - Dois primeiros versos da E.4 - acompanhamento homorrítmico e regular, melodia silábica quase marcial (c.22 - 23).

É interessante notar como o caráter da música corresponde ao texto: dentre todas as qualidades do amado que são enumeradas nessas estrofes, estas duas primeiras são as mais "formais" – o andar altivo e a nobre feição. Todas as outras são muito mais íntimas, o sorriso, o olhar, o aperto da mão e o beijo. Loewe destacou a diferença dessas duas primeiras qualidades diferenciando-as musicalmente das outras e fazendo corresponder a elas esse caráter mais marcial, que traz uma conotação de formalidade.

Em contraste, seguem as outras qualidades, do c.24 ao 33. O acompanhamento muda de textura, passando para arpejos (figura 26). A linha da voz é muito melódica, quase todas as sílabas fortes são expandidas para mais de uma nota, especialmente na primeira sílaba forte de cada verso: "Mun" de *Mundes* (boca) no c.24, "Au" de *Augen* (olhos) no c.26, "Hän" de *Händedruck* (aperto de mão) no c.28 e em *Ach* (ah) no c.30.

Olhando para o primeiro verso, verificamos grande expansão da sílaba "Mun", em três tempos sobre a mesma nota e com uma *appoggiatura breve* no quarto tempo (figura 26). A *appoggiatura* deve ser realizada sobre a cabeça do quarto tempo. É condizente com esta escrita que a frase seja executada de maneira muito *dolce* e muito *legato*. Sugerimos também que a nota si de "Mun" seja atacada sem vibrato, mas com um som "quente" (rico em harmônicos graves), realizando de maneira mais expressiva a *messa di voce* proposta pelo *crescendo* e *decrescendo.* Também sugerimos que seja explorada a *dolcezza* da sílaba "cheln", o que dará um acabamento suave ao verso.

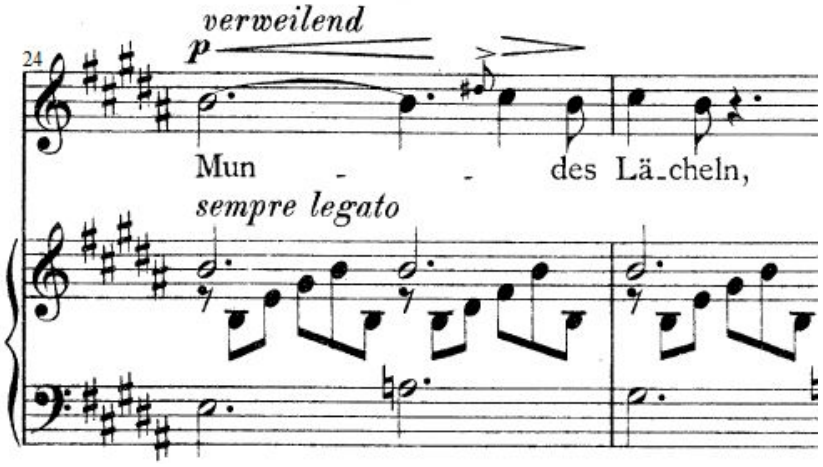


Figura 26 – Linha melódica doce do primeiro verso, arpejos no piano (c.24 - 25).

O verso que segue é ainda mais lírico, com a melodia criada na sílaba "Au" (figura 27). No acompanhamento, a voz mais aguda e a mais grave do piano marcam a cabeça de todos os tempos, criando um movimento maior desse trecho.

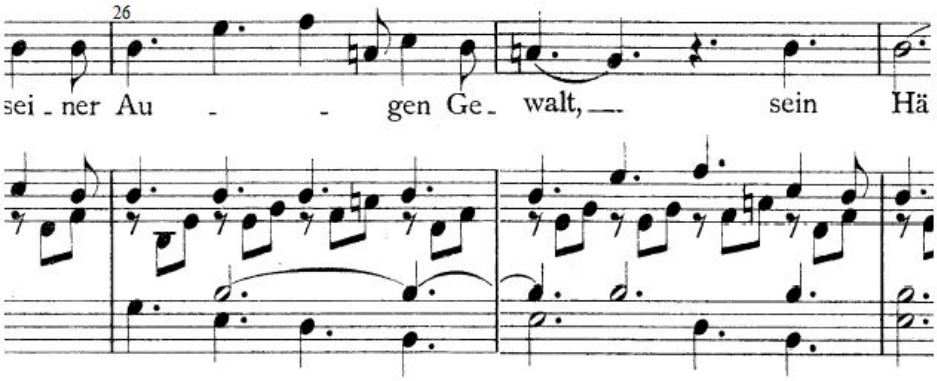


Figura 27 - Linha vocal muito melódica, acompanhamento do piano marcado a cada tempo e resposta do piano à melodia da voz (c.26 - 27).

É importante que aqui o tempo seja pensado "levando para frente", como naturalmente a agógica sugere. Na execução da linha da voz, é essencial que o *legato* seja muito explorado.

No terceiro momento, a harmonia se modifica pela primeira vez desde o c.24 - em que alternou entre a subdominante de si maior (mi maior) e a dominante da subdominante (si M^7). No segundo tempo do c.28 há um sol maior (relação de terças). Esse acorde vai encaminhar para um deslocamento do centro tonal para dó maior no c.31.

A linha da voz é apresentada de maneira similar às anteriores, com as sílabas expandidas (figura 28). Também se deve pensar no *legato* e obedecer ao *crescendo* e ao *decrescendo* escritos na partitura. Junto com o acorde de sol maior no terceiro tempo do c.28, temos o salto para o ré natural, ornamentado pela *appoggiatura* de duas notas (que também deve ser articulada sobre a cabeça do terceiro tempo, tomando o tempo de uma colcheia).

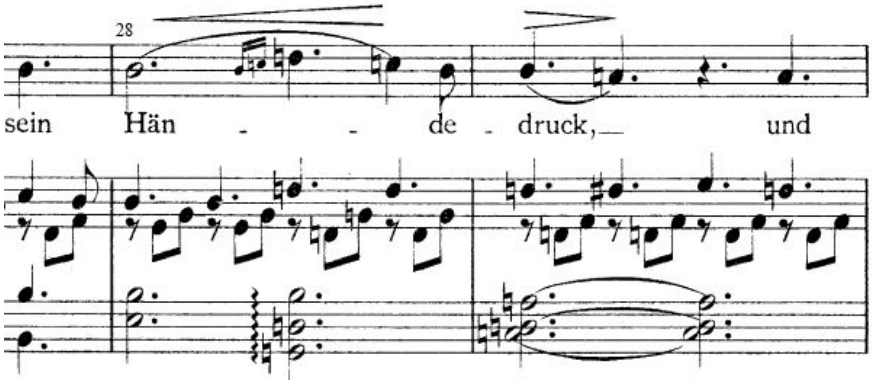


Figura 28 – Expansão melódica da sílaba "Hän" (c.28- 29).

Por fim, o quarto momento traz a sílaba "Ach" expandida em uma linha melódica descendente com saltos irregulares (chama a atenção o salto de sexta maior descendente), com a indicação de um *ritenuto* (figura 29). Esse desenho melódico sugere uma exclamação tranquila e sonhadora. A harmonia também corrobora para o caráter relaxado (sem tensões), com uma resolução em dó maior no c.31 depois da dominante sol maior do c.30. Os dois compassos que seguem funcionam como uma repetição mais tênue do verso, com uma exclamação mais curta e a não resolução da harmonia que passa para um dó M^7, deixando a seção suspensa. Uma modulação enarmônica prepara a volta para o si menor do refrão no

c.34. A volta é abrupta, há uma quebra do sonho do beijo com o ataque imediato da linha melódica do refrão.

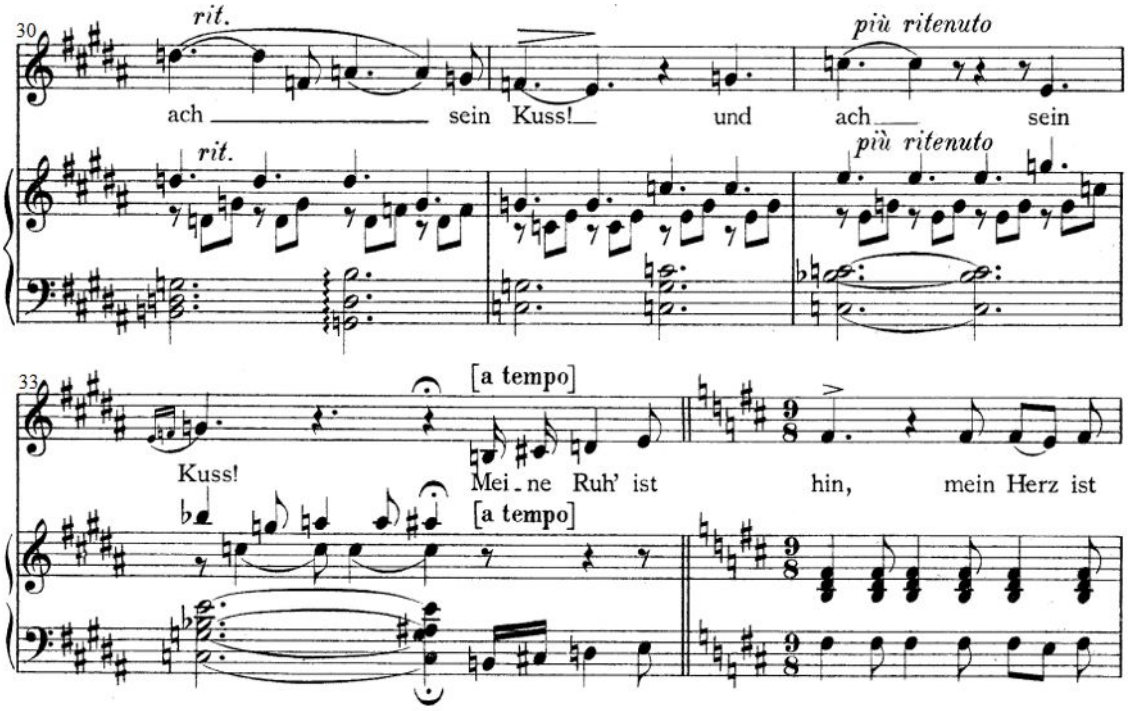


Figura 29 - Melodia expandida de "Ach", repetição do verso e retomada do refrão (c.30 - 34).

2.3.6 Estrofes 6 e 7

No final do terceiro refrão, que antecede a E.6, não se verifica a indicação de *piano* presente nas duas outras vezes e no c.37 temos a indicação *lebhafter* (mais vivaz – figura 30).

As duas estrofes que seguem terão um caráter mais agitado, o que condiz com o texto. O trecho todo alterna entre dominante e tônica (si maior), criando ondas de tensão e relaxamento que podem sugerir ondas de desejo intenso.

A linha melódica do c.38 ao 43 é cheia de cromatismos, similares aos do início da E.1 com "*Wo ich ihn nicht hab*" (quando eu não o tenho). O dó natural do primeiro tempo do c.39 com "*drängt*" (anseia) vem acompanhado de um *sforzando* no piano, que pode também ser explorado na voz, correspondendo à forte atração expressada (figura 30).

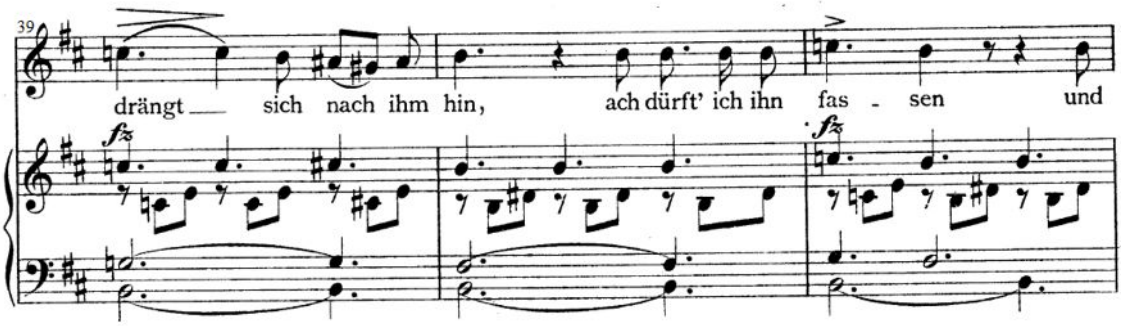


Figura 30 – Linha melódica cromática do início da E.6 (c.39 – 41).

Os primeiros tempos dos c.41 (figura 30) e 42 (figura 31) são dós naturais acentuados, repetindo o mesmo efeito do c.39. Nesses compassos, o cromatismo é estreito e gira em torno da nota si, com o dó natural, o sol e o lá sustenidos. No c.43 o dó volta a ser sustenido, aliviando um pouco a tensão, mas o lá continua alterado (figura 31).

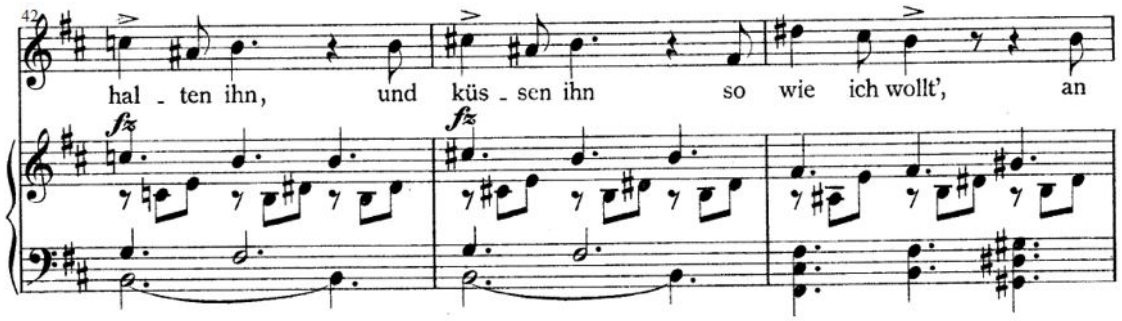


Figura 31 – Dó natural acentuado no c.42, volta a ser sustenido no c.43 e acento deslocado em "*wollt*"' (c.42 – 44).

Os cinco versos ditos até esse ponto expressam as vontades carnais de Gretchen, o que ela gostaria de fazer com o amado (detê-lo, agarrá-lo, beijá-lo). No c.44 a linha

melódica sai desse *loop*, com um salto de sexta ascendente e resolvendo no si (tônica), deslocando o acento para o segundo tempo, sobre a palavra "*wollt"*" (quisesse), conferindo para essa vontade uma grande determinação. É importante que na *performance* isso seja valorizado com uma articulação especialmente clara das consoantes /v/ e /t/, possivelmente antecipando a articulação do /v/.

O acorde seguinte, no terceiro tempo do c.44 (figura 31), é uma tônica relativa (Tr), quebrando a alternância dominante-tônica anterior, mudando o caráter para os versos que seguem "*an seinen Küssen / vergehen sollt"*" (e nos seus braços – desvanecer). A linha melódica descendente e em *decrescendo* sugere o desvanecer (figura 32).

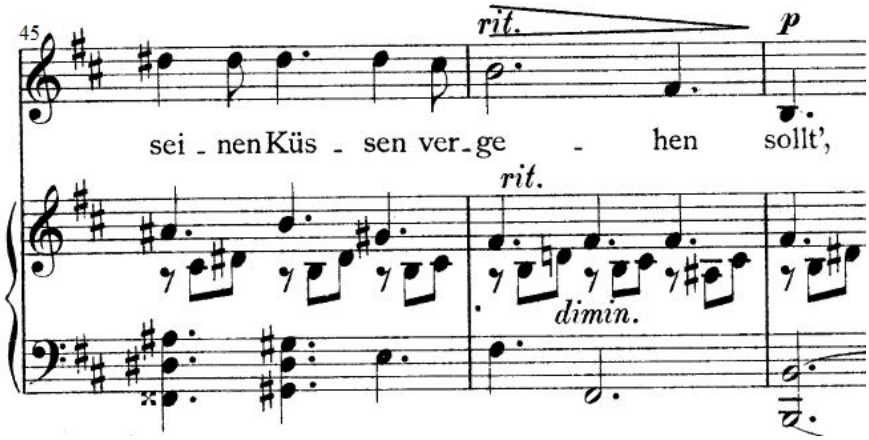


Figura 32 – Linha melódica descendente e com *decrescendo,* sugerindo o desvanecer (c.45 - 46).

O verso "*an seinen Küssen*" se repete com um desenho melódico similar aos do começo da E.6, com um acento sobre o dó natural – mas ele já não tem a força de antes, uma vez que agora ele cai sobre uma subdominante menor, preparando para o retorno à tônica menor no c.50 (figura 33).

A repetição do verso "*vergehen sollt"*" (desvanecer) do c.49 traz a mesma ideia melódica do c.46, com o desenho descendente, e o salto para o si grave no c.50. Durante esse compasso há um *stringendo* e um *crescendo*, momento em que a personagem sai do sonho de desvanecer nos beijos de Fausto e volta à consciência do presente – e o refrão é repetido para terminar a canção.

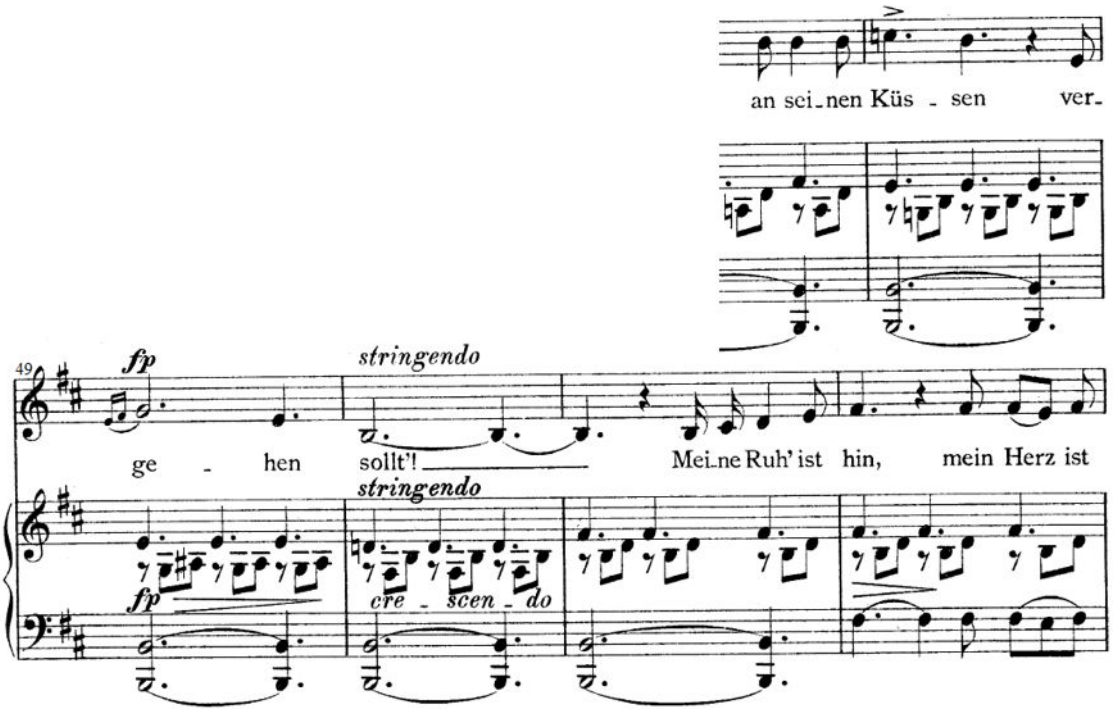


Figura 33 – Repetição dos versos "*an seinen Küssen*" e "*vergehen sollt'*" e retomada do refrão (c.48 – 52).

É interessante que o início deste último refrão seja realizado na dinâmica a que se chegou com o *crescendo* na nota si de "*sollt'*", que seria mais forte do que as vezes anteriores. É possível utilizar para maior flexibilidade dinâmica o registro da voz de peito para realizar a nota grave. O timbre ganhará desta maneira uma dramaticidade interessante, que pode ser mantida até o ponto culminante do refrão no fá agudo (c.54). O último "*nimmermehr*" (nunca mais) pode ganhar em expressividade pelo contraste – se realizado com pesar. Para isso, sugere-se que ele seja especialmente *piano* e que se realize um leve *ritardando* para o final da peça.

2.3.7 Considerações finais

Loewe é concede especial atenção para a representação do personagem. Nota-se que em *Meine Ruh ist hin* ele se preocupa em fazer a música corresponder às ideias do

poema, e ele vai além do texto. Percebemos que sua leitura do poema e da personagem tem particularidades que tornam sua canção especialmente interessante. A personagem construída por Loewe traz uma característica que as outras têm menos, as mudanças bruscas de estado de espírito, com momentos muito contrastantes. Observamos uma Gretchen muito sujeita a passagens abruptas entre devaneios, sonhos e a consciência da realidade, com uma percepção aguçada de suas atribulações.

2.4 Richard Wagner: *Meine Ruh ist hin*

Richard Wagner foi um dos mais importantes compositores alemães de ópera. Também regente, "foi um homem de extremos em todos os aspectos de sua vida, da ópera à política, dos escritos teóricos às questões íntimas, mas acima de tudo em sua música e na vasta influência que exerceu" (RIDING; DUNTON-DOWNER, 2010, p.217). Wagner não se dedicou muito à composição de *Lieder.* Ao todo, compôs 21 canções e, entre essas, "somente sete podem ser classificadas como canções artísticas alemãs [*Lieder*], e mesmo essas sete não se parecem com as canções da maioria de seus contemporâneos[63]" (GORRELL, 1993, p.252).

Meine Ruh ist hin está inserida em um ciclo de sete canções "*Sieben Kompositionen zu Goethes Faust*" (Sete Composições sobre o Fausto de Goethe) WWV 15, op. 5 (1831) escritas sobre a primeira parte do *Fausto*. Foram compostas no ano em que Wagner entrou na Universidade de Leipzig para estudar música, aos dezenove anos (sua educação formal havia começado em 1822, aos nove anos, em Dresden).

Segundo Gorrell (1993, p.252), a maioria dessas canções não pode ser classificada como *Lied.* Duas são para quatro vozes e piano, três para baixo, coro e piano, uma é um melodrama recitado acompanhado de piano e há somente um *Lied* propriamente - *Meine Ruh ist hin* -, para uma voz e piano.

> Uma leitura da canção *Meine Ruh ist hin* imediatamente revela que se trata de uma das primeiras composições. As modulações parecem abruptas, as harmonias tímidas e o acompanhamento dobra a linha vocal ao longo de grande parte da peça. No entanto, Wagner deixou que a forma do poema ditasse a forma de sua música[64] (ZASTROW, 1973, p.123).

---

[63] *Only seven can be classified as German art songs, and even these seven do not resemble the songs of most of his contemporaries.*

[64] *A reading of the song* Meine Ruh ist hin *immediately reveals that it is an early composition. The modulations seem abrupt, the harmonies awkward and the accompaniment doubles the vocal line throughout much of the song. However, Wagner has let the form of the poem dictate the shape of his music.*

"Apesar de essa canção somente ser executada hoje como curiosidade histórica, ela exibe a estreita observância de Wagner ao texto[65]" (GORRELL, 1993, p.252). Wagner de fato não faz nenhuma alteração direta no poema (tabela 1): não repete e não omite versos ou palavras. A estrutura da canção segue claramente a estrutura do poema, sendo que cada refrão abre uma das três seções (tabela 7).

Seção A		Seção B		Seção C
E. 1	E. 2	E. 3	E. 4 e 5	E. 6 e 7
8 – 11	12 - 15	23 - 26	27 - 36	45 -55

Tabela 7 - Estrutura de *Meine Ruh ist hin* de Wagner.

Assim como Spohr, Wagner também agrupa as E. 4 e 5, e as E.6 e 7 em seções unas, pela coesão de sentido existente entre elas. O andamento e caráter iniciais são indicados por "*leidenschaftlich, doch nicht zu schnell*" (fervoroso, mas não muito rápido). O *tremolo* inicial em fusas do baixo ajuda a definir um andamento não muito rápido. No início da E.4, no c. 28, a indicação é "*allmählich immer schneller*" (gradualmente sempre mais rápido) até o ponto culminante do *Lied* no c.32, com a lembrança do beijo, onde há um *ritenuto* (*"etwas langsamer*"). Na entrada da seção C, com o refrão, não há indicação de tempo inicial, mas a mesma figura do baixo em fusas retorna e com isso o tempo será semelhante ao inicial.

2.4.1 Refrão

O refrão ocorre três vezes e a cada repetição há pequenas alterações. Um *tremolo* em *piano* na linha inferior do piano, que funciona harmonicamente como um pedal de

[65] *Although his song is performed today only as a historical curiosity, it exhibits Wagner's close observance of Goethe's text.*

dominante, inicia os três refrãos (figura 1) e introduz um clima de agitação. O *tremolo* grave sugere um nervosismo interno e cria um movimento que logo é quebrado no c.3, a partir do qual se verifica um acompanhamento com acordes homorrítmicos. A linha superior tem uma melodia, que apresenta a melodia da voz que se inicia no c.3. Essa melodia inicial aparece modificada na terceira repetição do refrão (seção C).

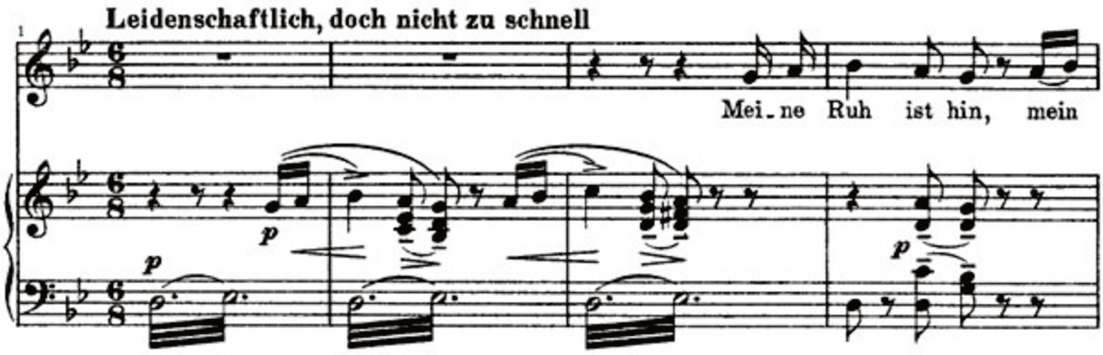


Figura 34 - Compassos iniciais de *Meine Ruh ist hin* de Wagner (c.1-4); *tremolo* inicial introduz um efeito de nervosismo, contraste com o acompanhamento do c.4.

Na voz, a melodia da primeira semifrase "*meine Ruh ist hin*" é um arco cujo ponto culminante é o si em "*Ruh*" (figura 34). É uma melodia semelhante à do piano nos c.1 e 2. No entanto, a condução das frases é diferente. No piano há um *crescendo* para o primeiro si, que é acentuado; na voz não há, e a acentuação prosódica do verso dita que a condução deve ser feita de maneira a levar para "*hin*", que coincide com o *marcato* sobre os acordes do piano no c.4 e com a resolução harmônica da dominante na tônica.

Semelhante deve ser a condução da segunda semifrase "*mein Herz ist schwer*". A indicação de dinâmica é clara: há um *crescendo* no piano para o segundo tempo do c.5, coincidindo com "*schwer*", que é a palavra mais importante semanticamente desse verso (figura 35).

Além do *crescendo*, observa-se também um acento sobre o acorde do segundo tempo do c.5. O acompanhamento da segunda frase do refrão, nos c. 6 e 7, traz uma

indicação de *piano*, o que, juntamente com o desenho melódico decrescente, sugere menos força; uma resignação condizente com a desesperança de reencontrar a paz perdida, expressa pelos versos.

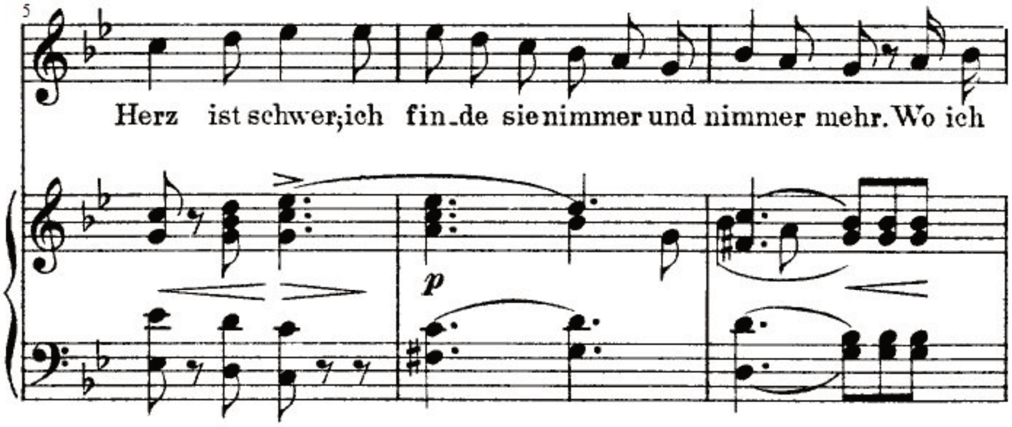


Figura 35 - Auge da segunda semifrase em "*schwer*" e finalização do refrão (c.5-7).

Podemos notar quatro momentos nesse refrão, que apresentam diferenças de caráter. O primeiro é a introdução do piano que sugere, como vimos, um agito interno, um nervosismo. O segundo momento é o primeiro verso, que, por ter uma resolução tão categórica (*marcato* no piano e cadência dominante-tônica), expressa a situação imutável em relação à paz que se foi. A linha melódica ascendente e a suspensão harmônica momentânea (subdominante) do segundo verso "*Mein Herz ist schwer*" caracteriza um terceiro momento, em que se infere uma angústia da personagem. Segue a resignação de não encontrar a paz nunca mais: o quarto momento, com a linha melódica descendente, a dinâmica em *piano* e a resolução harmônica no final dos versos.

As transições do final do refrão para as seções subsequentes são mínimas. Há um *crescendo* no piano que indica o começo de uma nova frase, como no c.7 (figura 35).

No terceiro advento do refrão, a partir do c.37, nota-se que, à diferença dos anteriores, a indicação inicial de dinâmica é *forte*, seguida de um *diminuendo*, chegando a

piano na *fermata* do c.40, o que também é uma novidade (figura 36).

A dinâmica *forte* condiz com o caráter vindo da seção anterior (seção B), de exaltação pela lembrança do beijo, que é o ponto culminante do *Lied*. A *fermata* pode sugerir uma maior absorção da personagem em seus pensamentos.

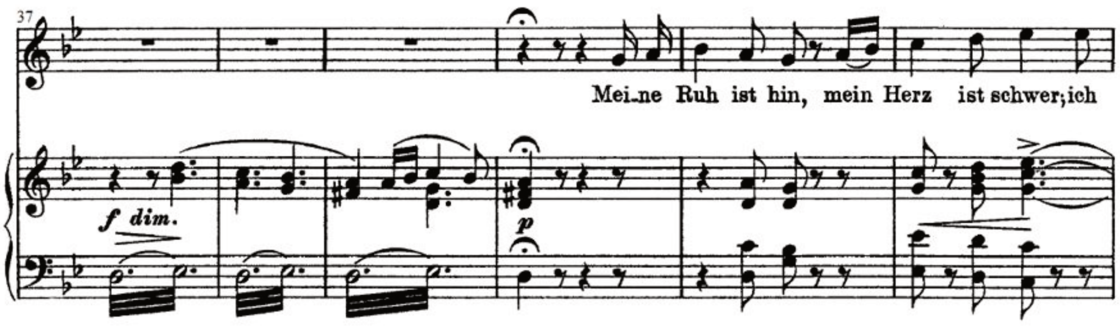


Figura 36 - Início do terceiro refrão (c.37 – 42), com alterações na melodia inicial do piano e fermata no c.40.

Sugere-se que se espere o acorde do c.40 parar de soar completamente antes de atacar a linha da voz. Durante esses quatro compassos de introdução do refrão (c.37 – 40) e também durante a *fermata* é interessante que se observe no intérprete uma grande mudança de emoções, numa transição gradual entre o expressado no fim da seção anterior (lembrança do beijo) e a retomada dos versos de abertura. A linha melódica modificada descendente dos c.37 a 39 sugere a saída gradual do caráter anterior.

Também é interessante que a cor da voz dessa terceira repetição seja diferente; sugere-se mais escura, de forma a acentuar ainda mais o contraste em relação à seção anterior - mais aguda e brilhante. O som mais escuro é condizente com a maior introspecção desse momento.

2.4.2 Estrofe 1

No início da E.1 há um salto melódico de quarta ascendente para "*ihn*" (ele), sobre o qual há um *sforzando*. Esse desenho melódico confere uma grande ênfase na palavra "*ihn*", que é a palavra mais destacada melodicamente dessa estrofe. No entanto, é necessário que se reconheça a importância de "*Grab*" (túmulo) – há uma alteração melódica acompanhada por um acorde diminuto (figura 37). É necessário enfatizar essa palavra na interpretação, do mesmo modo em que é enfatizada harmonicamente. O destaque é realizado, assim como propusemos nas outras canções analisadas, com um leve *marcato* e principalmente com uma articulação clara das consoantes. Esse *marcato*, no entanto, não deve atrapalhar o *decrescendo* do fim da frase melódica, que aparece anotado na parte do piano.

O fim desta frase não corresponde a um repouso (pela dissonância) e a próxima frase é imediatamente encadeada, resolvendo na tônica no segundo tempo do c.11.

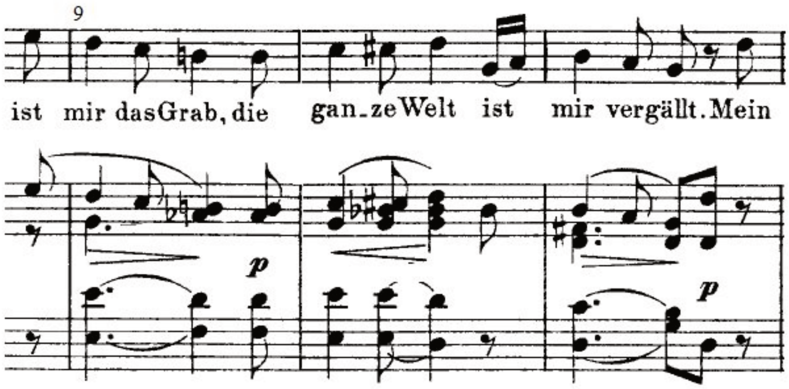


Figura 37 - Ênfase em "*Grab*" e cromatismo de "*Welt*" (c.9 – 11).

O cromatismo em "*ganze*" (todo) também ressalta a ideia do "mundo todo" – a totalidade do mundo que é amarga. No piano há um *crescendo* que também deve acontecer na voz, chegando em "*Welt*" (mundo), que é o ponto culminante da frase.

2.4.3 Estrofe 2

Há na E.2 uma importante mudança de textura. A linha da voz é truncada por pausas nas segundas colcheias dos compassos ternários (figura 38). Nessas pausas, o piano se insere com grupos de três notas em oitavas, intercalando-se com a linha vocal. Cria-se um um efeito de "ofegância" muito contrastante com as outras estrofes da canção.

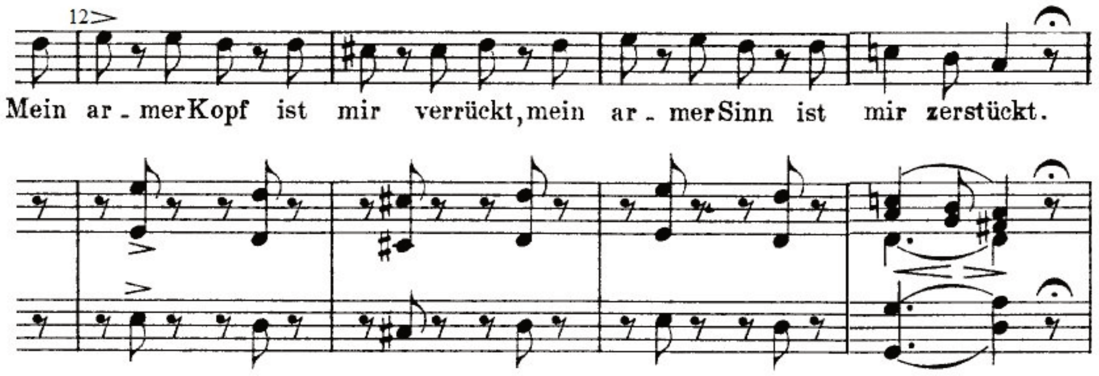


Figura 38 - Truncamento da linha vocal e mudança de textura do acompanhamento na E.2 (c.12 – 15).

A escrita deste trecho sugere que a personagem esteja tendo uma crise momentânea de ansiedade, que faz com que ela tenha dificuldade para respirar e, por isso, dificuldade para falar. A execução desse trecho acaba fazendo dele um momento cênico importante, sendo que a parte visual da crise de ansiedade é dificilmente dissociada da criação do efeito sonoro e pode também ser um elemento importante na execução ao vivo da peça.

O padrão anterior é retomado no c.15. Sugere-se que a finalização dessa estrofe seja feita, na linha da voz, de maneira seca – acentuando-se as consoantes da palavra "*zerstückt*" (despedaçado), de maneira a criar um som condizente com a ideia de "despedaçar".

O c.15 é o momento de retorno à realidade, em que os ânimos se acalmaram e que

a verdade se faz novamente clara, prevendo o retorno do refrão, que é o retorno da única verdade inalterável. No entanto, nesse novo refrão nasce o impulso para as novas estrofes (E.3, 4 e 5). O final do refrão ("*nimmermehr*" - nunca mais - no c.22) não volta para a tônica, ficando na dominante e modulando para si bemol maior, a tonalidade da próxima estrofe (E.3).

2.4.4 Estrofe 3

Um salto de oitava na linha da voz abre a E.3, acompanhado por um *sforzando* do piano no primeiro tempo do c.23 (figura 39). Para preparar o salto, é importante que se realize na linha vocal o mesmo *crescendo* escrito para o piano no c.22; a motivação para uma exaltação tão intensa deve se revelar anteriormente.

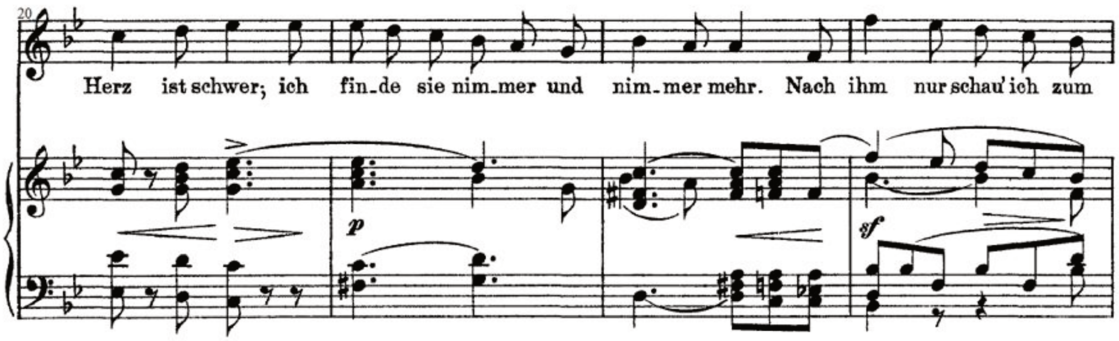


Figura 39 - Modulação do final do segundo refrão para a E.3 e salto de oitava na linha da voz no c.23 (c.20 – 23).

Sugere-se que o final desta estrofe seja pensado de forma semelhante ao refrão anterior (da seção B), de forma a revelar a motivação do que segue, não realizando um *decrescendo* no fim da semifrase "*aus dem Haus*" (para fora de casa). Pensá-la como um término ajuda a criar o efeito necessário, o impulso para a enumeração das lembranças que segue na E.4 e 5.

2.4.5 Estrofes 4 e 5

Assim como as canções de Schubert e Spohr, Wagner também destaca as E.4 e 5 do resto do *Lied*, que são a enumeração das qualidades de Fausto. O trecho é em sol maior, uma tonalidade contrastante (figura 40). O andamento é indicado por "*Allmählich immer schneller*" (gradualmente sempre mais rápido), ou seja, o tempo gradualmente mais rápido acompanha o entusiasmo que cresce à medida que Gretchen se lembra das características do amado.

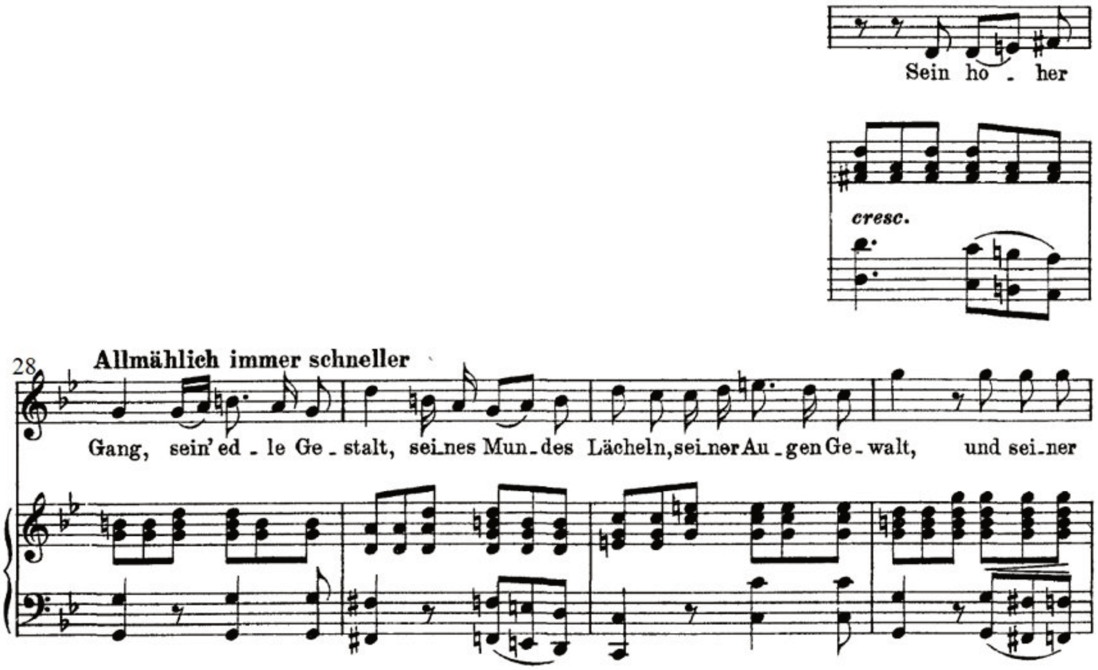


Figura 40 - E.4 e 5 em sol maior (c.27 – 31).

Há uma indicação de *crescendo* no c.27 (figura 40), que deve acontecer até o *fortissimo* do c. 35 (figura 41), em "*Kuss*" (beijo). A exaltação da personagem nesse trecho é bastante exacerbada, pelo *crescendo*, pelo *accelerando* e também pela tessitura, que é

gradualmente mais aguda e atinge o ponto culminante da canção (o sol agudo) no c.31 e se mantém na região aguda até o c.35. Propõe-se que o início da frase no c.27 seja executado em *piano*, de modo que o *crescendo* seja o maior possível.

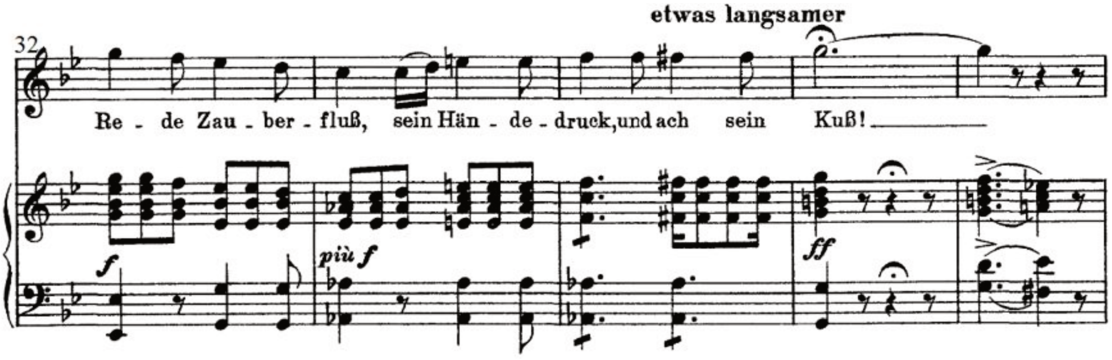


Figura 41 - Linha vocal na região aguda e novo auge em "*Kuss*" (c.32 – 36).

2.4.6 Estrofes 6 e 7

O início da E.6 é semelhante ao início da E.1 (a primeira semifrase). Já a segunda semifrase tem um desenho melódico ascendente e cromático no c.46, numa região aguda da voz (figura 42). Isso, somado ao *crescendo* do acompanhamento que é mais denso nesse compasso, sugere uma retratação muito imagética do texto "*mein Busen drängt sich / nach ihm hin*" ("meu peito anseia por ele"). O recurso é semelhante ao utilizado por Spohr no mesmo trecho do poema. É aproveitada na escrita melódica uma imagem sugerida pelo primeiro sentido da palavra "*drängen*" - "empurrar".

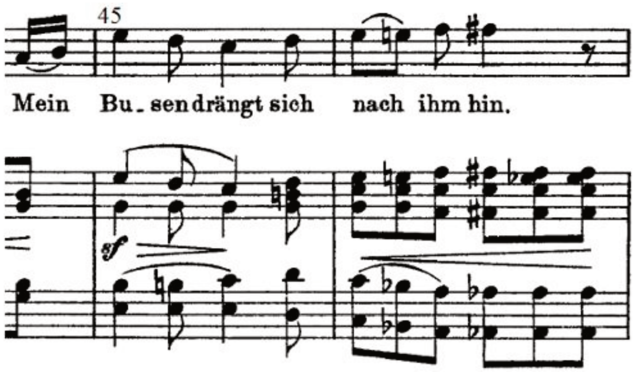


Figura 42 - Segunda semifrase cromática e ascendente: concretude do verso captada pela música (c. 45 – 46).

Na sequência há um momento de exaltação: a exclamação "*Ach*" no c.47 que acontece sobre a nota sol, com dinâmica *forte* (figura 43). Também é interessante atentar-se ao ritmo pontuado de "*dürft ich*" (se eu pudesse) - semicolcheia pontuada e fusa, que só ocorre nesse momento em todo o *Lied.* Esse ritmo mais seco consiste em uma maneira mais vivaz e enérgica de enunciar, um modo abrupto, que pode ser ainda mais explorado com uma ênfase na pronúncia das consoantes de "*dürft*". Esse caráter abrupto pode ser mantido até o c.48, conferindo energia e força ao verso todo "*Ach dürft ich fassen / und halten ihn*" (Ah, se eu pudesse agarrá-lo / e detê-lo), explorando muito as consoantes de "*fassen*" e "*halten*", e também realizando um *marcato* sobre a nota ré de "*halten*" e de "*ihn*".

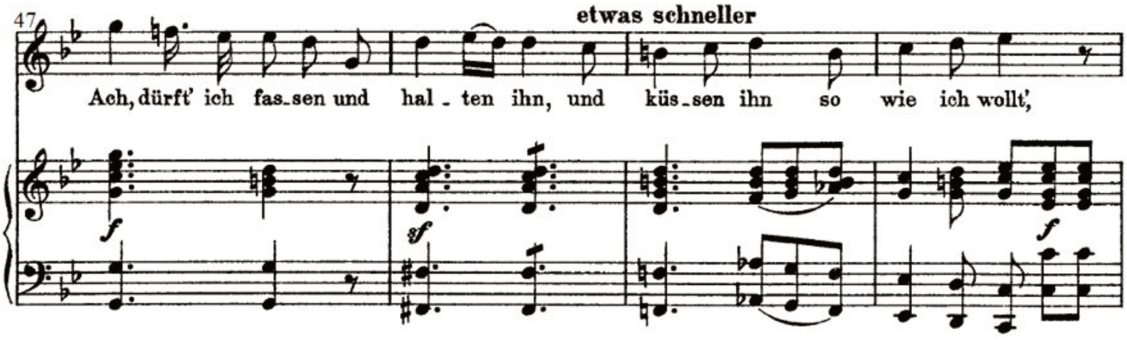


Figura 43 – Momento de exaltação com "*Ach*", ritmo pontuado em "*dürft ich*" (c.47 – 50).

Para a próxima frase, é interessante propor um contraste de execução, a partir do contraste do texto. A primeira frase tinha o caráter enérgico de “agarrar” e “deter”, enquanto a próxima frase exprime a vontade de “beijar o quanto puder”. É interessante executá-la em *legato*, marcando, no entanto, a última palavra “*wollt*”, que expressa o querer – que é um sentimento vigoroso, em contraponto com a doçura do beijar.

Os últimos versos no c.51 poderiam ser executados dentro de um caráter de entrega e desvanecer, se não fosse pelas duas indicações de *sforzando* no acompanhamento do piano (figura 44). Com isso, Wagner propõe uma volta ao caráter vigoroso, que deve se refletir na execução da linha vocal. Sugere-se que esse compasso seja feito em *legato*, mas com um leve acento sobre a primeira colcheia das duas tercinas, de modo a acompanhar o efeito do piano. O c.52 já traz um grande contraste. Há a indicação “*langsamer*” (mais devagar), o acompanhamento passa a apresentar somente dois acordes homorrítmicos, e a linha vocal é “alargada”, com figuras rítmicas maiores, o que somado à indicação de “mais devagar” cria um contraste ainda maior desse compasso.

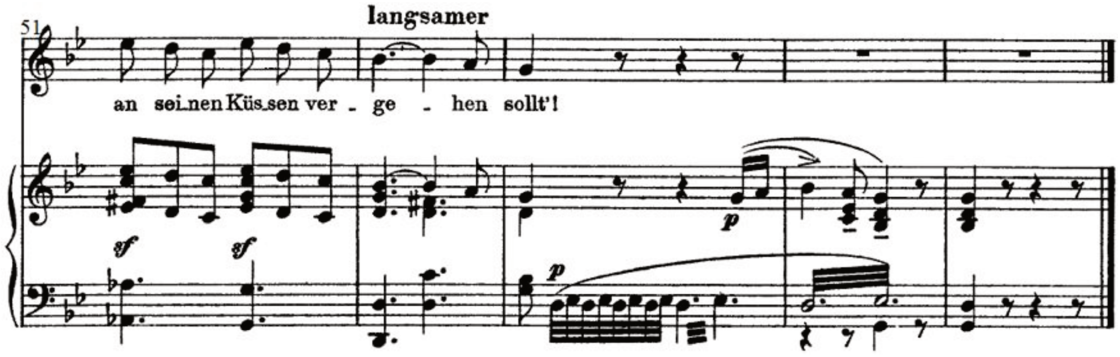


Figura 44 – Últimos versos e retomada do acompanhamento inicial do *Lied* (c.51 – 55).

Na execução destes últimos dois compassos da linha vocal, sugere-se que as notas da palavra “*vergehen*” sejam cantadas de acordo com seu caráter, realizando um *diminuendo* e um *legato*, com um som “calmo” – com pouco *vibrato*, explorado mais no final da nota si. No entanto, o agitar-se do acompanhamento poderia ser explorado na

última palavra "*sollt*" (pudesse). Essa é uma opção que talvez possa surpreender, mas que pode ser interessante. Para tal, far-se-ia um leve acento sobre a nota sol e o som poderia ser mudado de maneira um pouco inesperada – para um som mais consistente, mais escuro e com um *vibrato* desde o início. Desta forma, o eu lírico estaria voltando à realidade no momento exato dessa última nota, antecipando o que o piano vai sugerir. Para terminar, Wagner retoma o *tremolo* da linha inferior do piano, como no início, e cita uma vez a melodia inicial.

2.4.7 Considerações finais

Wagner cria em *Meine Ruh ist hin* uma personagem rica, com grande variedade de estados de espírito. Sua composição tem uma grande teatralidade. Observamos nervosismo, resignação, angústia. Há momentos de exaltação com caráter vigoroso e momentos de entrega. Wagner explora o caráter do texto, respeitando-o e retratando-o imageticamente de maneira interessante. A peça tem uma coesão criada pela retomada do tema do refrão no final. A alusão ao caráter inicial, depois de um desvanecer tão calmo, sugere que prevalece acima de tudo a perturbação e o desassossego. Sobre a calmaria de um desvanecer tão tranquilo nos braços do amado, paira a sombra da desgraça e da paz perdida.

CONCLUSÃO

"*Musical settings*[66] podem abrir nossos olhos – ou ouvidos – para possibilidades e nuances na poesia. O que é talvez notado com menos frequência é que a música pode, em algumas circunstâncias, fechar uma opção que é deixada em aberto no poema[67]" (SMEED, 1982, p.225). A música pode desempenhar, no contato com a poesia, tanto este papel como o de chamar a atenção para sutilezas da poesia e mais: da interação das duas artes nascem novos significados.

Através das análises dos quatro *Lieder* pudemos observar diferentes leituras de um mesmo texto. Cada canção cria uma personagem com características diferentes. Spohr é um artesão, retrata com minúcia e delicadeza todas as nuances do poema. Loewe cria uma personagem impetuosa e instável, acrescentando elementos ao que é proposto pelo texto. O jovem Wagner captura as mudanças de estado de espírito da personagem e torna isso evidente com a música, de forma muito teatral. Já Schubert constrói uma personagem com muita profundidade, transformando sua ingenuidade em uma consciência inexistente no poema.

O olhar analítico prolongado sobre estes *Lieder* foi responsável por uma tão notável quanto inevitável evolução na nossa maneira de executá-los, devida ao aprofundamento de sua compreensão e a intimidade cada vez maior com cada obra. Algumas delas demoraram mais do que outras para serem assimiladas e fazerem sentido para nós intérpretes. Foi o caso de *Meine Ruh ist hin* de Loewe, que inicialmente causou algum estranhamento, principalmente daquilo que em um primeiro momento pareceu serem "exageros" – os saltos grandes e as diferenças entre as seções. Após o estudo foi possível tornar esses elementos parte de um todo orgânico, mais condizente com o caráter da personagem instável apresentada na canção.

Com o *Lied* de Wagner aconteceu algo similar ao de Loewe – a primeira impressão não foi suficiente para apreender a riqueza da composição e a partir de um

---

[66] Composições de música vocal baseadas em um texto.

[67] *Musical settings can open our eyes - or ears - to possibilities and nuances in poetry. What is perhaps less often noted is that the music can, under certain circumstances, close an option that is left open in the poem.*

contato mais íntimo foi possível ir construindo uma ideia interpretativa de cada trecho e compreender o sentido da obra como um todo.

Fomos mais rápidos no processo de melhor compreender a composição de Spohr e assim chegar a uma *performance* que nos satisfizesse, devido em partes ao fato de apresentar menos dificuldades técnicas do que as outras canções. No entanto, também observamos uma evolução na nossa maneira de executá-la ao longo do estudo, no sentido de valorizar a delicadeza da obra e da personagem apresentada por ela.

Gretchen am Spinnrade de Schubert, uma obra muito mais executada e conhecida, já nos era familiar antes do estudo e portanto já tínhamos dela uma concepção interpretativa. Ao longo do estudo, no entanto, com a consciência da profundidade psicológica proposta pela canção, também sua *performance* ganhou força e profundidade.

Algo que aconteceu de maneira geral com as quatro canções ao longo do estudo foi o aumento da nossa capacidade de percepção de detalhes e de sua exploração na *performance*. A intimidade com as canções a enriqueceu imensamente. Além do fluxo de palavras e de música, há um fluxo subjacente de emoções, do autor talvez, do intérprete certamente e dos personagens obviamente, que leva tempo para ser capturado e dominado, para então se tornar interpretação voluntária, consciente, rica e provavelmente bem mais interessante para quem ouve. Assim, riqueza de percepção aprofundada pela análise tem uma chance de se tornar riqueza de interação entre o intérprete e o ouvinte, momento essencial da comunicação artística.

Este trabalho de maneira alguma esgota as possibilidades analíticas das canções, nem suas possibilidades interpretativas – mas propõe uma abordagem tangível ao *interprete* de um universo imenso a ser explorado que é o *Lied* e contribui para propor meios de atingir *performances* mais ricas e acuradas, então mais interessantes para os ouvintes, das quatro canções estudadas.

REFERÊNCIAS

BOYKAN, Martin. **Reflexions on words and music**. Musical Quarterly, 84 (1): 123-136, spring 2000. doi: 10.1093/mq/84.1.123. Disponível em: <http://mq.oxfordjournals.org/content/84/1/123.full.pdf+html>. Acesso em 11 out. 2012.

BROWN, Clive. "Introduction" in Spohr, Louis. **Selected works of Louis Spohr: a ten-volume collection of facsimiles, reprints, and new manuscript scores**. Volume 8 (de 10): The Complete Lieder Sets. New York and London: Garland, 1988.

BYRNE, Lorraine. **Schubert's Goethe settings**. Hampshire, Ashgate, 2003. 475 p.

ELLIOTT, Martha. **Singing in style: a guide to vocal performance practices.** New Haven and London: Yale University Press, 2006. 356 p.

FISCHER-DIESKAU, Dietrich. **The Fischer-Dieskay book of Lieder: the original texts of over seven hundred and fifty songs.** New York: Limelight, 1995.

FRIEDLAENDER, Max (ed.). **Gedichte von Goethe in Compositionen seiner Zeitgenossen.** Weimar, Verlag der Goethe-Gesellschaft, 1896.

GIBBS, Christopher Howard (org.). **The Cambridge companion to Schubert**. 2nd. ed. New York, Cambridge University Press, 2004. 340 p.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Fausto: uma tragédia – primeira parte.** Tradução de Jenny Klabin Segall. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2004. 552 p.

GORRELL, Lorraine. **The Nineteenth-century German Lied.** Portland: Amadeus, 1993. 398p.

GREENBERG, Martin. **Goethe and evil: "Faust, part one"**. The Yale Review, 100: 91–117, jul. 2012. Disponívelem<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1467-9736.2012.00809.x/abstract>. Acesso em: 11 out. 2012.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. **História da música ocidental.** Lisboa: Gradiva, 1994. 759 p.

HOEPNER, Lutz; KOLLERT, Ana Maria Cortes; WEBER, Antje. **Langenscheidt Taschenwörterbuch Portugiesisch.** München: Langenscheidt, 2001. 1247 p.

KELLY, James William. **The Faust legend in music.** 1960. 227 p. Tese (Doutorado em Música) – Northwestern University, Ann Arbor, 1960. Disponível em: <http://search.proquest.com/docview/301852067?accountid=8113>. Acesso em: 12 jan. 2014.

KRAMER, Lawrence. **Music and Poetry: the nineteenth century and after.** Berkeley, University of California Press, 1984. 300 p.

LOEWE, Carl. **Meine Ruh ist hin.** Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1901. 1 partitura (4 p.). Piano e Voz. Disponível em: <http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/7/76/IMSLP84572-PMLP172209-Loewe_Werke_Band_XI_Breitkopf_VA1811.pdf>. Acesso em: 17 jan. 2014.

MACKAY, Marcianne. **Gretchen: a musical study.** 2003. 181 p. Tese (Doctor of Musical Arts) – University of Cincinnati, Ann Arbor, 2003. Disponível em: <http://search.proquest.com/docview/305329104?accountid=8113>. Acesso em: 3 fev. 2014.

MUXFELDT, Kristina. "Schubert's Songs: the transformation of a genre" in GIBBS, Christopher (Ed.). **The Cambridge companion to Schubert**. Cambridge; New York, NY: Cambridge University Press, 1997. 399 p.

PARSONS, James (org.). **The Cambridge companion to the Lied.** New York, Cambridge University Press, 2004.399 p.

RIDING, Alan; DUNTON-DOWNER, Leslie. **Guia ilustrado zahar: ópera.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010. 432 p. Tradução de: Clovis Marques.

SADIE, Stanley (Ed.). **The new Grove dictionary of music and musicians**. 2. ed. New York: Grove, 2001. 29 v.

SCHUBERT, Franz. **Gretchen am Spinnrade.** Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1894-95. 1 partitura (6 p.). Piano e Voz. Disponível em: <http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/c/ce/IMSLP13971-SchubertD118_Gretchen_Am_Spinnrade.pdf>. Acesso em: 17 jan. 2014.

SMEED, J. W. **The Composer as an interpreter.** *German Life and Letters*, no. 3. 1982, pp. 221–228. Disponível em: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1468-0483.1982.tb00253.x/abstract>. Acesso em: 18 jan. 2014.

SPOHR, Louis. *Gretchen: Meine Ruh ist hin.* 1 partitura (3p.). Piano e Voz. in FRIEDLAENDER, Max (ed.). **Gedichte von Goethe in Compositionen seiner Zeitgenossen.** Weimar, Verlag der Goethe-Gesellschaft, 1896. Disponível em: <http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/6/60/IMSLP247581-SIBLEY1802.21885.c461-39087011998954score.pdf>. Acesso em: 17 jan. 2014.

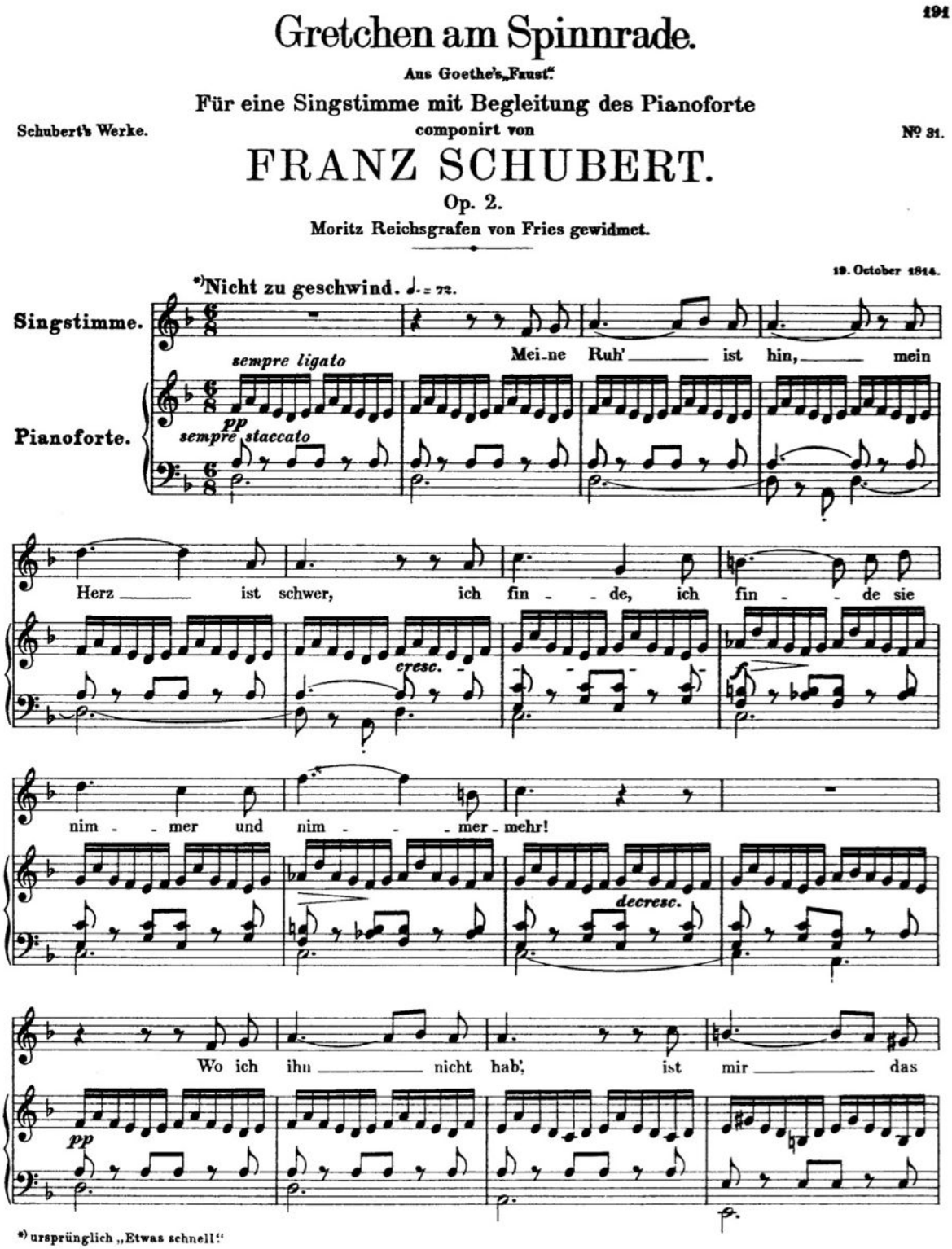
STEIN, Deborah; SPILLMAN, Robert. **Poetry into song: performance and analysis of Lieder.** New York, Oxford University Press, 1996. 413 p.

WAGNER, Richard. *Meine Ruh ist hin* in **Sieben Kompositionen zu Goethes Faust**. 1 partitura (3p.). Piano e Voz. Disponível em: <http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/2/2d/IMSLP44637-PMLP95916-Wagner--7_Kompositionen_zu_Goethes_Faust_WWV_15.pdf>. Acesso em: 14 maio 2014.

ZASROW, Joyce Ruth. **A Study of musical settings of three soliloquies of Gretchen from Goethe's Faust.** 1973. 265 p. Tese. (Doctor of Musical Arts) – University of Illinois at Urbana-Champaign.

ANEXOS

ANEXO A - *Gretchen am Spinnrade de* Schubert



191

Gretchen am Spinnrade.

Aus Goethe's „Faust".

Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte

componirt von

Schubert's Werke. Nº 31.

FRANZ SCHUBERT.

Op. 2.

Moritz Reichsgrafen von Fries gewidmet.

19. October 1814.

*) Nicht zu geschwind. ♩ = 72.

Singstimme.

Pianoforte.

sempre ligato

pp

sempre staccato

Mei-ne Ruh' ist hin, mein

Herz ist schwer, ich fin - de, ich fin - de sie

cresc.

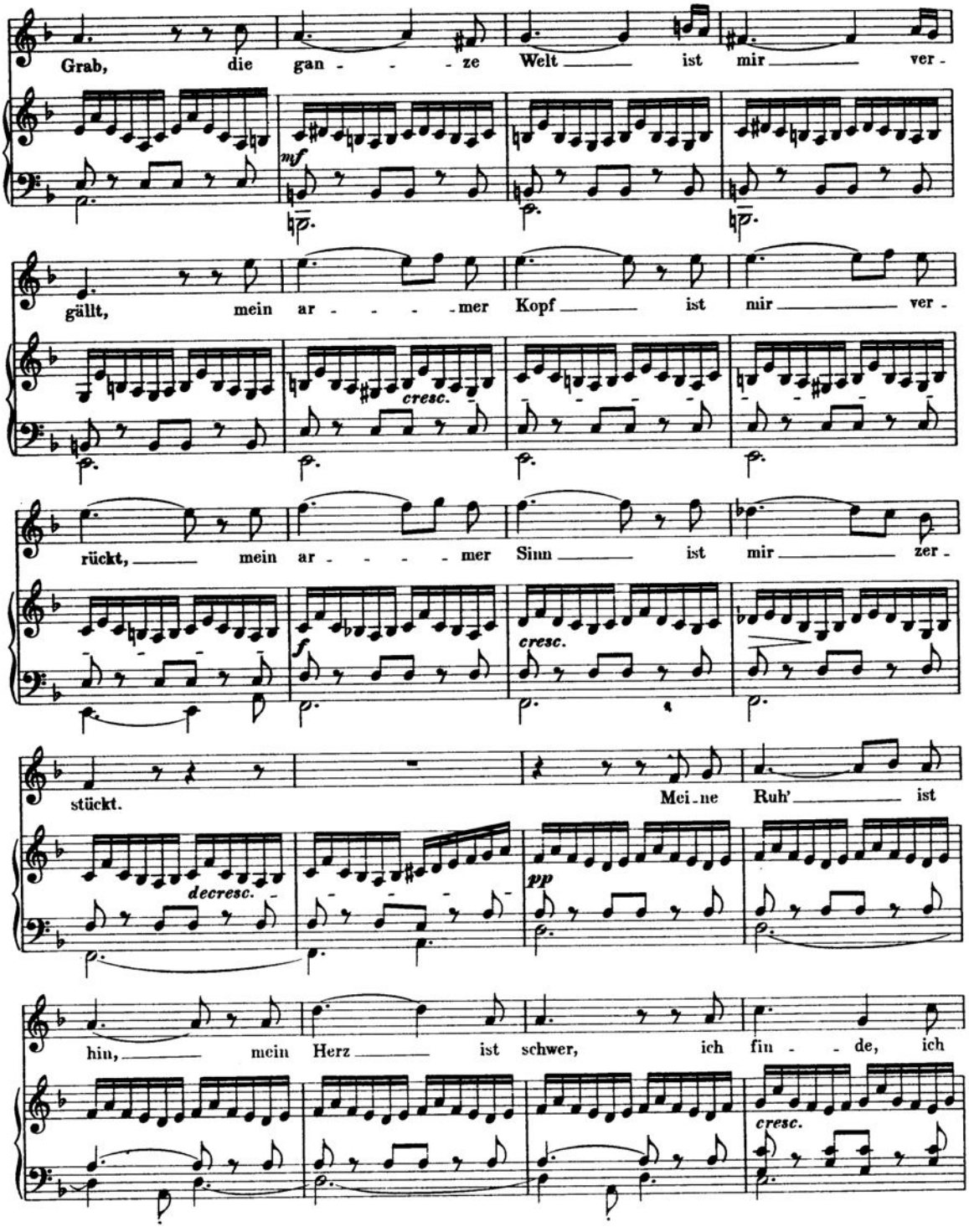
nim - mer und nim - mer mehr!

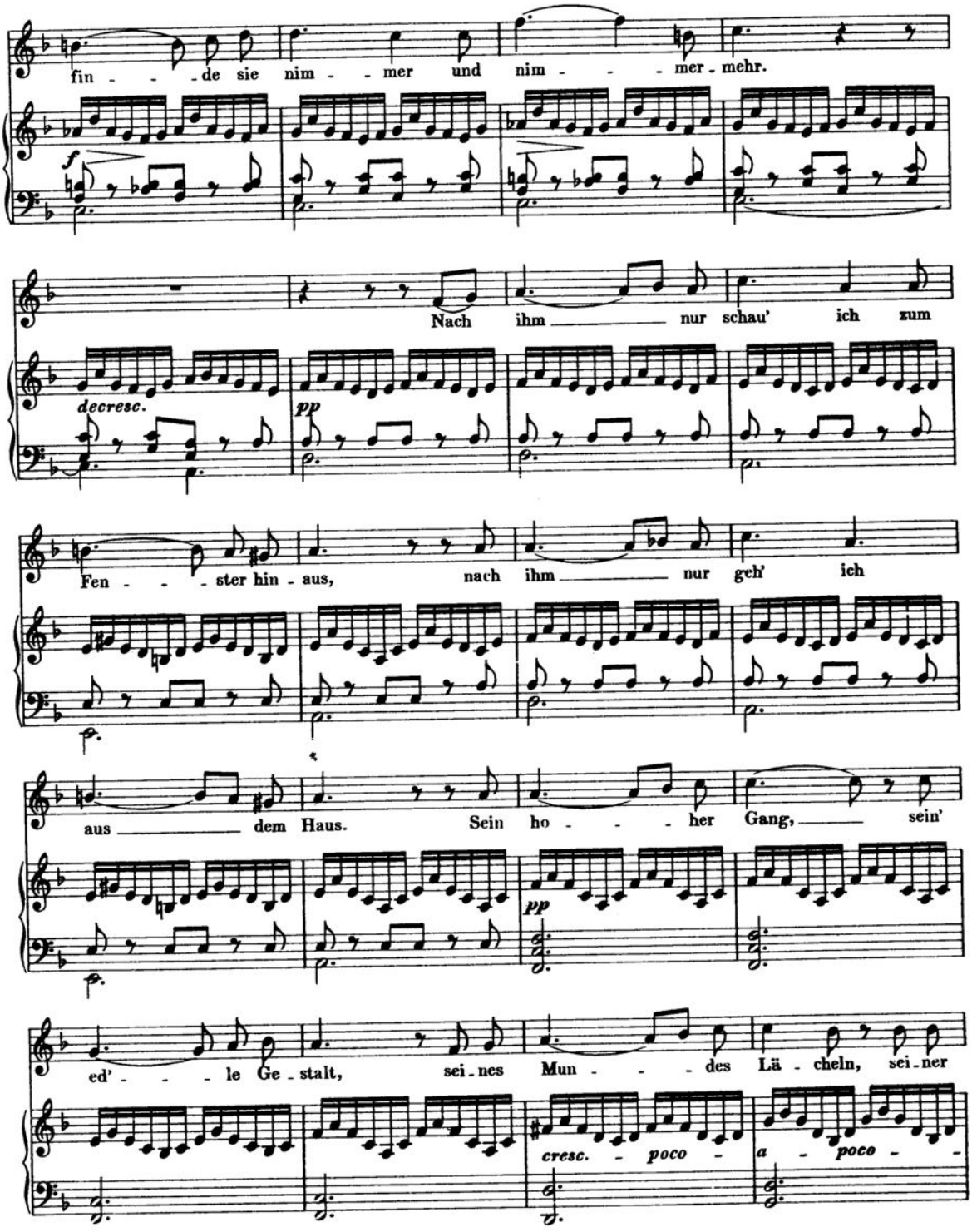
decresc.

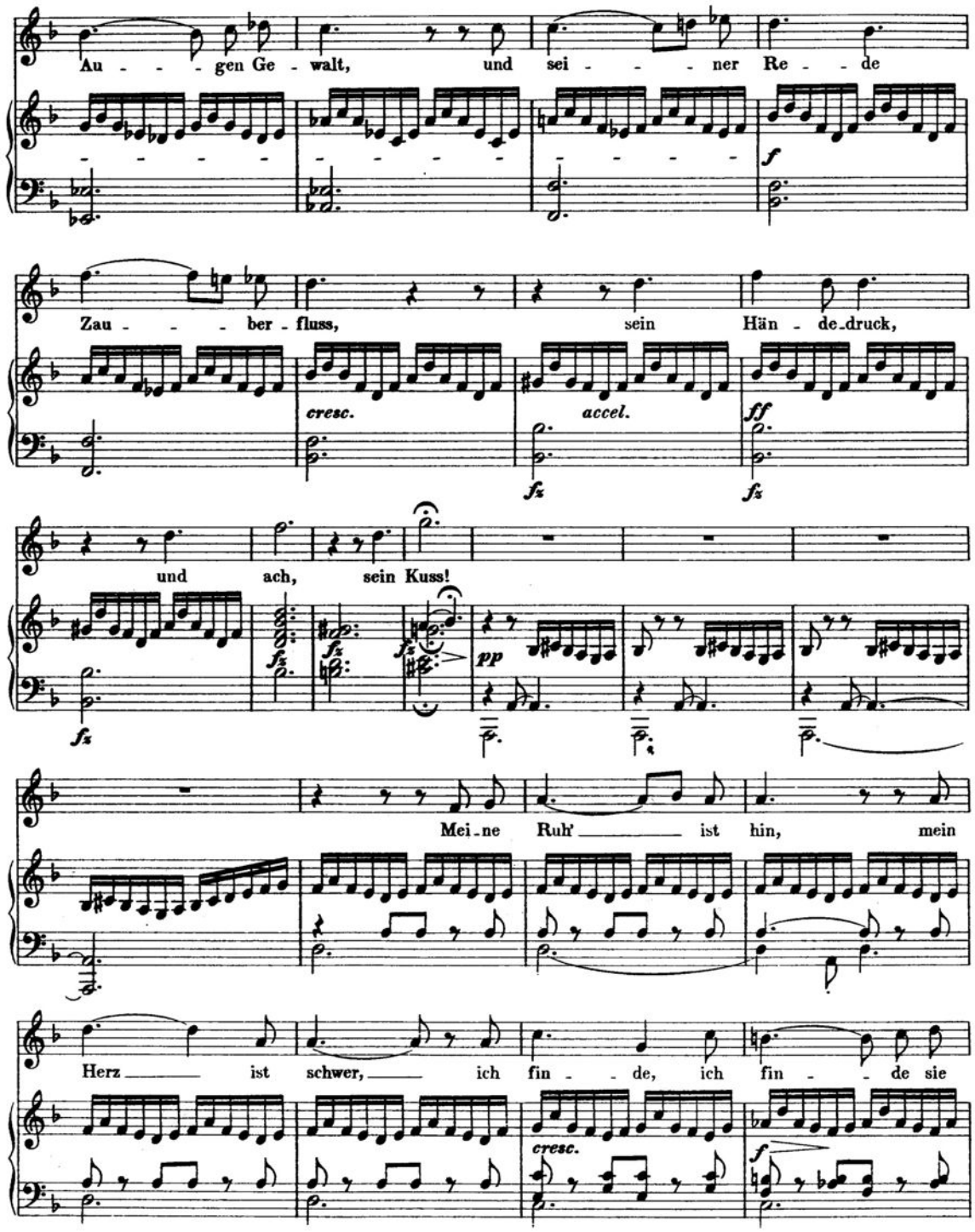
Wo ich ihn nicht hab', ist mir das

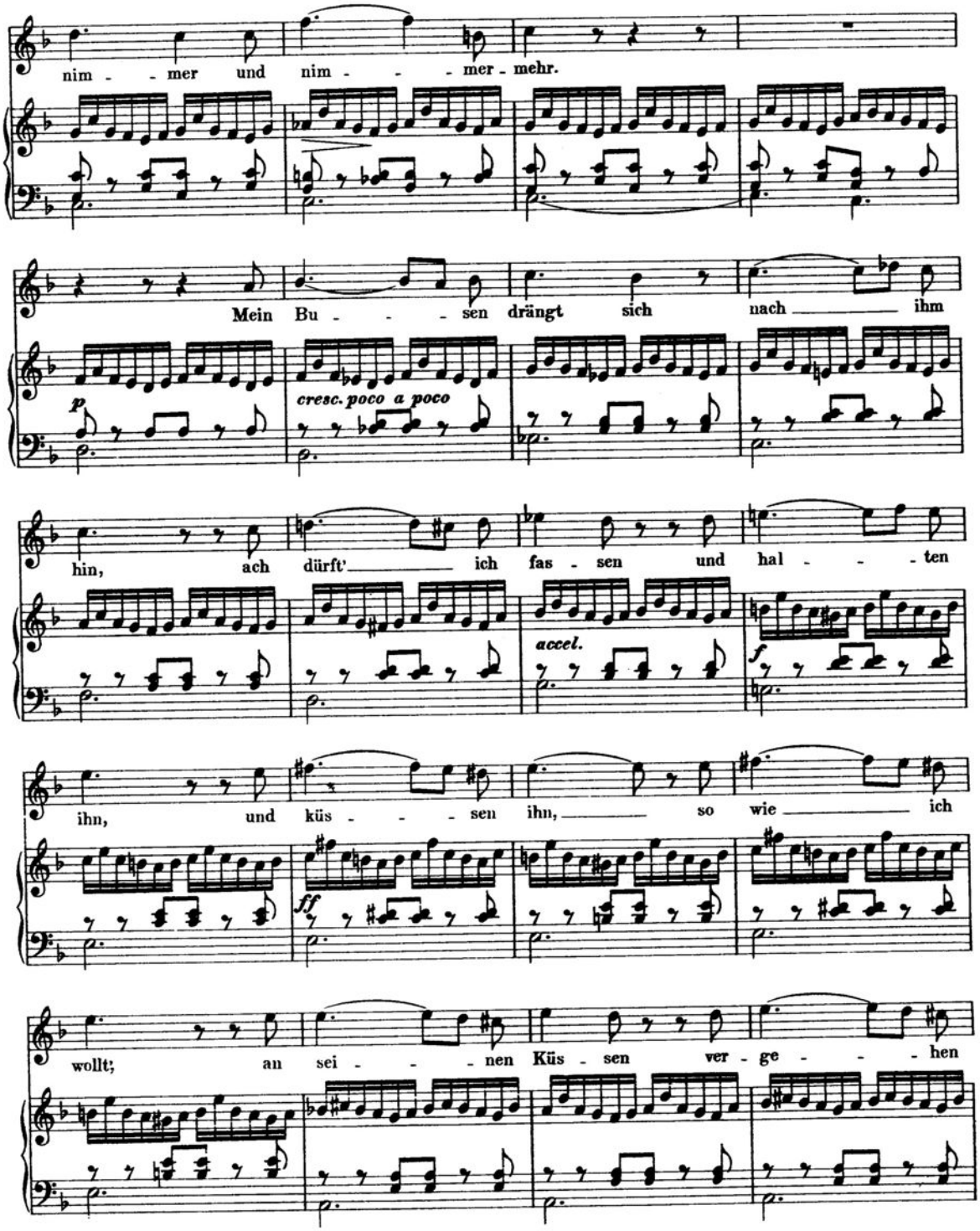
pp

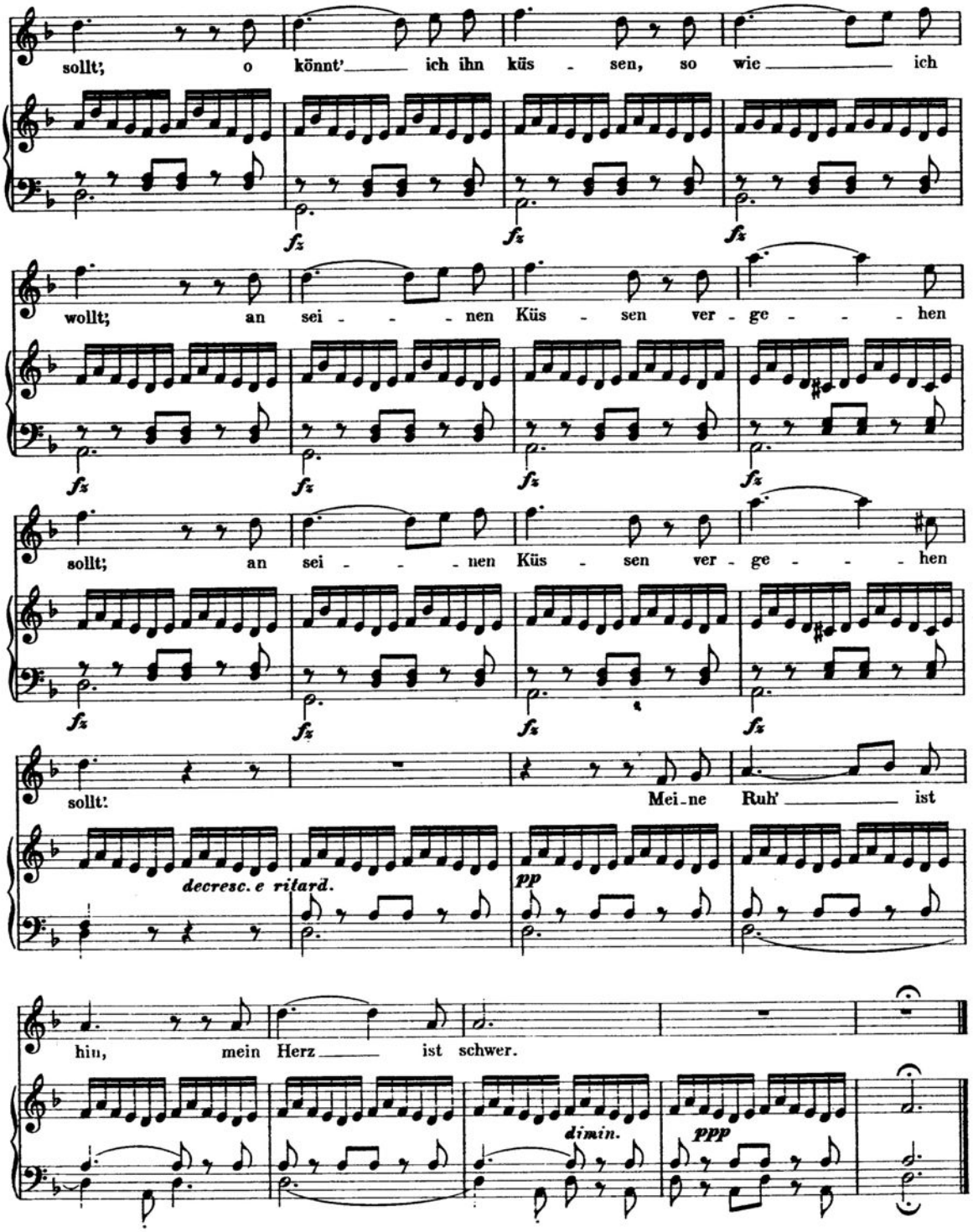
*) ursprünglich „Etwas schnell!"


Grab, die gan - - - ze Welt ist mir ver -
mf
gällt, mein ar - - - - mer Kopf ist mir ver -
cresc.
rückt, mein ar - - - - mer Sinn ist mir zer -
f
cresc.
stückt. Mei - ne Ruh' ist
decresc.
pp
hin, mein Herz ist schwer, ich fin - de, ich
cresc.

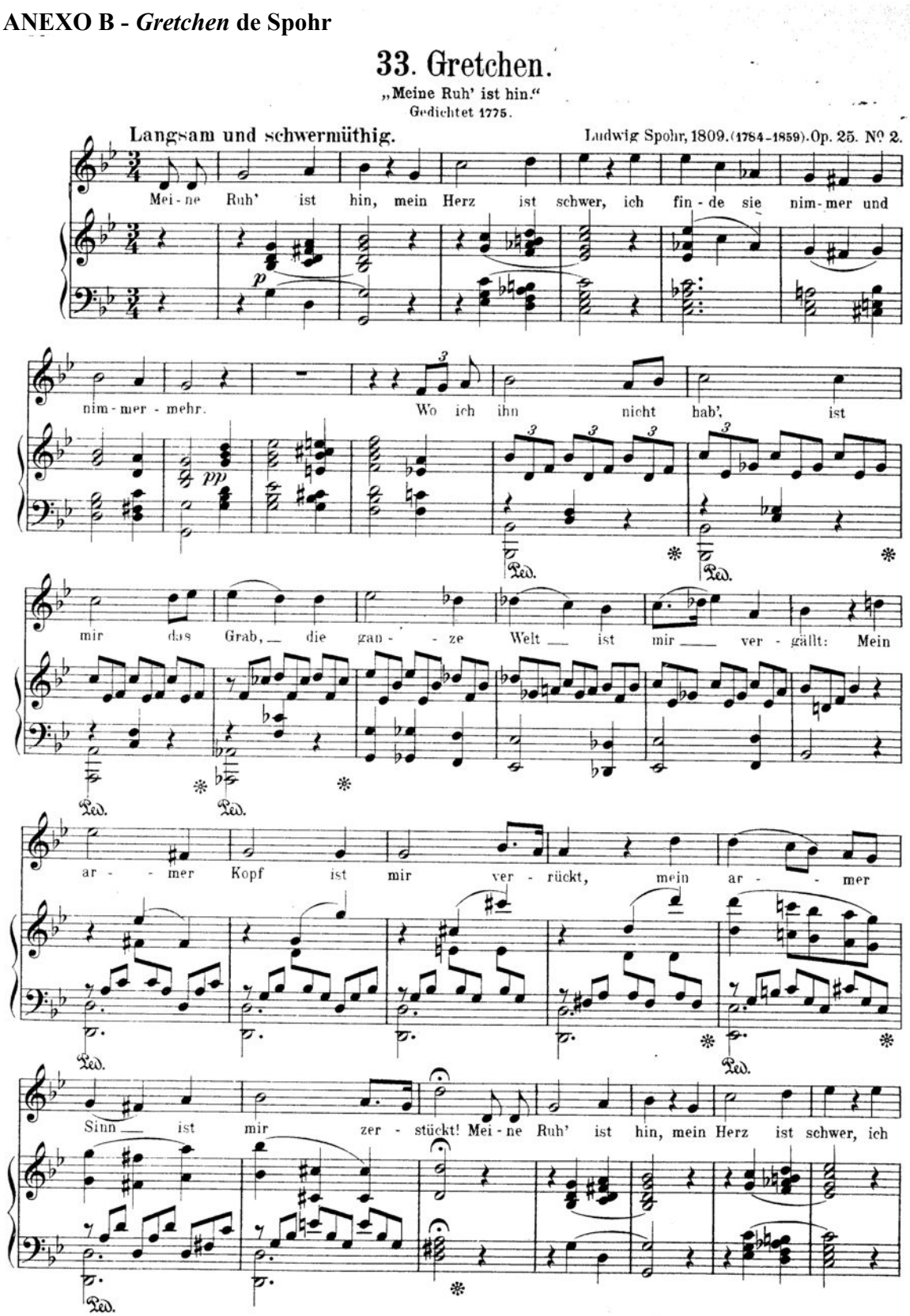

fin - - - de sie nim - - mer und nim - - - - mer mehr.
f
Nach ihm nur schau' ich zum
decresc.
pp
Fen - - - ster hin - aus, nach ihm nur geh' ich
aus dem Haus. Sein ho - - - her Gang, sein'
pp
ed' - - - le Ge - stalt, sei - nes Mun - - - des Lä - cheln, sei - ner
cresc. - poco - a - poco -

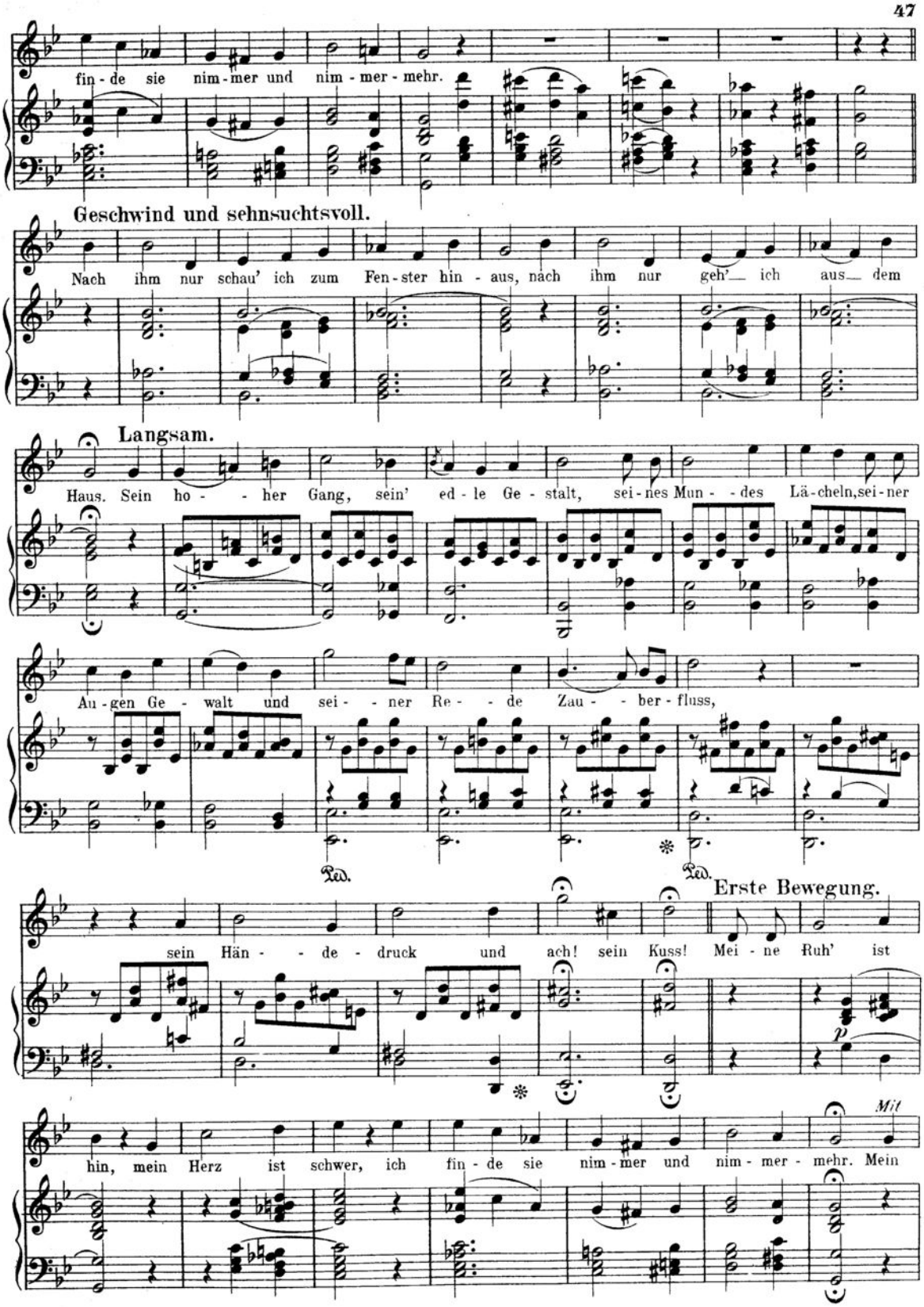

Au - - - gen Ge - walt, und sei - - - ner Re - - de
f
Zau - - - ber - fluss, sein Hän - de-druck,
cresc.
accel.
ff
fz
und ach, sein Kuss!
pp
Mei-ne Ruh' ist hin, mein
Herz ist schwer, ich fin - de, ich fin - de sie
cresc.
f

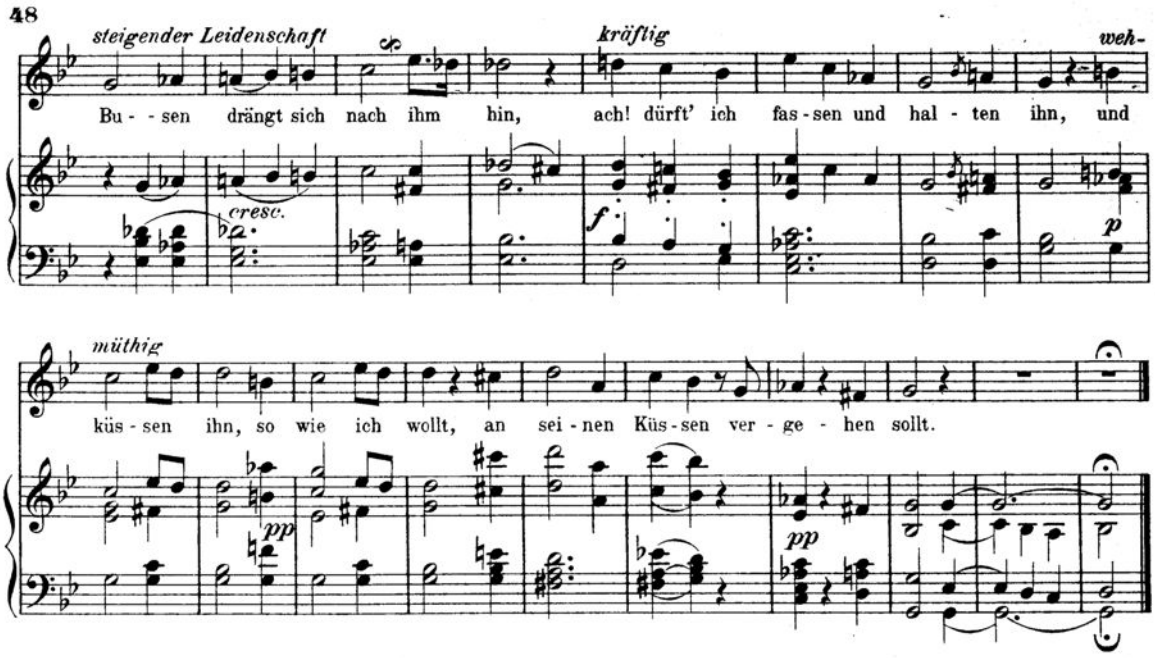

nim - - mer und nim - - - mer - mehr.
Mein Bu - - - sen drängt sich nach ihm
p
cresc. poco a poco
hin, ach dürft' ich fas - sen und hal - - - ten
accel.
f
ihn, und küs - - - sen ihn, so wie ich
ff
wollt; an sei - - - nen Küs - sen ver - ge - - - hen


sollt; o könnt' ich ihn küs - sen, so wie ich
wollt; an sei - - - nen Küs - sen ver - ge - - - hen
sollt; an sei - - - nen Küs - sen ver - ge - - - hen
sollt: Mei-ne Ruh' ist
decresc. e ritard.
pp
hin, mein Herz ist schwer.
dimin.
ppp

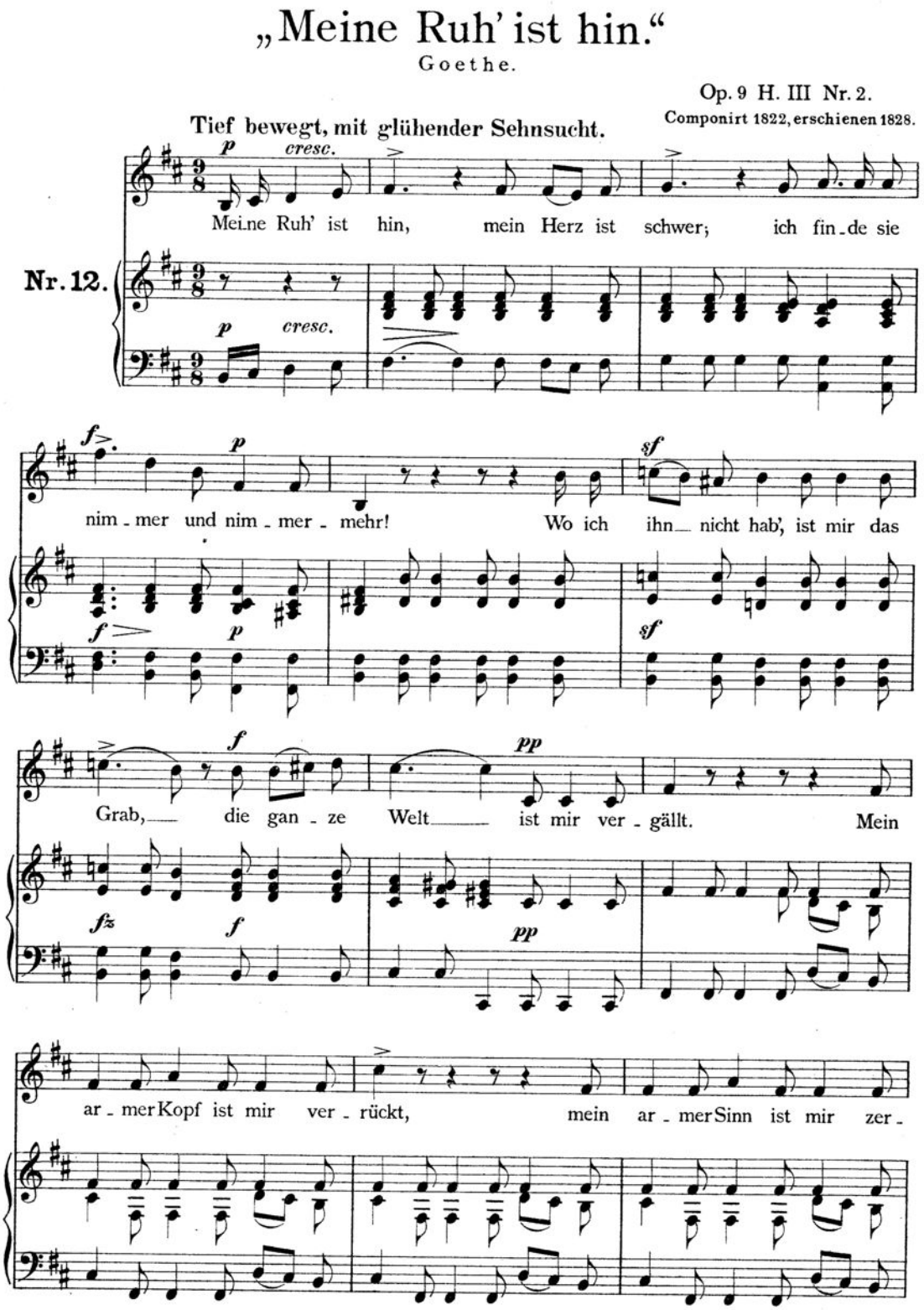
ANEXO B - *Gretchen* de Spohr

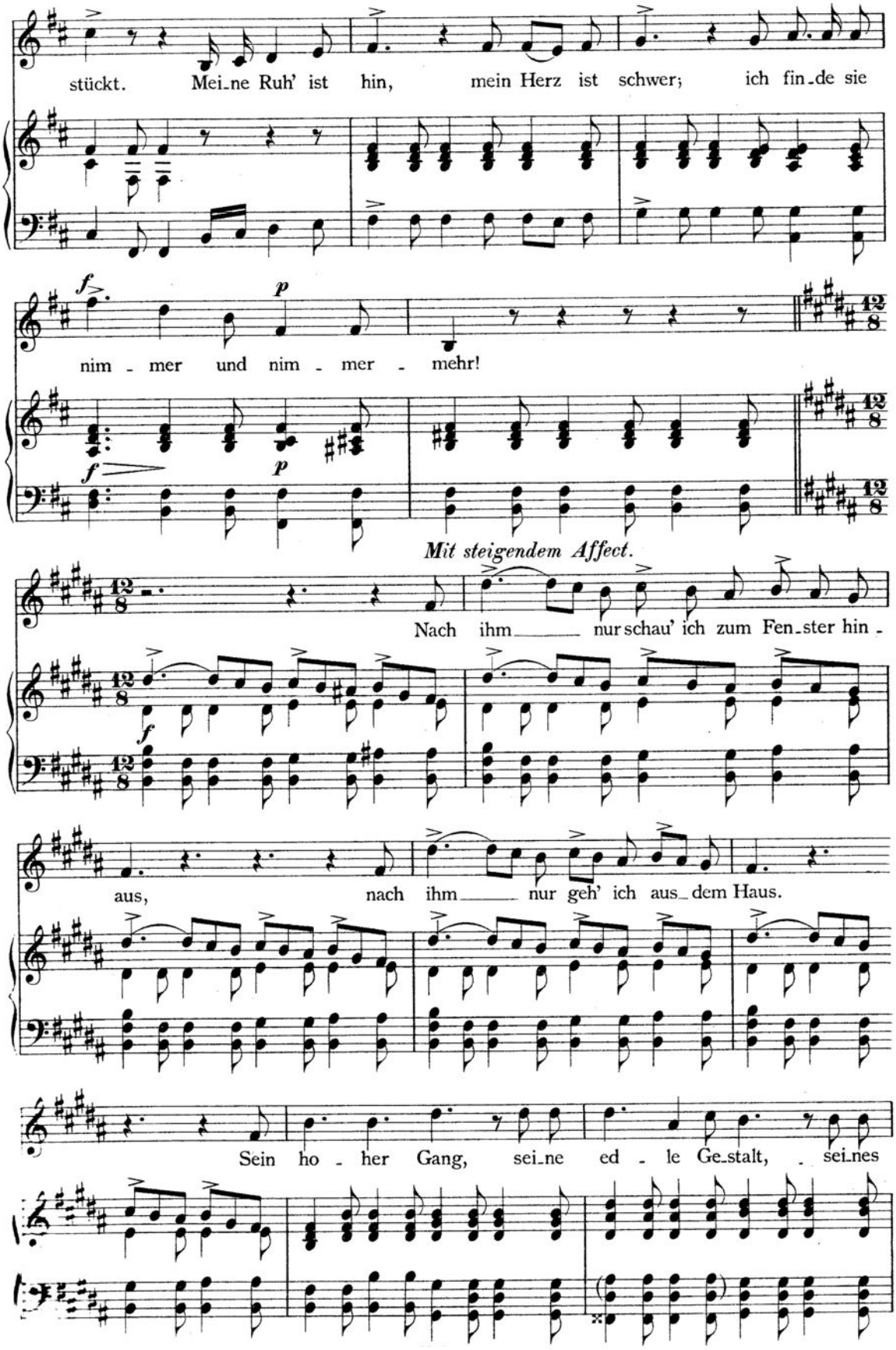


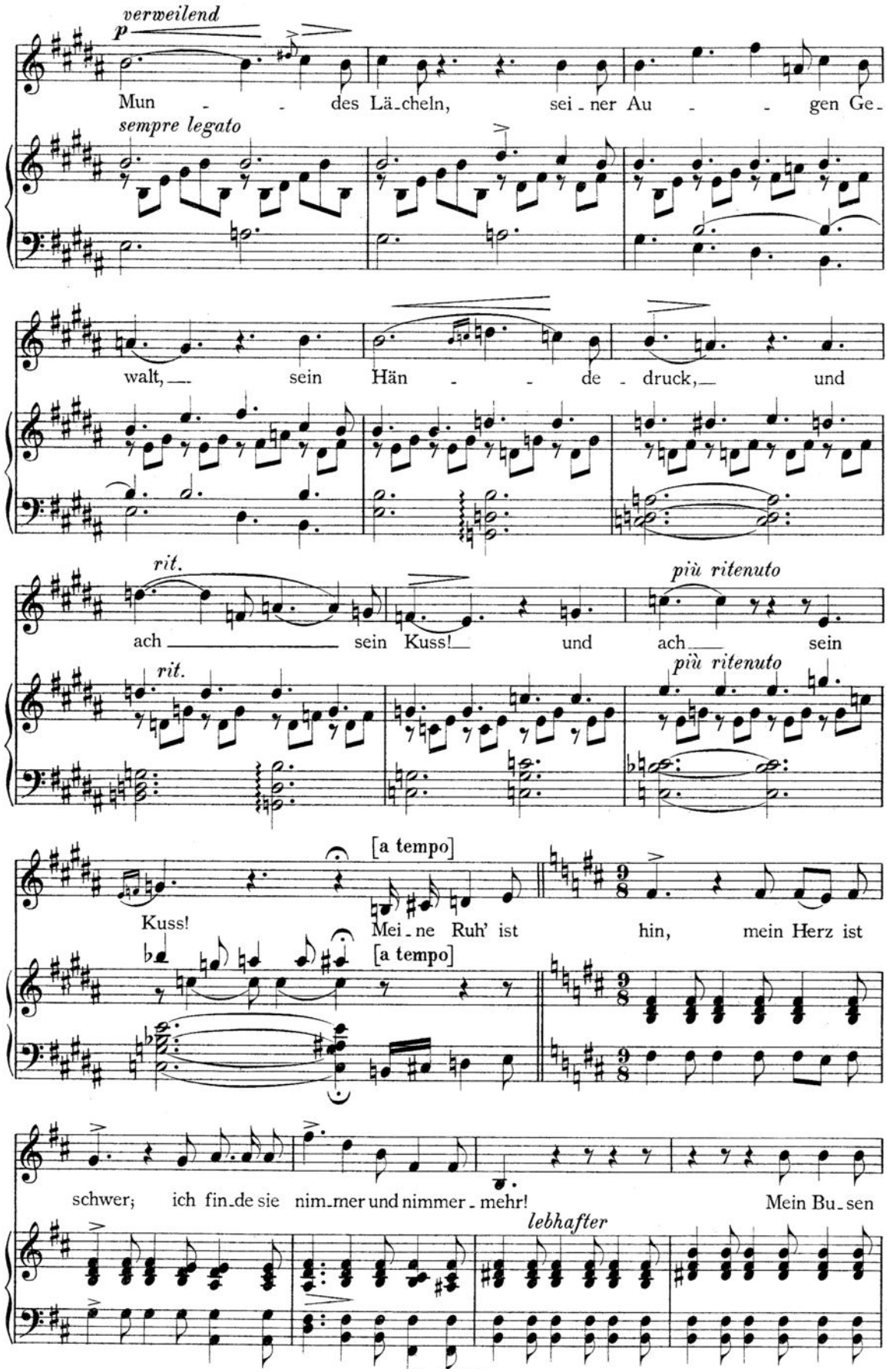

fin - de sie nim - mer und nim - mer - mehr.
Geschwind und sehnsuchtsvoll.
Nach ihm nur schau' ich zum Fen - ster hin - aus, nach ihm nur geh'_ ich aus_ dem
Langsam.
Haus. Sein ho - - her Gang, sein' ed - le Ge - stalt, sei - nes Mun - - des Lä - cheln, sei - ner
Au - gen Ge - walt und sei - - ner Re - - de Zau - - ber - fluss,
Ped.
Ped.
Erste Bewegung.
sein Hän - - de - druck und ach! sein Kuss! Mei - ne Ruh' ist
p
Mit
hin, mein Herz ist schwer, ich fin - de sie nim - mer und nim - mer - mehr. Mein

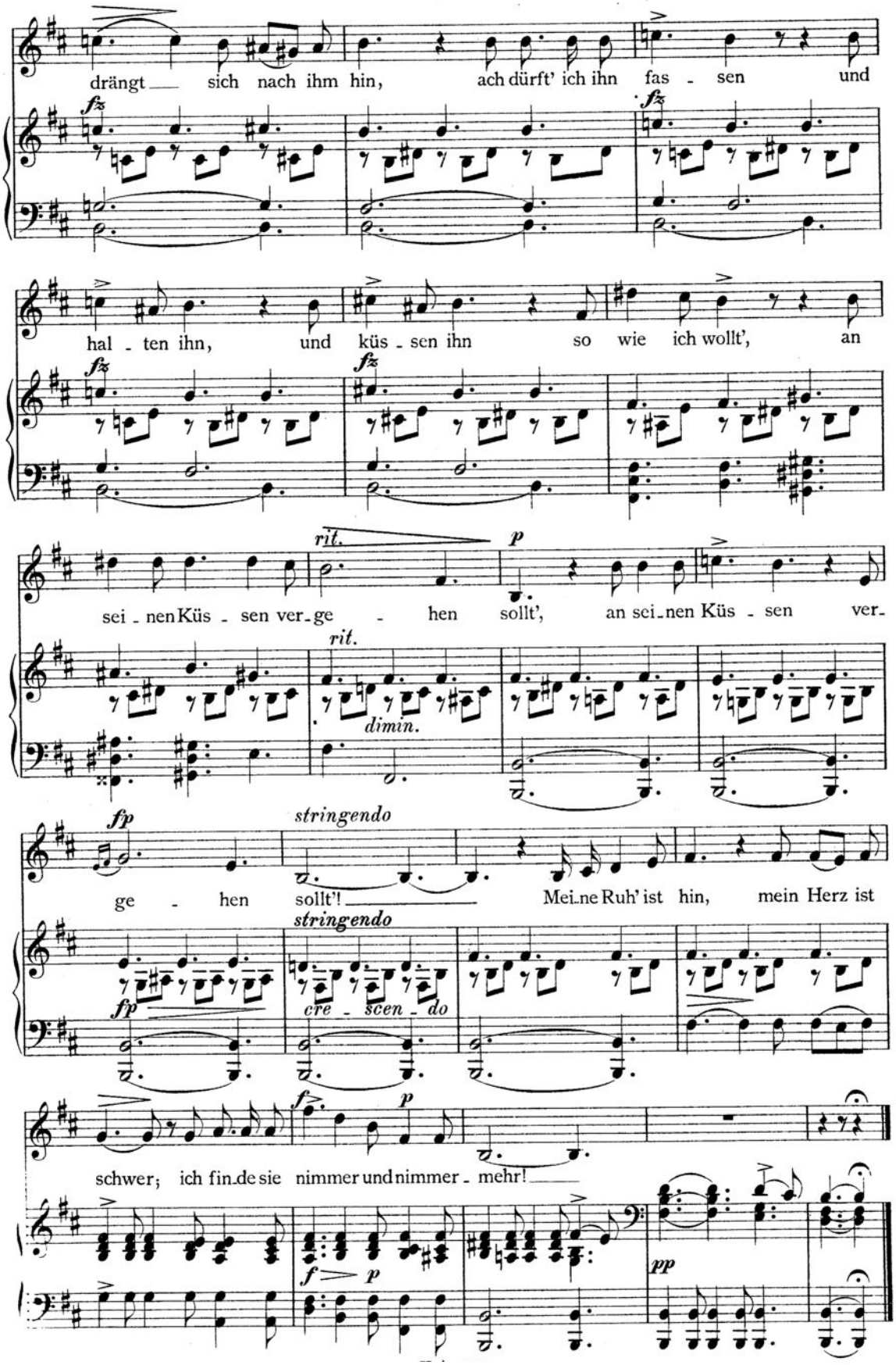

48
steigender Leidenschaft
kräftig
weh-
Bu - - sen drängt sich nach ihm hin, ach! dürft' ich fas - sen und hal - ten ihn, und
cresc.
f
p
müthig
küs - sen ihn, so wie ich wollt, an sei - nen Küs - sen ver - ge - hen sollt.
pp
pp

ANEXO C - *Meine Ruh ist hin* de Loewe

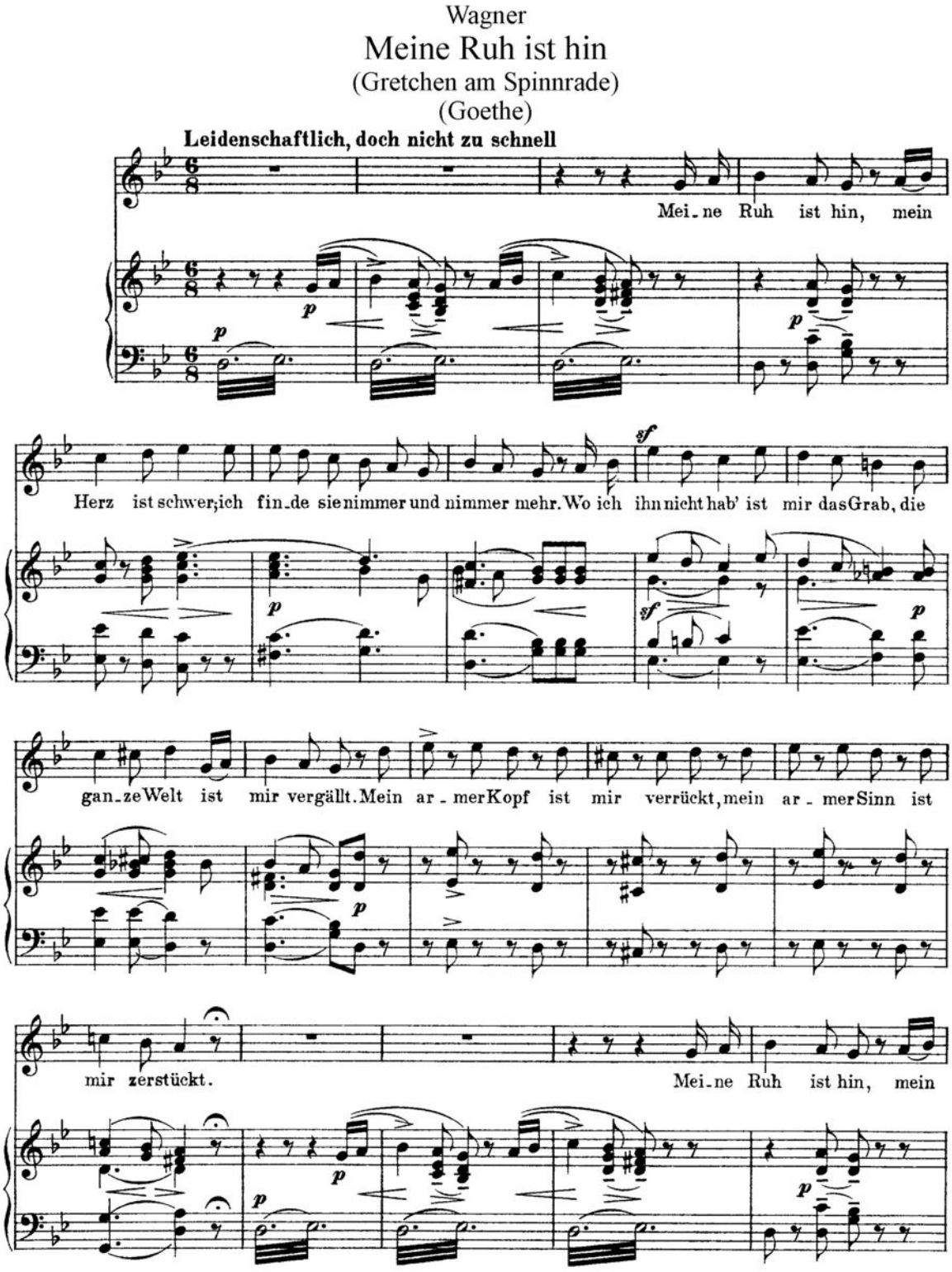


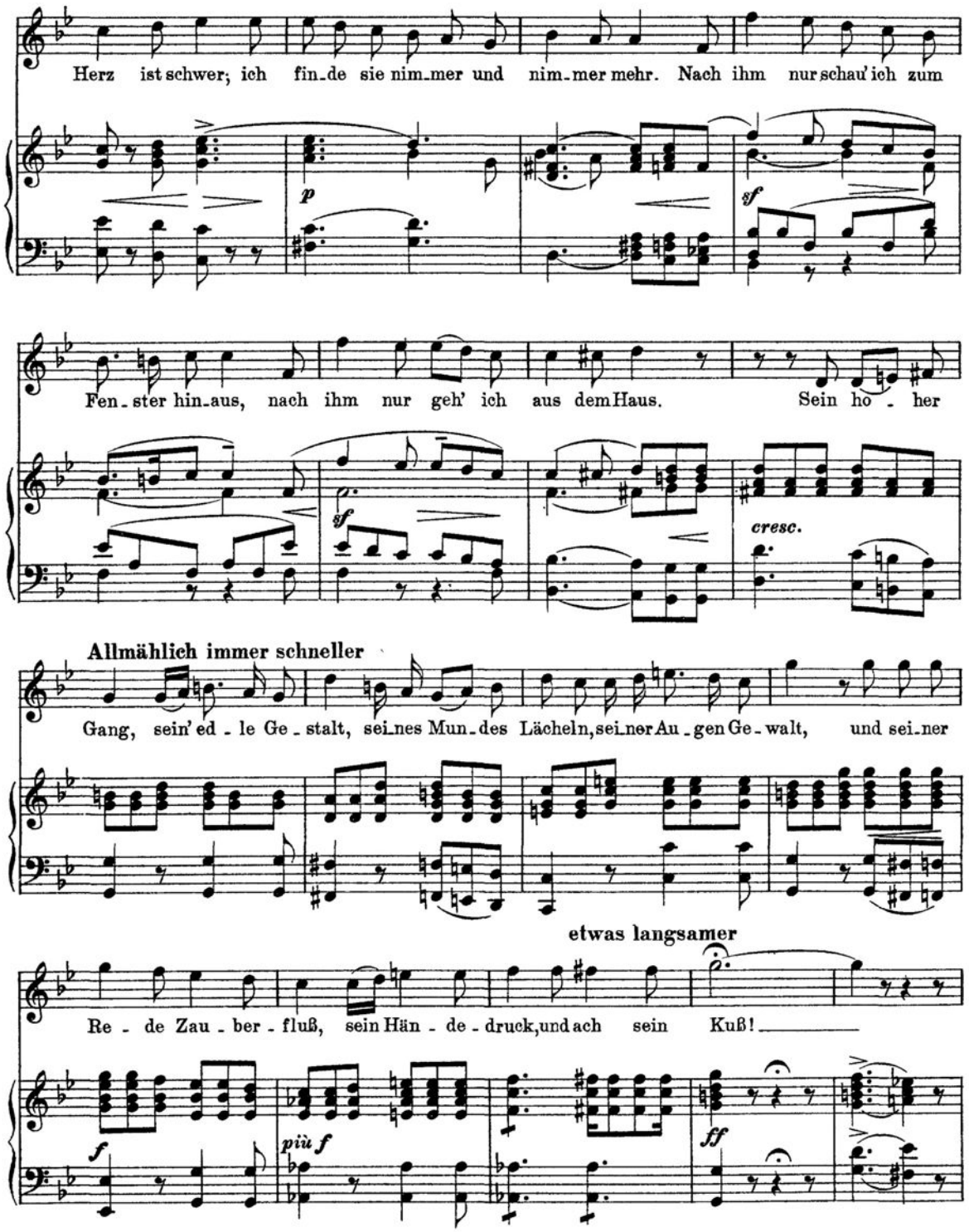

stückt. Mei-ne Ruh' ist hin, mein Herz ist schwer; ich fin-de sie
nim - mer und nim - mer - mehr!
Mit steigendem Affect.
Nach ihm nur schau' ich zum Fen-ster hin -
aus, nach ihm nur geh' ich aus dem Haus.
Sein ho - her Gang, sei-ne ed - le Ge-stalt, sei-nes

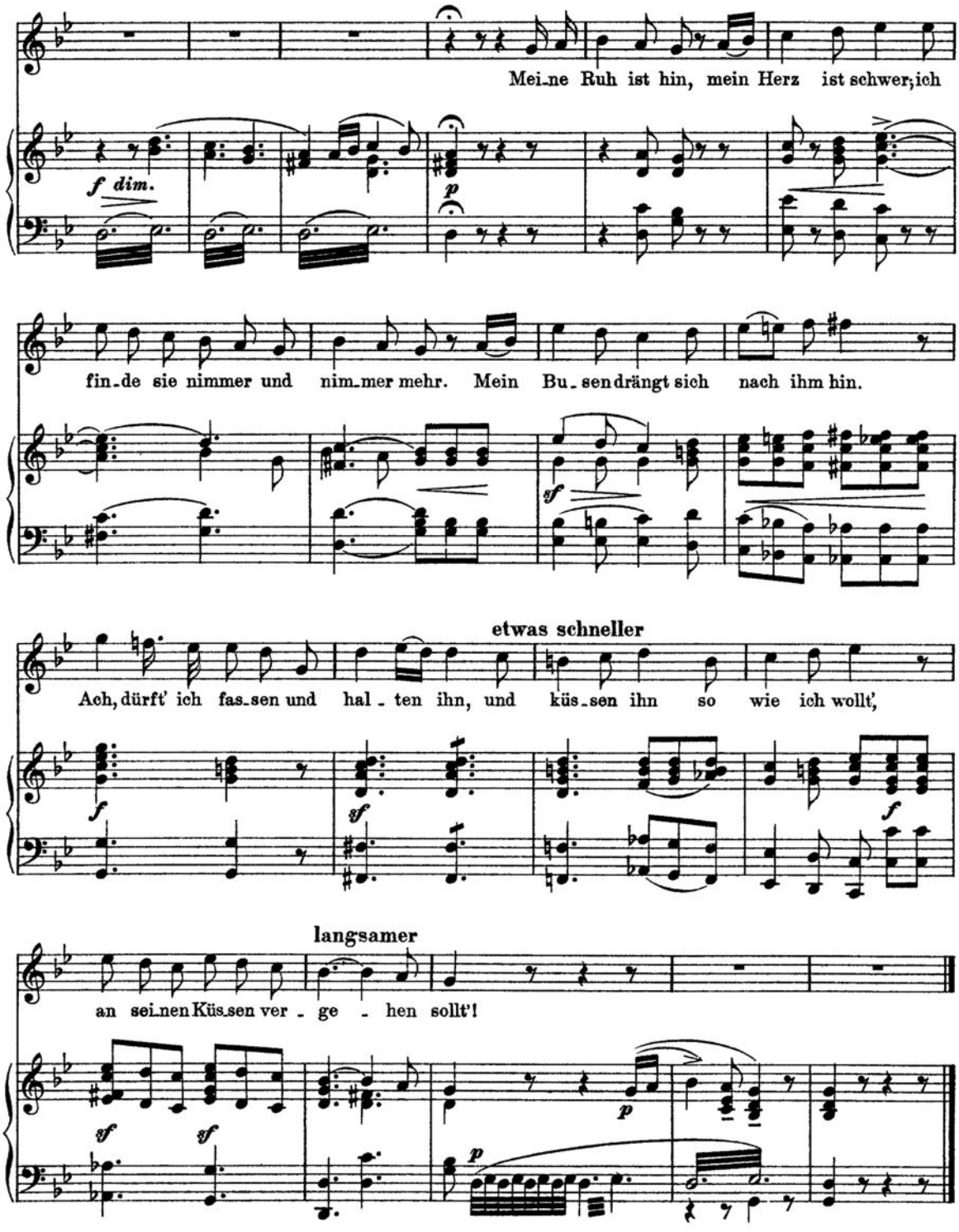

verweilend
p
Mun - - des Lä-cheln, sei-ner Au - - gen Ge-
sempre legato
walt, — sein Hän - - de - druck, — und
rit.
ach — sein Kuss! — und ach — sein
più ritenuto
rit.
più ritenuto
[a tempo]
Kuss!
Mei-ne Ruh' ist hin, mein Herz ist
[a tempo]
schwer; ich fin-de sie nim-mer und nimmer-mehr!
Mein Bu-sen
lebhafter


drängt sich nach ihm hin, ach dürft' ich ihn fas - sen und
hal - ten ihn, und küs - sen ihn so wie ich wollt', an
rit.
p
sei - nen Küs - sen ver - ge - hen sollt', an sei - nen Küs - sen ver -
rit.
dimin.
fp
stringendo
ge - hen sollt'! Mei - ne Ruh' ist hin, mein Herz ist
stringendo
fp
cre - scen - do
f
p
schwer; ich fin - de sie nimmer und nimmer - mehr!
f
p
pp

ANEXO D - *Meine Ruh ist hin* de Wagner




Herz ist schwer; ich fin-de sie nim-mer und nim-mer mehr. Nach ihm nur schau' ich zum
p
sf
Fen-ster hin-aus, nach ihm nur geh' ich aus dem Haus. Sein ho - her
sf
cresc.
Allmählich immer schneller
Gang, sein' ed - le Ge-stalt, sei-nes Mun-des Lächeln, sei-ner Au-gen Ge-walt, und sei-ner
etwas langsamer
Re - de Zau - ber - fluß, sein Hän - de - druck, und ach sein Kuß!
f
più f
ff


Mei-ne Ruh ist hin, mein Herz ist schwer; ich
f dim.
p
fin-de sie nimmer und nim-mer mehr. Mein Bu-sen drängt sich nach ihm hin.
sf
etwas schneller
Ach, dürft' ich fas-sen und hal-ten ihn, und küs-sen ihn so wie ich wollt',
f
sf
f
langsamer
an sei-nen Küs-sen ver-ge-hen sollt'!
sf
sf
p
p