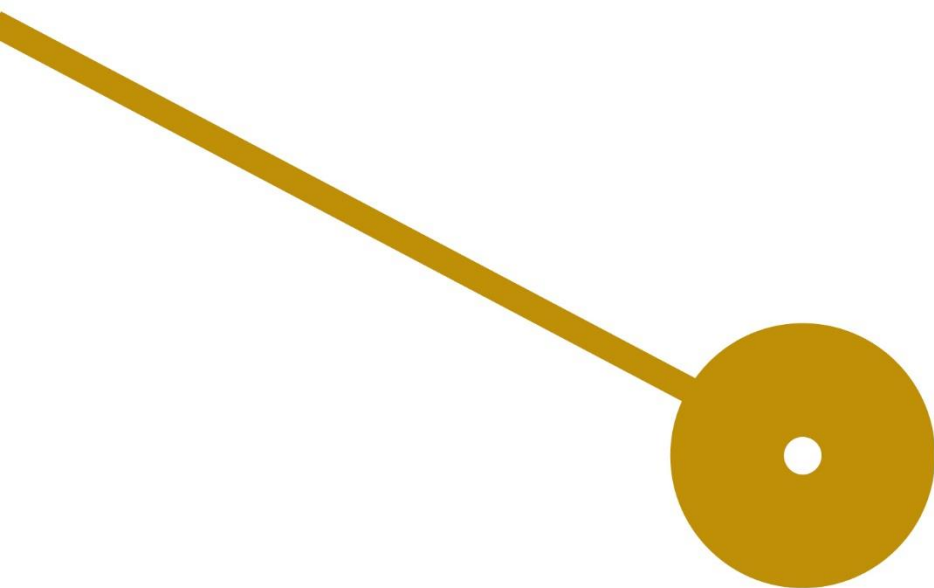


O canto do harpista: uma interpretação de interpretações

André Nuno Almeida Lacerda

09/2017



M

MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
CANTO

O canto do harpista: uma interpretação de interpretações

André Nuno Almeida Lacerda

Projeto apresentado à Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música – Interpretação Artística, especialização Canto.

Professor Orientador
Professor Doutor António Salgado

09/2017

Dedico este trabalho à minha família, em especial à minha mãe.

Agradecimentos

Ao professor António Salgado pela orientação e disponibilidade nesta etapa mais recente do meu percurso académico.

À soprano e amiga Ana Maria Pinto pela tradução dos poemas.

Ao pianista e amigo António Sarmento Dias pela transposição dos Lieder do Harpista, de Hugo Wolf.

À professora Isabel Alcobia e ao maestro António Vassalo Lourenço pela disponibilidade, apoio e amizade no início do percurso.

Aos professores e colegas envolvidos no meu percurso académico e profissional, em especial ao Ángel.

Aos meus amigos do coração, em especial ao João, pela amizade que nos une desde os tempos do liceu.

À Rita, minha namorada, melhor amiga e companheira de todas as ocasiões.

Resumo

Este trabalho pretende apresentar uma proposta de interpretação performativa informada das canções *Wer sich der Einsamkeit ergibt*, *An die Thüren* e *Wer nie sein Brod mit Tränen ass* presentes nos seguintes ciclos de Lieder: *Gesänge des Harfners op. 12* de Franz Schubert, *Lieder und Gesänge aus Wilhelm Meister, op. 98a* – Canções IV, VI e VIII de Robert Schumann; e *Goethe-Lieder I - Harfenspieler I, II e III*, de Hugo Wolf, baseados no romance *Wilhelm Meisters Lehrjahre* – Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister, de Johann Wolfgang von Goethe.

Após a apresentação de alguns conceitos teóricos, é proposta uma análise dos Lieder acima identificados. Esta análise foi efetuada com base numa cuidada revisão bibliográfica.

Em seguida, apresenta-se uma interpretação fundamentada que resulta dos conhecimentos adquiridos através dos resultados mais recentes da pesquisa realizada na área dos estudos em performance e do conhecimento adquirido através da prática do autor enquanto intérprete.

Este documento pretende ser uma ferramenta de apoio à performance das canções *Wer sich der Einsamkeit ergibt*, *An die Thüren* e *Wer nie sein Brod mit Tränen ass* de F. Schubert, R. Schumann e H. Wolf, podendo servir como um guia interpretativo a ser considerado em futuros recitais.

Palavras-chave

Canto; Interpretação; Emoções; *Gesänge des Harfners*; *Harfenspieler*; Lieder.

Abstract

This paper intends to present a informed performance possibility of the songs *Wer sich der Einsamkeit ergibt*, *An die Thüren* e *Wer nie sein Brod mit Tränen ass* present in the following song cicles: *Gesänge des Harfners op. 12* by Franz Schubert, *Lieder und Gesänge aus Wilhelm Meister, op. 98a* – Songs IV, VI e VIII by Robert Schumann; and *Goethe-Lieder I - Harfenspieler I, II e III*, by Hugo Wolf, based in a romance named *Wilhelm Meisters Lehrjahre* – The learning years of Wilhelm Meister, by Johann Wolfgang von Goethe.

After presenting some theoretical concepts, it is proposed an analysis of the Lieder identified above. After that, a fundamented interpretation of Harper's songs is presented, based on the latest results of the empirical research within the subject of performance practice studies and the combination of the knowledge acquired through the author's practice as an interpreter.

This document intends to be a tool to support the performance of the songs *Wer sich der Einsamkeit ergibt*, *An die Thüren* and *Wer nie sein Brod mit Tränen ass* by F. Schubert, R. Schumann and H. Wolf, and might serve as an interpretative guide to be considered in future recitals.

Keywords

Singing; Performance; Emotions; *Gesänge des Harfners*; *Harfenspieler*; *Lieder*.

ESMAE
ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

Introdução.....	1
Recolha e organização do material.....	2
Expressar emoções.....	3
Wilhelm Meister Lehrjahre.....	5
Traduções.....	6
Wer sich der Einsamkeit Ergibt (Quem à solidão se entrega).....	6
An die Türen (De porta em porta).....	7
Wer nie sein Brot mit Tränen ass (Quem nunca comeu o seu pão em lágrimas).....	8
Franz Schubert – Gesänge des Harfners.....	9
I - Wer sich der Einsamkeit Ergibt.....	10
II - An die Thüren.....	12
III - Wer nie sein Brot mit Tränen ass.....	13
Robert Schumann - Lieder und Gesänge aus Wilhelm Meister, op.98a.....	15
I - Wer sich der Einsamkeit Ergibt.....	16
II – An die Thüren.....	17
III - Wer nie sei Brot mit Thränen ass.....	18
Hugo Wolf - Gedichte von J. W. von Goethe – Goethe Lieder I.....	20
Harfenspieler I – Wer sich der Einsamkeit ergibt.....	20
Harfenspieler II – An die Türen.....	22
Harfenspieler III – Wer nie sein Brot mit Tränen ass.....	23
Análise comparativa dos Lieder do harpista.....	25
Tonalidade.....	25
Texto.....	25
Compasso e andamento.....	26
Dinâmica.....	27
Motivos do acompanhamento.....	28
Conclusão.....	30
Referências Bibliográficas.....	35
Anexos.....	38

ESMAE
ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

Introdução

No início do ano letivo 2016-17, após debater com o meu professor de canto e orientador qual o melhor repertório a trabalhar no mestrado em interpretação artística, chegamos à conclusão que poderia ser interessante apresentar um trabalho de investigação em torno da canção alemã – *Lieder*. Neste contexto, o professor António Salgado sugeriu alguns *Lieder* de diferentes compositores, entre os quais a canção *Wer sich der Einsamkeit ergibt*, de F. Schubert.

Após alguma pesquisa, descobri que esta canção fazia parte de um pequeno ciclo de três *Lieder* chamado *Gesänge des Harfners*, que é baseado no romance *Wilhelm Meisters Lehrjahre* – Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister, de Johann Wolfgang von Goethe. Deparei-me também com a existência de outros dois ciclos baseados nos mesmos poemas de Goethe, mas compostos por diferentes compositores: Robert Schumann e Hugo Wolf. Surgiu então a ideia de analisar e comparar estas obras de uma perspetiva musical e interpretativa.

Este estudo comparativo surgiu como necessidade de compreender e interpretar os diferentes ciclos a partir de uma análise diferenciada que espelhasse as diferenças e/ou semelhanças que os diversos compositores referenciados apresentavam na sua escrita musical, enquanto interpretações a partir de um mesmo texto poético de Johann Wolfgang von Goethe: *Gesänge des Harfners*, que é baseado, como acima já foi referido, no romance *Wilhelm Meisters Lehrjahre*.

Após a apresentação, nos primeiros capítulos, de alguns conceitos teóricos que embasam a interpretação prática posteriormente apresentada, este trabalho apresenta uma proposta interpretativa dos referidos ciclos de canções a partir uma análise performativa do conjunto de *Lieder* acima identificados. Esta análise foi efetuada com base numa cuidada revisão bibliográfica, e apresenta-se como uma interpretação *fundamentada* a partir dos conhecimentos adquiridos através do estudo das últimas investigações em *performance practice*, dos resultados mais recentes da pesquisa realizada na área dos estudos em performance e do conhecimento adquirido através da prática do autor enquanto intérprete. Este documento pretende ser uma ferramenta de apoio à performance das canções *Wer sich der Einsamkeit ergibt*, *An die Thüren* e *Wer nie sein Brod mit Tränen ass* de F.

Schubert, R. Schumann e H. Wolf, podendo servir como um guia interpretativo a ser considerado em futuros recitais

Recolha e organização do material

Rink (2002) afirma que a performance exige, por parte do intérprete, uma enorme preparação, que se pode prolongar desde horas até anos de estudo.

Enquanto intérprete, sempre que descubro ou decido trabalhar um determinado repertório, há alguns passos que considero fundamentais para conhecer a obra e posteriormente apresentá-la de uma forma artisticamente enriquecida.

O primeiro passo consiste na tradução das canções a trabalhar. Considero capital que um comunicador, neste caso o cantor, conheça o texto e a música que canta: o que diz, como diz, o que pretende expressar. Em seguida, é necessário perceber a contextualização histórica em que os compositores destas obras estão inseridos. Hallmark (2011:X) pergunta:

“What does a postmodern youth in the age of environmental plunder know of the beauty and allure of nature? When light pollution in large, sprawling urban areas is so severe that one cannot see the stars, who knows the real darkness and mystery of night? Who can hear of Romantic love sickness without feeling one is eavesdropping on incurable neurotics? Can the world of today be congenial to such sentiments as a yearning for the infinite, a belief in a higher, other reality, even hope itself? Even more basically, who reads poetry anymore, in any language — much less memorizes, recites, enjoys, and treasures it??”¹

¹ “O que faz a juventude actual, na era da destruição ambiental conhecer a beleza e o fascínio pela natureza? Quando a poluição luminosa em grandes áreas urbanas é tão grave que não se consegue ver as estrelas, quem conhece a verdadeira escuridão e o mistério da noite? Quem consegue escutar alguém a falar sobre o desamor do Romantismo sem sentir que essa pessoa está psicologicamente doente? Pode o mundo actual ser condescendente com sentimentos como o desejo pelo infinito, uma crença numa autoridade superior ou mesmo na confiança pessoal? Ainda mais evidente, quem é que hoje em dia lê poesia em qualquer língua – muito menos memorizar, recitar, desfrutar, e considera-la preciosa.”¹ (Hallmark, 2011:X)

É indispensável que o intérprete perceba a realidade dos compositores, neste caso do séc. XIX, para poder expressar-se e expressá-los através de um conhecimento e contextualização históricos sólidos. Nesse sentido, Clarke (2002) afirma que se espera ainda que os músicos, enquanto performers vão para além do texto que está na partitura dando assim a sua contribuição à música. Ou seja, pretende-se que o performer assimile todas estas informações recolhidas nos passos anteriormente descritos e apresente as obras conferindo-lhes uma dimensão pessoal e artística.

Após a recolha das canções e de uma primeira análise às partituras apercebi-me da necessidade de alterar a tonalidade de algumas obras. No ciclo *Lieder und Gesänge aus Wilhelm Meister*, op.98a, de Robert Schumann, a personagem que canta as canções que selecionei (Harpista) está escrito para a voz barítono. Também no caso do *Goethe Lieder I*, de Hugo Wolf o Harpista encontra-se também escrito para voz barítono.

Assim, para que as canções se enquadrassem no meu âmbito vocal, procedeu-se à alteração das tonalidades originais, subindo dois meios-tons e três meios-tons às canções dos ciclos de R. Schumann e H. Wolf, respetivamente.

Expressar emoções

Vários autores consideram que uma parte significativa da criatividade na performance musical está relacionada com a capacidade do *performer* expressar e comunicar emoção. (Clynes, 1977; Schaffer, 1992,1995; Juslin and Laukka, 2000; Juslin, 2001).

Juslin (2010) sugere que, em todas as performances, existe desvio ou variações sistemáticas das indicações propostas na partitura. Na mesma linha de pensamento, Palmer (1997) afirma que existem diferentes variações de tempo, dinâmicas, timbre, e alturas que constituem a microestrutura de uma performance, e que isso as diferencia de outras performances com a mesma música/partitura. Seashore (1937) lembra ainda que este desvio é o precursor da tradução de emoções.

Na sua tese de mestrado, Cheng (2010) afirma que no género *Lied*, diferentes técnicas musicais são usadas na expressão de estados emocionais de forma a

tentar transmitir as emoções evocadas no texto através de diferentes ferramentas literárias.

Ora, nas canções propostas é possível observar várias ferramentas usadas pelos compositores com o objetivo de expressar estados emocionais presentes na poesia, como por exemplo: repetição do texto; utilização de secções em recitativo; emprego de suspensões (*fermatas*) em palavras-chave; mudanças abruptas de dinâmica; indicações de agógica e de expressão musical (*staccato*, *tenuto*, *legato*), de articulação e acentuação; etc.

Cabe, por isso, ao intérprete conhecer aprofundadamente a partitura que pretende apresentar para poder, através da sua criatividade artística, expressar as emoções presentes na obra.

Wilhelm Meister Lehrjahre

Wilhelm Meister Lehrjahre é um *Bildungsroman*, um romance de formação (Iren, 2014) e Goethe demorou cerca de vinte anos até concluir (Junior, 2014), sendo o romance publicado em 1795/96 tornando-se muito popular na época (Kang, 2011).

Este é um romance que descreve a jornada de auto-conhecimento do protagonista Wilhelm Meister durante a qual ele abandona a ideia de que o seu futuro está nas mãos do destino, reconhecendo que ele próprio terá um papel decisivo nesse processo. O romance reflete muito bem a sua época ao incorporar filosofias do pós-Iluminismo, bem como elementos românticos, incluindo o aparecimento da autoconsciência, a valorização das emoções e sensibilidade, e um desejo de mediação e reconciliação (Iren, 2014)

“O resultado final do romance educativo escrito por Goethe, além de inaugurar um novo estilo, pode ser considerado como produto mais bem acabado e maior representante do que se convencionou chamar *Bildungsroman* (romance de formação).” (Junior, 2014:1).

Em traços gerais, Wilhelm Meister é um jovem proveniente de uma família burguesa que, contrariamente às indicações e ao *modus operandi* da época, se apaixona por uma atriz e pelo teatro, decidindo ingressar numa companhia teatral. Nessa companhia inicia uma digressão, na qual conhece o Harpista, um homem que havia praticado incesto e que, por isso, tinha abandonado a sua terra imbuído de culpa e vergonha pelo ato que praticou, tornando-se um viajante (Kang, 2011).

Traduções

Wer sich der Einsamkeit Ergibt (Quem à solidão se entrega)

Wer sich der Einsamkeit ergibt

Ach! der ist bald allein,

Ein jeder lebt, ein jeder liebt,

Und läßt ihn seiner Pein.

Ja, laßt mich meiner Qual!

Und kann ich nur einmal

Recht einsam sein,

Dann bin ich nicht allein.

Es schleicht ein Liebender lauschend
sacht,

Ob seine Freundin allein?

So überschleicht bei Tag und Nacht

Mich Einsamen die Pein,

Mich Einsamen die Qual.

Ach werd ich erst einmal

Einsam in Grabe sein,

Da läßt sie mich allein!

Quem à solidão se entrega,

Ah! Em breve estará só!

Cada um vive, cada um ama

E ela deixá-los-á na sua dor.

Sim, deixai-me com a minha dor,

E esteja eu, por uma só vez,

Realmente só,

Então não estarei sozinho.

Aproxima-se um amante, furtivo e
escutando,

Se a amada estará só.

Assim, de dia e de noite insinua-se

Em mim, solitária, a dor,

Em mim, solitário, o tormento

Ah, esteja eu finalmente

sozinho no meu túmulo,

Aí então deixar-me-á só!

An die Türen (De porta em porta)

An die Thüren will ich schleichen,
Still und sittsam will ich stehn;
Fromme Hand wird Nahrung reichen;
Und ich werde weitergehn.

Jeder wird sich glücklich scheinen,
Wenn mein Bild vor ihm erscheint;
Eine Thräne wird er weinen,
Und ich weiß nicht was er weint.

De porta em porta quero andar de
mansinho (esgueirar-me),
Quieto e casto quero estar,
Uma bondosa mão dar-me-á comida,
E eu seguirei caminho.
Cada um parecerá sentir-se feliz
ao ver a minha imagem,
Uma lágrima chorará,
E eu não saberei porque ele chora.

Wer nie sein Brot mit Tränen ass (Quem nunca comeu o seu pão em lágrimas)

Wer nie sein Brod mit Thränen aß,
Wer nie die kummervollen Nächte
Auf seinem Bette weinend saß,
Der kennt euch nicht, ihr himmlischen
Mächte.

Ihr führt ins Leben uns hinein,
Ihr laßt den Armen schuldig werden,
Dann überlaßt ihr ihn der Pein:
Denn alle Schuld rächt sich auf Erden.

Quem nunca comeu o seu pão em
lágrimas

Quem nunca noites dolorosas
Passou, sentado na cama choroso,
Não vos conhece, celestes potestades.

Vocês levam-nos vida adentro,
Vocês fazem dos pobres culpados,
E em seguida abandonam-nos na agonia:
Pois toda a culpa se paga nesta terra

Franz Schubert – Gesänge des Harfners

De acordo com Dürr et al. (2013), este ciclo de canções não é o trabalho mais vasto de Schubert, mas a densidade poética dos versos de Goethe parece tê-lo levado a um pensamento complexo na criação destas canções, comparável à criação dos seus dois maiores ciclos de canção, *Winterreise* e *Die schöne Müllerin* (D 911, 795).

Existem várias versões e revisões das canções do harpista, de Franz Schubert. A primeira versão é datada de Setembro de 1816 e a segunda, alvo de análise neste estudo, de 1822. Apesar de me ter concentrado na análise da segunda versão da obra, identifico-me mais com a ordem das canções apresentadas na primeira versão. Nesta, Schubert insere *Wer nie sein Brot mit Tränen ass* em segundo lugar relegando *An die Türen will ich schleichen* para o terceiro lugar do ciclo. (Dürr et al., 2013).

A meu ver esta é uma troca interessante pois encaro *An dieThüren* como parte do processo emocional do sujeito poético e a canção *Wer nie sein Brot mit Thränen ass* como uma conclusão deste mesmo processo. Vocalmente, esta troca na sequência das canções também me parece benéfica pois torna-se menos cansativa, já que *An die Thüren* é menos extensa que as restantes, permitindo uma melhor gestão da condição vocal. Por fim, enquanto *Wer sich der Einsamkeit ergibt* e *Wer nie sein Brot mit Thränen ass* apresentam características bastante semelhantes, *An die Thüren* distancia-se bastante quer do ponto de vista formal, quer do ponto de vista sonoro das outras duas canções, proporcionando maior dinâmica ao recital.

Schubert atribui a tonalidade de Lá m ao sentimento do sujeito poético presente nos poemas das três canções: a solidão. (Dürr et al., 2013)

I - Wer sich der Einsamkeit Ergibt

O ciclo *Gesänge des Harfners*, op. 12 de Franz Schubert inicia com a canção *Wer sich der Einsamkeit Ergibt* (Quem à solidão se entrega).

Com as indicações *Sehr Langsam* (muito lento) e *mit der Verschiebung* (com deslocamento) esta peça é iniciada com um prelúdio de quatro compassos. Estas indicações, juntamente com o arpejado dos acordes ao longo dos quatro primeiros compassos - uma ferramenta utilizada por Schubert neste ciclo que nos remete imediatamente para o som da harpa - conferem uma atmosfera pesada e melancólica, preparando a entrada da voz e do texto. Iren (2014) afirma que este interlúdio poderá ser uma simulação da afinação da harpa e que a representação, através da música, de gestos e movimentos é uma característica composicional de Schubert.

A linha vocal inicia no compasso 5 e apresenta-se em uníssono com o acompanhamento. Na primeira frase, a frase que dá o título à canção e que se apresenta em recitativo, o compositor procura destacar a palavra *Einsamkeit* (solidão) através de um arpejo ascendente até à palavra enfatizada e da descida por grau conjunto (mi-ré-dó) mostrando a profunda dor que a solidão provoca no Harpista. De salientar a configuração homofónica da linha vocal e do acompanhamento (Iren,2014). A segunda parte da frase inicia com uma interjeição *Ach* que se destaca da restante frase pois surge representada por uma colcheia, sem movimento do acompanhamento. Também a palavra *allein* (sozinho) se apresenta sublinhada através da presença da suspensão, como se conferisse imutabilidade de estado de espírito ao sujeito poético.

“Cada um vive, cada um ama, e ela (a solidão) deixá-los-á na sua dor” são os versos seguintes. *Lebt* (vive) e *liebt* (ama) surgem destacados através de suspensões (fermatas). *Pein* (dor), tal como *allein* na frase anterior, surge enfatizado novamente por uma fermata, antecedendo uma pequena frase musical apresentada pelo piano e retomando o acorde da tónica – lá m, finalizando a primeira secção da canção.

De seguida, assistimos a uma mudança de tonalidade para F4M (Iren,2014), o que poderá corresponder a uma espécie de diálogo entre o Harpista e a sua consciência. Iren (2014) considera que iniciar esta estrofe numa tonalidade maior é

intrigante, podendo dever-se esta opção a um resquício da ironia utilizada no Romantismo. O ambiente desta secção é mais leve, com o acompanhamento a apresentar-se em colcheias e tercinas de colcheias destacadas por *staccato*. “Schubert evidencia a frase *Ja! lasst mich meiner Qual!* alterando a configuração do acompanhamento por acordes para um acompanhamento rítmico, quase jovial, através de tercinas de colcheias.” (Iren, 2014:6) Segundo a autora, o Harpista inicia uma nova fase no seu discurso através das figuras pontuadas no compasso 22, criando uma analogia da sua relação com a dor, como se esta fosse “um amante, furtivo” que se aproxima da sua amada para se insinuar quando esta está só.

Ao longo de toda a canção, as tercinas de colcheia têm um papel unificador e criam um motivo rítmico-melódico que é bastante característico da obra de Schubert (Iren, 2014).

Após *dann bin ich nicht allein* (então não estarei sozinho) assistimos a uma nova mudança de ambiente sonoro causada pela substituição do *staccato* nas tercinas por ligaduras, pela presença de uma nota na primeira colcheia das tercinas e pela presença das semínimas na mão esquerda do acompanhamento. Com a indicação *mit leiserer Stimme* (em voz baixa) surge a última estrofe do poema em que o Harpista parece estar afundado na sua dor e tormento, projetando a sua morte e assumindo que só então encontrará a paz que procura. De referir que à palavra *Grabe* (túmulo) corresponde a nota mais grave desta peça. Segundo Iren (2014) a colocação desta palavra na região mais grave da canção deve-se a uma tentativa por parte do compositor em dramatizar e ilustrar a imagem da sepultura do Harpista. De seguida, a palavra *lässt* (deixar) surge enfatizada pela dinâmica *ff* como se de um grito de desespero se tratasse. Até ao fim desta canção assistimos à repetição dos últimos versos do poema dentro de uma atmosfera de conformismo e expectativa de uma morte pacífica. (Kramer, 1987) Destaque para os fortes contrastes dinâmicos com os quais Schubert trabalha. As tensões apenas se começam a dissolver nos compassos finais através do diminuendo presente no piano (Dürr et al., 2013). Nesta canção, Schubert altera a configuração do poema de Goethe duplicando, e reforçando assim o sentido, do último verso da última estrofe – *da lässt sie mich allein, da lässt sie mich allein* - e repetindo a última estrofe com o último verso duplicado – *Ach werd’ ich erst einmal, einsam im Grabe sein, da lässt sie mich allein, da lässt sie mich allein*.

II - An die Thüren

Tal como na canção anterior, Schubert inicia *An die Thüren* com um prelúdio de oito compassos, sob a indicação *Mässig, in gehender Bewegung* (Comedido, em movimento contínuo). Esta indicação parece representar a ação do Harpista, deslocando-se penosamente de porta em porta. Nesse sentido, não é de estranhar a ênfase das palavras *Thüren* (porta) e *schleichen* (esgueirar-se, andar de mansinho) através da utilização de semínimas apresentadas em salto descendente de 3ªM e de 4ªP, respetivamente. De salientar que, ao longo de toda a canção, a melodia se encontra duplicada através da linha superior do piano, e que a linha inferior se apresenta em constante movimento, expressando a deslocação de porta em porta. No compasso 17, através do acorde de LáM, em vez de lám, o compositor proporciona uma transformação do carácter cinzento e sombrio, até agora retratado, em algo mais leve e positivo, representando a boa ação descrita - *Fromme Hand wird Nahrung reichen* (Uma bondosa mão dar-me-á comida). Este ambiente sonoro menos hostil dura apenas quatro compassos - até ao compasso 21 - com o texto *und ich werde weiter gehn* (e eu seguirei caminho) demonstrando a efemeridade do ato referido (Neubauer, 2016).

No compasso 32 surge a segunda estrofe da canção. A palavra *glücklich* (feliz) aparece destacada com a indicação dinâmica forte-piano (fp) no acompanhamento e pela condução melódica da linha vocal em movimento ascendente por grau conjunto de sol# até mi. Esta opção parece surgir com o objetivo de enfatizar o sentimento do Harpista face à momentânea e passageira caridade. No compasso 40, tal como no compasso 17, o compositor expressa uma atitude piedosa introduzindo novamente o acorde de LáM.

Ao contrário das restantes canções em que Schubert emprega dinâmicas bastante diferentes, *An die Thüren* permanece na dinâmica p e pp, sendo estas apenas excetuadas pela presença de alguns forte-piano (Dürr et al., 2013).

Relativamente ao texto, Schubert altera a configuração do poema de Goethe repetindo o último verso de cada estrofe, enfatizando a aceitação e descrença no futuro expressa pelo sujeito poético.

III - *Wer nie sein Brot mit Tränen ass*

Antes da versão que integra o op. 12, Schubert compôs duas outras versões de *Wer nie sein Brot mit Tränen ass*

Nesta última versão da canção *Wer nie sein Brot mit Tränen ass* é possível encontrar grandes semelhanças com a primeira canção do ciclo - *Wer sich der Einsamkeit ergibt* (Reed, 1997). Para além de um prelúdio de oito compassos - na canção inicial esta introdução é feita em quatro - com as indicações *Langsam* (lento) e *mit Verschiebung* (com deslocamento), Schubert importou a textura da segunda estrofe da primeira canção e aplicou-a nesta, como se pode observar nos compassos 12 e 13 – as tercinas de colcheia na linha superior do acompanhamento e a linha inferior simplista, constituída maioritariamente por semínimas. Também o espectro dinâmico se assemelha ao usado na primeira canção (Dürr et al., 2013). Em *Wer nie sein Brot mit Tränen ass*, o Harpista dirige-se às potestades celestes – *himmlischen Mächte* – como uma entidade capaz de lhe provocar as maiores tormentas. No fundo, o poder divino parece ser o maior responsável pela condição de profunda amargura e tristeza do sujeito poético.

Na primeira estrofe do poema, o compositor procura enfatizar todo o sofrimento e dor do Harpista, utilizando para isso a repetição das palavras *wer nie* (quem nunca) com a mesma melodia. Estas palavras assumem um papel de relevo, quer pela sua repetição – *wer nie sein Brot..., wer nie die kummervollen Nächte* - quer pela tessitura relativamente aguda em que se apresentam.

Do compasso 8 a 12, o piano apresenta-se com carácter de acompanhamento com a linha superior em uníssono com a linha vocal – ferramenta também usada em *An die Thüren*. A aplicação do crescendo e o movimento ascendente por grau conjunto da melodia ao longo da secção com o texto *auf seinem Bette weinend sass, der kennt euch nicht, ihr himmlischen Mächte* leva a uma construção de intensidade sonora até ao clímax do lied, que se encontra na palavra *himmlischen* (divino/celeste).

De seguida, apresenta-se uma repetição da primeira estrofe do poema, não com um carácter sofredor e amargo, mas com o que parece ser um sentimento de resignação perante o cruel destino do Harpista na tonalidade de LáM (Reed, 1997).

De facto, esta secção parece encontrar-se numa tessitura mais grave e com a linha vocal mais *cantabile* do que a anterior.

Assistimos a uma secção instrumental entre os compassos 30 a 34 nos quais o compositor prepara os intérpretes e os ouvintes para a segunda estrofe da canção. Esta inicia-se em SibM com o piano em acordes arpejados (mais uma vez, à imagem do início da primeira canção) assumindo apenas um papel de acompanhamento. É dado especial ênfase às palavras *Armen* (pobre) e *schuldig* (culpado) não só pela expressividade das palavras em si, mas também por caracterizarem o estado emocional do Harpista. De seguida, a linha vocal apresenta-se num movimento ascendente até *Schuld* (culpa) enfatizando o sentimento de culpa anteriormente descrito e terminando a frase em *Erden* (terra) pois, segundo o Harpista, “toda a culpa é paga na Terra”.

A secção seguinte é uma repetição do segmento anteriormente exposto, que corresponde à repetição da segunda estrofe do poema. Schubert opta por assumir a tonalidade Sibm em vez de SibM com o objetivo de intensificar o dramatismo e o sentimento de profundo lamento no futuro que os poderes celestiais destinaram ao sujeito poético (Reed, 1997).

Reed (1997) afirma que Schubert, através das repetições das estrofes e versos do poema original, cria uma estrutura mais complexa, tentando que esta traduza o alcance emocional presente no texto. De salientar o decrescendo dinâmico gradual a partir da palavra *Schuld* – que corresponde ao clímax interpretativo - até ao fim da canção. De referir também a aplicação de LÁM em vez do uso previsível de LáM, no término do Lied, podendo esta opção corresponder a um sentimento de esperança, ainda que remota, da personagem, num futuro menos cruel.

Robert Schumann - Lieder und Gesänge aus Wilhelm Meister, op.98a

Schumann compôs *Lieder und Gesänge aus Wilhelm Meister, op.98a* em 1849, ano do centenário do nascimento de Johann Wolfgang von Goethe (Kang, 2011).

Johnson (1996) afirma que, no ano do centenário de Goethe – 1849 – apesar de já ter composto vários *Lieder* anteriormente, Schumann redescobriu o poeta, compondo as nove canções do ciclo Op.98a nesse ano.

Daverio (1997) considera este ciclo, com um conteúdo poético muito rico, uma das criações mais poderosas e emocionantes de Schumann. Este autor observa que Schumann compôs as três canções do Harpista em apenas alguns dias e que elas constituem, em si mesmas, um mini-ciclo de canções. Moore (1975) afirma ainda que a escrita de Schumann traduz de forma sincera e eficaz o texto de Goethe.

Lieder und Gesänge aus Wilhelm Meister, op.98a é um ciclo composto por nove canções cantadas por três personagens: Mignon, Philline e Harfner. O Harfner (Harpista), a personagem sobre a qual me debruço ao longo deste estudo, está originalmente escrita para barítono e, portanto, houve a necessidade de alterar a tonalidade das canções desta personagem em dois meios-tons.²

Relativamente à ordem das canções, Schumann optou por alterar a ordem que Goethe propôs no seu romance. Em op. 98a, o compositor coloca a canção *Wer nie sein Brod mit Thränen ass* em primeiro lugar das canções interpretadas pelo Harpista (em quarto no conjunto das nove canções); *Wer sich der Einsamkeit ergibt* surge em segundo lugar (em sexto no conjunto das nove canções); e, por fim, *An die Thüren will ich schleichen* em terceiro lugar (em penúltimo no conjunto das nove canções). Esta alteração é justificada por Spies (1997) como uma tentativa de tornar a audição do ciclo mais diversificada.

De forma a manter a coerência e homogeneidade na estrutura deste documento, foi decidido analisar estas três canções de Schumann na ordem proposta no ciclo *Gesänge des Harfeners, op.12*, de Franz Schubert.

² Na análise, as tonalidades dos *Lieder* do Harpista de Schumann e Wolf referidas serão as transposições para tenor por mim efetuadas.

I - Wer sich der Einsamkeit Ergibt

Com uma introdução de dois compassos, *Wer sich der Einsamkeit ergibt* é a única das nove canções dos três diferentes compositores em análise que está escrita em compasso 3/4. A utilização do compasso ternário, juntamente com a irregularidade do acompanhamento (quatro colcheias nos dois primeiros tempos e uma tercina no terceiro tempo) e a indicação *Mit tief melancholischem Ausdruck* (com expressão de profunda melancolia) cria no ouvinte uma sensação de desfasamento em relação ao tempo proposto (semínima = 63). Estas ferramentas musicais acompanham o sentido do texto pois traduzem o lamento e a profunda tristeza do Harpista.

Nos compassos 6 e 7, a textura da linha do piano altera-se drasticamente: o modelo proposto até então (quatro colcheias e uma tercina na mão direita acompanhados por notas longas na mão esquerda) é substituído por acordes densos que se apresentam arpejados, exprimindo um carácter condizente com o sofrimento do Harpista: *ach! Der ist bald allein* (Ah! Em breve estará só!).

A partir do compasso 8, Schumann retoma a textura musical inicial apresentada no piano e na voz (semínimas ou mínimas) até ao compasso 16. É importante destacar a presença das ligaduras no último tempo dos compassos 13 e 14 que, juntamente com a linha do piano, criam a sensação de abandono do compasso ternário provocando no ouvinte uma sensação de instabilidade e incerteza até à palavra *Pein* (dor) (Kang, 2011).

Em seguida, do compasso 17 até ao 25, assistimos a um aumento da intensidade dramática do poema até à palavra *allein* (sozinho). Este fenómeno é apoiado musicalmente pelo desenvolvimento da linha melódica na voz, por cromatismo ascendente desde o compasso 20 (*einmal* – sol natural) até ao compasso 25 (*allein* – mib). Em particular, entre os compassos 22 e o 25, está presente a sobrevalorização do meio-tom do#-ré, produzindo um choque entre o compasso ternário e o tempo forte (Kang, 2011).

Na secção seguinte, do compasso 25 ao 27, a linha melódica parece sugerir um registo falado espontâneo como se “a voz fosse colocada sem ter sítio para onde ir” (Desmond, 1972:50).

Os versos *Mich Einsamen die Pein, mich Einsamen die Qual* são apresentados através de movimentos descendentes de 1 tom ou $\frac{1}{2}$ tom, parecendo representar o arrastar do sofrimento (*Pein*) e da dor (*Qual*) do Harpista ao longo do tempo. A parte do piano apresenta, pela primeira vez nesta peça, movimentos em arpejo mais rápidos dos que os usados até aqui, adensando a turbulência vivida pelo Harpista.

A tonalidade presente ao longo da canção também cria, através de modulações constantes, os sentimentos de incerteza e instabilidade vividos pela personagem, repousando na tonalidade de SibM apenas no fim da canção (Kang,2011).

II – An die Thüren

An die Thüren apresenta a indicação *Langsam* (lento) com a voz inferior do piano a acentuar o primeiro e terceiro tempo de cada compasso e a voz superior a acentuar o segundo e quarto tempo. Também no acompanhamento, é possível verificar a repetição da nota lá, em *stacatto*, na voz intermédia. “Esta ferramenta pode ser interpretada como sendo o Harpista, um velho, caminhando, arrastando-se e cambaleando.” (Kang,2011:72).

Na linha vocal assiste-se à ênfase da palavra *Thüren* (porta) através da repetição da nota ré, conferindo ao primeiro tempo do compasso uma destacada importância. Também a palavra *schleichen* (esgueirar-se, andar de mansinho) é destacada através do movimento ascendente até à primeira parte da palavra e descendente na sua segunda parte. “O movimento ascendente e descendente parecem retratar o cansado e desesperado viajante.” (Kang, 2011:72-73).

Do compasso 8 a 14 assistimos a uma *tonicização* à dominante justificada pela ausência da nota sib e pela presença da nota sol#. Esta *tonicização* torna possível uma mudança de ambiente sonoro fundamentada pelo gesto bondoso expresso pela personagem do Harpista - *Fromme Hand wird Nahrung reichen, und ich werde weiter geh'n* (Uma bondosa mão dar-me-á comida, e eu seguirei caminho). No fim do compasso 12 e no compasso 13 assistimos à presença do tema principal (lá-ré-ré-dó#-ré-mi-fá) preparando o final da *tonicização* e o começo da segunda estrofe do poema.

A partir do compasso 14 a linha do piano ocorre sincronizada entre voz superior e inferior através de mínimas, e menos ornamentada que até então, tal como se pode observar, pela ausência de quatro semicolcheias na voz superior no quarto tempo. A linha vocal apresenta-se num registo médio do compasso 14 ao 18, crescendo de intensidade e expressividade dramática pela presença de tensões provocadas pelas notas si natural em *Thräne* (lágrima) e ré# em *weinen* (chorar) e, também, pela presença do tema no compasso 21 e 22, com o texto *und ich weiss nicht, was er weint* (e eu não sei porque ele chora).

Com a indicação *Nach und nach langsamer* (gradualmente mais lento) do compasso 28 até ao final, a repetição dos dois últimos versos do poema e presença das palavras *Thüren* e *weinen* novamente enfatizadas através da repetição da nota dó#, Schumann pretende aumentar o carácter exausto e profundamente depressivo do Harpista, como se este se aproximasse do fim. “A frase final, com a indicação ‘Nach und nach langsamer’, parece retratar o penoso trajeto do Harpista.” (Kang, 2011:73).

De salientar que a canção termina na tonalidade de RÉM, em vez de Rém – a tonalidade inicial. Esta opção demonstra a resignação e aceitação por parte do Harpista relativamente ao seu triste destino. Klang (2011) justifica a presença de um acorde maior no final como sendo uma reminiscência de um sorriso. “É provavelmente o momento mais triste de todo o ciclo: pode ser visto como a rendição do Harpista ao seu trágico destino” (Kang,2011:74)

III - Wer nie sei Brot mit Thränen ass

A canção inicia com a indicação *Erst langsam, dann heftiger* (inicialmente lento, depois agressivo) e com prelúdio de dois compassos, caracterizada pelo acompanhamento na parte inferior da linha do piano através de acordes em mínimas e pela utilização de um movimento relativamente rápido e descendente, em colcheias, na linha superior do piano, preparando a entrada da voz no compasso 3.

Segundo Kang (2011) as melodias iguais, ou praticamente iguais, presentes ao longo da canção, por exemplo, nos compassos 3 e 4, são ferramentas dramáticas usadas pelo compositor para fornecer ao ouvinte a sensação que o texto está a ser

declamado. Outros exemplos que podem corroborar esta afirmação estão presentes nos compassos 8 e 9, 10 e 11, 23 e 24, 29 e 30, e 33 e 34. Ainda segundo Kang (2011), Robert Schumann pretende, em todos estes casos, realçar o dramatismo e as emoções expressas no poema.

Parece existir também uma preocupação por parte do compositor em enfatizar a palavra *wer* (quem) o que se verifica em duas situações distintas: numa delas atribuindo-lhe mais tempo – mínima - e, na outra, surgindo com um acento expressivo. A palavra *Nächte* (noites), no compasso 7, encontra-se sobrevalorizada pelo duplo sustenido aplicado à nota sol corroborando os sentimentos de desconforto e tristeza expressos no texto.

No piano, a utilização de fusas nos compassos 16,18, 20 e 22, intercaladas com menor movimento do acompanhamento (mínima + semínima com ponto e colcheia) nos compassos 17, 19 e 21 e os intervalos de 7^am na melodia, parecem conferir ao ambiente sonoro um forte dramatismo, exponenciando a revolta e o tom acusatório presentes no texto: “A atmosfera sonora gerada por arpejos e grandes intervalos intensifica os conteúdos do texto que retrata o sofrimento humano e o seu confronto inútil com o Criador.” (Kang, 2011:59)

No compasso 23 surge a indicação *heftiger* (agressivo/violento) que, juntamente com o movimento ascendente da linha melódica e a sobrevalorização da palavra *Pein* (dor) – com a duração de cinco tempos - preparam o clímax dinâmico e interpretativo da canção, que se apresenta entre o compasso 27 e 29 - *denn alle Schuld rächt sich auf Erden* (Pois toda a culpa se paga nesta terra).

Por fim, no compasso 31 o compositor repete a frase anterior como se quisesse reforçar a ideia principal deste poema, usando um movimento cromático ascendente de *alle até sich e situando auf Erden* uma 8^a abaixo do registo até então usado, conferindo a esta secção um carácter sombrio e de descrença relativamente ao futuro. A repetição desta frase não se encontra harmonicamente resolvida com o propósito de evidenciar o confronto desesperado do Harpista com os poderes divinos. (Kang, 2011).

Hugo Wolf - Gedichte von J. W. von Goethe – Goethe Lieder I

De acordo com Werba (1971), Hugo Wolf teria começado a trabalhar na composição das suas canções com textos de Goethe em 27 de outubro de 1888. Terminou em pouco tempo as três canções da personagem Harpista, e de seguida as outras sete canções baseadas no romance *Wilhelm Meister* e editou *Gedichte von Goethe für eine Singstimme und Klavier von Hugo Wolf*, dando os últimos retoques nesta obra em outubro de 1889 em Perchtoldsdorf.

Gedichte von Goethe für eine Singstimme und Klavier, vol. 1, de Hugo Wolf é uma coletânea de onze canções com poesia de J. W. von Goethe. Deste livro, pretendo analisar as três canções do Harpista (Harfenspieler I, II e III). Estas canções, tal como as canções do Harpista de Schumann anteriormente analisadas, encontram-se originalmente compostas para voz barítono. Assim, houve a necessidade de transpô-las para uma tonalidade mais próxima do registo de tenor. Com o objetivo de manter a coerência na transposição, subiu-se uniformemente estes *Lieder* em três meios-tons.

A ordem das canções apresentada neste conjunto de lieder do Harpista é a que considero ser a mais interessante pelos motivos anteriormente explicitados na primeira página³: I - Wer sich der Einsamkeit ergibt; II – An die Türen will ich schleichen; III – Wer nie sein Brot mit Tränen ass.

Harfenspieler I – Wer sich der Einsamkeit ergibt

Sehr getragen, schwermütig (muito suportado/apoiado/pesante, melancolicamente) é a indicação interpretativa presente no início da canção *Wer sich der Einsamkeit ergibt*. À imagem das canções com o mesmo título dos ciclos de Schubert e Schumann, Wolf inicia esta canção com um prelúdio (cinco compassos) com a dinâmica *p*. De salientar a presença de acordes arpejados, configuração semelhante à que Schubert emprega no seu prelúdio desta canção, de acordes napolitanos e dominantes secundárias não resolvidas. (Iren,2014).

³ Ver capítulo **Franz Schubert – Gesänge des Harfeners**

A linha vocal é iniciada no compasso 6, com a indicação *leise* (silenciosamente) e um movimento descendente até *allein* (sozinho), no compasso 8. De referir, também, a ênfase da palavra *Einsamkeit* (solidão) através de diferentes ferramentas musicais: 1) um acorde napolitano; 2) alargamento de tempo devido à utilização de uma colcheia pontuada no terceiro tempo do quinto compasso - tempo forte; 3) utilização da interjeição *ach!* no compasso 7, ladeada por duas pausas de colcheias, demonstrando o desespero do Harpista relativamente à sua condição solitária (Iren, 2014). Quer a palavra *Einsamkeit*, quer a interjeição *ach!* são palavras que se encontram acompanhadas por acordes arpejados, o que também contribui para esse mesmo destaque.

Segundo Iren (2014), as palavras *ein jeder* (cada um) nos compassos 7 e 8 são apresentadas através de um movimento ascendente seguido por um intervalo de 7ªM descendente nas palavras *lebt* e *liebt* (vive e ama, respetivamente). Estes compassos parecem expressar a descrença do Harpista relativamente aos dois conceitos referidos – a vida e o amor. No compasso 9 está presente a indicação dinâmica *crescendo* que culmina na dinâmica *f*, com o texto *ihn seiner Pein* (com a sua dor), em que a palavra *Pein* se encontra inserida num compasso 2/4 e sobre um acorde napolitano, uma vez mais. (Iren, 2014)

A frase *Ja! Lasst mich meiner Qual* (Sim! Deixa-me com o meu tormento) surge na *anacruse* para o compasso 14 apresentando-se destacada de diferentes formas: 1) simplificação da linha do piano, através do ritmo mínima pontuada; 2) configuração arpejada dos acordes do primeiro e quarto tempo; 3) mudança da tonalidade para Mibm (Iren, 2014).

O adjetivo que melhor define o estado emocional do Harpista, *Einsam* (solitário), surge através de um intervalo descendente de 7ªm. Neste mesmo compasso, compasso 16, a linha do piano surge sem movimento no terceiro e quarto tempo sobrevalorizando o último verso desta estrofe *dann bin nicht allein* (então eu não estarei só), que se encontra segundo as indicações dinâmica *p* e expressiva *zart* (suave).

A segunda estrofe do poema começa no compasso 18 e termina no compasso 30 com a alteração da configuração rítmica no piano através da utilização de quatro tercinas na linha superior e com a linha inferior a acompanhar

harmonicamente o movimento destas mesmas tercinas e da linha vocal. Esta secção inicia-se com a indicação dinâmica ppp e a linha vocal com a indicação interpretativa *sehr leise* (muito silenciosamente). A palavra *Qual* (tormento) surge enfatizada através da utilização de um acorde de 6ª aumentada – acorde napolitano (Iren, 2014).

Por fim, no compasso 30 inicia-se a última estrofe do poema. A linha superior do piano acompanha a linha vocal em uníssono até ao compasso 32, onde surge um momento de grande tensão (5ª diminuta posteriormente resolvida para 4ªP) na palavra *Grabe* (sepultura) (Iren, 2014). Após um poslúdio de quatro compassos, a canção termina no acorde de F4M que, segundo Kramer (1987), demonstra a resignação do Harpista que está destinado a viver com a sua dor e tormento.

Harfenspieler II – An die Türen

Langsam, aber nicht zu schleppend (Lento, mas não muito arrastado) e *dolente* (desolado) são as indicações iniciais do Harfenspieler II, de Hugo Wolf. Estas indicações, juntamente com o cromatismo descendente presente por terceiras na linha inferior do piano e o motivo cromático que nos remete para um suspiro na linha superior, criam um ambiente sonoro atormentado, expressando assim o sentimento do Harpista (Neubauer, 2016).

A partir do compasso 5, que corresponde à entrada da linha vocal, existe uma dessincronização entre esta e a parte do piano resultante da adição de uma colcheia no início do compasso. Este fenómeno remete-nos para um andar arritmico - rastejado - por parte do Harpista, expresso no verso que dá nome à canção: *An die Turen will ich schleichen* (Neubauer, 2016).

Também no compasso 6, a presença, em simultâneo, de uma tercina de semínimas e do desenho do acompanhamento enfatizam ainda mais o efeito de desfasamento rítmico, anteriormente explicitado. Do compasso 13 ao 16 surge um interlúdio que muito se assemelha ao prelúdio inicial e que reforça a ideia do movimento constante, de porta em porta, por parte da personagem.

A segunda estrofe da canção inicia-se no compasso 17, com o texto *Jeder wird sich glücklich scheinen* (Cada um parecerá sentir-se feliz) e a sua principal

característica é a estabilização do tempo entre as duas linhas do piano, e entre estas e a linha vocal, através da adição no acompanhamento de uma mínima no primeiro e terceiro tempo da linha inferior (Neubauer, 2016). Nesta secção, é também de salientar a progressão cromática presente na linha inferior do acompanhamento – nas mínimas - e a intensificação harmónica presente nas restantes linhas do piano.

Simultaneamente, do compasso 19 ao 22 assiste-se a um aumento dinâmico quer no piano quer na voz que culmina com o texto *eine Träne* (uma lágrima), dissolvendo-se a dinâmica *f* logo de seguida dando lugar às dinâmicas propostas ao longo de praticamente toda a canção (p-pp-ppp).

A conclusão surge a partir do compasso 26, baseada uma vez mais no prelúdio, e com o acorde final, de uma forma algo surpreendente, em MibM (Neubauer, 2016).

Harfenspieler III – Wer nie sein Brot mit Tränen ass

O Harfenspieler III, *Wer nie sein Brot mit Tränen ass*, inicia com um prelúdio de quatro compassos, à imagem das restantes canções da personagem Harpista, sob a indicação *Langsam und mit tief klagendem Ausdruck* (Lento e com um profundo lamento expressivo).

Segundo Neubauer (2016), esta canção é, possivelmente, a mais organizada deste ciclo, no que diz respeito à estrutura: Wolf assume a divisão do poema de Goethe e atribui a cada dois versos, quatro compassos.

No interlúdio é possível encontrar várias referências às duas outras canções do Harpista deste ciclo, como por exemplo os movimentos cromáticos descendentes nas duas linhas do piano e a presença de acordes arpejados, no compasso 4 (Neubauer, 2016).

A primeira estrofe do poema surge do compasso 5 ao 12 enfatizando as palavras *Tränen* (lágrimas) – através de uma semínima pontuada e da alteração da nota Sib para Sibb; *Nächte* (noites) – através do crescendo dinâmico até *f* e da condução melódica até à nota fá. Os versos: *der kennt euch nicht, ihr himmlischen Mächte* (Não vos conhece, celestes potestades) são também destacados através de

diferentes técnicas: 1) utilização de pausas de semínima no segundo e quarto tempo do cc. 11; 2) emprego dos acordes arpejados no primeiro e terceiro tempo, promovendo um estilo quase recitativo; 3) alargamento rítmico da palavra *himmlischen* (celestes).

Entre a primeira e a segunda estrofe do poema, existe um interlúdio construído através de material do prelúdio (Neubauer, 2016).

A segunda estrofe inicia-se no compasso 17 com o texto *Ihr führt ins Leben uns hinein* (Vocês levam-nos vida adentro) e é caracterizada por um aumento dinâmico, relativamente ao interlúdio, de mp até fff, correspondendo a esta última dinâmica o texto *denn alle Schuld rächt sich auf Erden* (então toda a culpa pagar-se-á na Terra), no compasso 23.

Esta secção é também caracterizada pela recuperação da pulsação através dos acordes arpejados, nos quatro tempos dos compassos 17 e 19, anteriormente perdida no interlúdio pela utilização de síncopas (Neubauer, 2016).

Wolf destaca as palavras *schuldig* (culpado), no compasso 19, através da ruptura da repetição da nota Réb; *Pein* (dor) pela substituição da nota solb por sol natural; e *Erden* (Terra) pelo silêncio criado no acompanhamento logo após a utilização do cume/pico dinâmico fff.

Por fim, surge a mais dramática conclusão de todos os Harfenspieler de Wolf pois o compositor usa uma variação do prelúdio terminando a canção num acorde de Lábm, uma opção evitada nas duas primeiras canções do ciclo.

Assim, Wolf parece querer indicar que a esperança sentida pelo Harpista no fim do Harfenspieler I e II, expressa pela utilização de um acorde final em modo maior, se desmoronou dando lugar à descrença e à resiliência demonstrada pela utilização do acorde de Lábm na última canção (Neubauer, 2016).

Análise comparativa dos Lieder do harpista

Apresenta-se em seguida uma análise comparativa dos Lieder do Harpista de Schubert, Schumann e Wolf organizada em seis subcapítulos: tonalidade; texto, compasso e andamento, dinâmica, motivos do acompanhamento e linha vocal.

É através da conjugação destas características que os agentes musicais – poeta, compositores, intérpretes e ouvintes – tentam promover a transmissão de diferentes emoções.

Tonalidade

Schubert atribui a tonalidade de LáM ao tema das canções do Harpista: a solidão. As três canções iniciam-se e terminam nesta tonalidade, à excepção de *Wer nie sein Brot mit Thränen ass* que, pelos motivos anteriormente apresentados aquando da análise por mim efectuada, termina em LáM.

Schumann utiliza a tonalidade de Ré#m nas canções *Wer nie sein Brot mit Thränen ass* e *An die Thüren will ich schleichen*, terminando esta última numa cadência perfeita com 3ª picarda. *Wer sich der Einsamkeit ergibt* apresenta-se em SibM, mas o compositor só institui a tonalidade referida praticamente no fim do Lied através de uma cadência plagal (IV-I). Ao longo da canção a tonalidade parece nunca se estabelecer verdadeiramente.

Wolf escolhe uma tonalidade diferente para cada Lied: *Harfenspieler I* apresenta-se na tonalidade de Sibm e termina na dominante – FáM; *Harfenspieler II* encontra-se na tonalidade de Mibm, terminando em MibM; *Harfenspieler III* está em Lábm.

Texto

Relativamente ao texto, no lied *Wer sich der Einsamkeit ergibt*, Schubert altera a configuração do poema de Goethe pois opta por repetir o último verso do poema *da lässt sie mich allein* e a última estrofe com a repetição do último verso. Schumann mantém a configuração original do poema.

No lied *An die Thüren*”, Schubert volta a alterar a configuração original do poema acrescentando no fim de cada estrofe a repetição do último verso: na primeira estrofe adiciona o verso *ich werde weiter gehn* e na segunda estrofe o verso *ich weiss nicht was er weint*. De referir ainda que na repetição destes dois versos a palavra *und* é retirada. Schumann, por sua vez, repete os dois últimos versos da segunda estrofe do poema *eine Thräne wird er weinen,/ und ich weiss nicht was er weint*.

Em *Wer nie sein Brot mit Thränen ass*, Schubert efectua a maior alteração à configuração do poema. O compositor repete as duas estrofes (aa-bb) e finaliza a canção adicionando os três últimos versos da segunda estrofe. Schumann mantém a estrutura original do poema escrito por Goethe.

Wolf mantém a estrutura original dos poemas nos três lieder do Harpista (*Harfenspieler I, II e III*).

Compasso e andamento

Freccia (2014) afirma que o ciclo de Franz Schubert, *Gesänge des Harfners* (Op. 12), mantém andamentos parecidos e a mesma temática textual e tonalidade nas três canções. Schubert escolhe o compasso 2/4 para as três canções do ciclo e opta pela utilização de andamentos lentos: *Sehr langsam, Mässig, in gehender Bewegung e Langsam*. Schumann é o único dos três compositores em análise que opta pela utilização de um compasso ternário (3/4) numa das canções do op. 98a, no lied *Wer sich der Einsamkeit ergibt*. Tal como Schubert, Schumann opta por andamentos lentos nos três lieder do Harpista: *Mit tief melancholischem Ausdruck, Langsam e Erst langsam, dann heftiger*. Hugo Wolf utilizou o compasso quaternário (4/4) e andamentos lentos, tal como Schubert e Schumann, nos três *Harfenspieler* do Goethes *Lieder*: *Sehr getragen, schwermütig* no *Harfenspieler I*; *Langsam, aber nicht zu schleppend* no *Harfenspieler II*; e *Langsam und mit tief klagendem Ausdruck* no *Harfenspieler III*. De referir que no *Harfenspieler I*, Wolf aplica um compasso 2/4 na palavra *Pein*, retomando logo no compasso seguinte a configuração 4/4.

Dinâmica

Na primeira canção do op.12 a dinâmica é, na sua maioria, p ou pp apesar de apresentar algumas excepções: no início da segunda estrofe – *Ja, lasst mich meiner Qual!* - (mf); no antepenúltimo e último verso da terceira estrofe - *So überschleicht bei Tag und Nacht/ Mich Einsamen die Pein* – (f); no último verso da quarta estrofe – *da lässt sie mich allein* – (ff). Tal como Schubert, Schumann opta por uma dinâmica na linha vocal geralmente em p ou pp, salvo no crescendo do compasso 33 ao 36, que culmina em f, e no início do último verso do poema – *da lässt*. A dinâmica escolhida por Wolf no *Harfenspieler I* é concordante com as opções de Schubert e Schumann. Tal como nas composições destes, existem algumas excepções: f no compasso 11, precedido de um crescendo ao longo de três compassos; mf no compasso 14 acompanhando a interjeição *Ach!*; e uma secção em crescendo e, posteriormente, em f ao longo da terceira estrofe do poema.

Em *An die Thüren*, Schubert mantém as dinâmicas p e pp ao longo de todo o lied, com excepção da dinâmica fp nos últimos versos e repetições dos mesmos, presentes nas duas estrofes: *und ich werde weiter gehn/ uch werde weiter gehn e und ich weiss nicht was er weint/ ich weiss nicht was er weint*. Schumann segue a base dinâmica de *Wer sich der Einsamkeit ergibt*, apesar de *Na die Thüren* se apresentar com um espectro dinâmico mais reduzido pois apenas assistimos à presença das dinâmicas p e pp. O *Harfenspieler II* de Hugo Wolf apresenta um espectro dinâmico reduzido, de ppp a p, com excepção do terceiro verso da segunda estrofe que se apresenta sob a dinâmica f.

As dinâmicas p, pp e ppp são, à imagem das outras canções do ciclo, as dinâmicas adoptadas por Schubert no lied *Wer nie sein Brot mit Thränen ass*. As excepções acontecem quando o Harpista se refere aos poderes celestes: *ihr himmlischen Mächte* (f); no início do primeiro e segundo verso da segunda estrofe (fp); e no último verso do poema – *denn alle Schuld rächt sich auf Erden* (f na primeira vez e ff na primeira repetição).

Wer nie sein Brot mit Thränen ass de Schumann é o lied do op.98a que apresenta uma maior diversidade dinâmica. A canção inicia-se em p, mas o compositor emprega um acento no segundo verso, na palavra *wer* e quatro compassos depois, em *der kennt euch nicht, ihr himmlischen Mächte* aplica a

dinâmica *f*. A segunda estrofe do poema é dominada pelas dinâmicas *f* e *ff*, havendo apenas um alívio da densidade sonora nas duas palavras finais do poema, *auf Erden*, que se apresentam sob a dinâmica *p*. No *Harfenspieler III* assistimos a um aumento dinâmico acentuado comparativamente às canções do compositor anteriormente analisadas pois, apesar de começar na dinâmica *p*, ao longo do lied a aplicação de dinâmicas *mf*, *f*, *ff* e *fff* é bastante comum, tal como se observa no segundo e quarto verso da primeira estrofe (*f*) e no crescendo dinâmico que se apresenta a partir do segundo verso da segunda estrofe até ao fim do poema, de *mp* até *fff*.

Motivos do acompanhamento

Em *Wer sich der Einsamkeit ergibt* e *Wer nie sein Brot mit Thränen ass*, Schubert utiliza diversas vezes acordes arpejados como sendo uma alusão ao som da harpa tocada pela personagem, p. ex. no prelúdio da primeira canção do ciclo, e nos dois primeiros versos da segunda estrofe da terceira canção – *Ihr führt in's Leben uns hinein/ ihr lasst den Armen schuldig werden*. Também a presença de tercinas de colcheia ao longo destas duas canções nos remete para a textura sonora da harpa. Em *An die Thüren* o compositor utiliza ferramentas composicionais diferentes das referidas anteriormente. Nesta canção a textura criada pela linha inferior do acompanhamento – quatro semínimas deslocando-se praticamente sempre em movimento descendente – ilustram o andar irregular do Harpista.

Schumann segue, em traços gerais, os motivos musicais do acompanhamento da obra de Schubert. Também em op. 98a parece haver uma aproximação composicional entre as canções *Wer sich der Einsamkeit ergibt* e *Wer nie sein Brot mit Thränen ass*. Apesar da primeira estar escrita num compasso 3/4 e a segunda em 4/4, a textura apresentada pelo acompanhamento é bastante semelhante: mais uma vez assistimos a acordes arpejados e tercinas de colcheia no acompanhamento ao longo dos dois lieder. Uma das maiores diferenças no acompanhamento destas canções quando comparadas com as de Schubert reside na alternância entre as tercinas de colcheia e os conjuntos de quatro colcheias. O acompanhamento de *An die Thüren*, por sua vez, tem como base a configuração apresentada na linha superior do acompanhamento do primeiro compasso: pausa de

semínima, mínima em oitava e o último tempo do compasso com bastante movimento devido à presença de quatro semicolcheias. De referir que nesta canção, Schumann importa os acordes arpejados utilizados nas outras duas canções do Harpista.

Wolf parece concordar com a interpretação musical de Schubert destes lieder: em *Harfenspieler I* é usual a presença de acordes arpejados e de tercinas de colcheia; no *Harfenspieler II* o acompanhamento apresenta-se maioritariamente através de semínimas mas com uma ligeira diferença – a presença da pausa de colcheia nas duas linhas do acompanhamento e a ausência desta na linha vocal provocam uma sensação de desfasamento presente ao longo de todo o lied; no *Harfenspieler III* as semelhanças entre este lied e o primeiro não são tantas nem tão evidentes como quando comparadas com estas canções de Schubert mas, ainda assim, é possível verificar a presença de acordes arpejados.

Conclusão

No ciclo *Gesänge des Harfners*, op.12 de Franz Schubert é exposta a solidão do Harpista de uma perspectiva pessimista e resignatória (Iren,2014). A minha interpretação teórica dos lieder é, em grande parte, concordante com a opinião de Iren apesar de, em raras exceções, a composição de Schubert nos projectar para outro tipo de emoções, como o desespero ou a revolta. No primeiro lied, após o prelúdio, assistimos a um crescimento dinâmico e à utilização da dinâmica *fp* nas palavras *lebt* e *liebt* (viver e amar, respectivamente). É importante que haja uma diferenciação entre estas duas palavras, apesar da aproximação sonora das letras (e) e (i). Também é de referir a existência na linha vocal de fermatas nestas duas palavras. Na minha óptica este é um bom exemplo da perspectiva imensamente dolorosa que a solidão provoca no Harpista e que desponta laivos de revolta na personagem. Outro exemplo da visão tumultuosa da solidão proposta por Schubert está presente na última estrofe do poema, quando o compositor propõe, após o início em *ppp*, um *ff* súbito na frase da *lässt sie mich allein*, retomando o ambiente dinâmico anterior logo de seguida (*pp* e *ppp*). Interpreto esta frase como um grito de revolta e inconformismo relativamente à dor provocada pela solidão no Harpista.

No lied *An die Thüren* o intérprete deverá assumir na emissão vocal o vaguear do Harpista de porta em porta através de uma interpretação quase amorfa, de desilusão. Das três canções deste ciclo, esta é a aquela em que proponho uma perspectiva do Harpista mais resignatória. Apenas no início da segunda estrofe o compositor sugere, através de uma tonicização à dominante – *MIM* – e de um movimento ascendente da linha vocal, material ao intérprete para promover um entusiasmo e expectativa perante o futuro. Este rasgo de esperança é diluído logo de seguida, no terceiro e quarto versos da segunda estrofe onde o compositor importa material temático anteriormente utilizado e termina a canção na tonalidade inicial – *Lám*.

Apesar das semelhanças entre a primeira canção do ciclo e *Wer nie sein Brot mit Thränen ass*, o intérprete poderá sugerir nesta última canção, uma maior panóplia de emoções ao ouvinte. Na primeira vez que surge a referência no texto aos poderes divinos, o compositor propõe um ambiente sonoro pesado e definitivo mas na repetição desta estrofe, Schubert utiliza a tonalidade de *LÁM* proporcionando uma interpretação esperançada do texto. No sentido inverso, a segunda estrofe é

inicialmente musicada em modo maior e na repetição em modo menor. Cabe ao intérprete expressar a esperança e crença nos poderes divinos sentida pelo Harpista e proposta pelo compositor, bem como, posteriormente, a ausência destas na repetição da estrofe. De referir que a palavra *Schuld* (culpa) no compasso 51 surge com a dinâmica *ff* após um crescendo ao longo da palavra *alle*, e que deverá ser cantada com tom acusatório, pois o Harpista considera que a solidão que agora sofre é uma consequência atribuída pelos poderes divinos dos pecados que cometeu. Por fim, o intérprete deverá demonstrar através da sua linguagem não-verbal (expressão facial e corporal) a réstia de esperança num futuro menos doloroso, concedido pelo compositor ao Harpista através do término do poslúdio em modo maior.

Daverio (1997) afirma que os *lieder* do ciclo op.98a são harmonicamente mais complexos quando comparados com os de Schubert e com as canções anteriormente compostas por Schumann.

A instabilidade harmónica criada pelo compositor envolve o intérprete na instabilidade emocional necessária para cantar este ciclo. Encontro algumas semelhanças no ambiente sonoro que o intérprete deverá proporcionar ao ouvinte entre o lied *Wer sich der Einsamkeit ergibt* de Schumann e *An die Thüren* de Schubert. Como foi dito anteriormente, este último deverá ser interpretado de forma descrente e resignada. Schumann proporciona através do acompanhamento uma base harmónica incerta onde o cantor deverá interpretar o texto resignadamente. As ligaduras presentes nas palavras *und* e *ihn* nos compassos 13 a 15 deverão ser evidenciadas ao máximo pelo intérprete pois permitem um corte com a estrutura rítmica até então usada. O movimento harmónico e a intermitência entre a nota dó# e ré presentes no terceiro e quarto verso da segunda estrofe - *Recht einsam sein/ Dann bin ich nicht allein* – deverão ser acompanhados por um crescendo na linha vocal, substituindo a resignação promovida no início do lied por um momento de revolta e exposição emocional do Harpista. O início da terceira estrofe deverá ter um ambiente sonoro mais leve – o compositor recorre ao modo maior e a uma escrita “saltitante” na linha vocal. O alívio de tensão provocado pela secção anteriormente descrita permite um maior fosso emocional entre os dois primeiros versos da terceira estrofe e o restante poema. O intérprete deverá adoptar a dinâmica proposta no

acompanhamento: f na primeira parte do último verso e p na segunda parte desse verso.

Na primeira estrofe de *An die Thüren will ich schleichen*, Schumann pretende que a linha vocal se apresente sempre em pp e com pouca expressividade. Tal como o Harpista que anda de porta em porta, o intérprete deverá exprimir o texto de uma forma quase envergonhada. Na segunda estrofe, este ambiente sonoro é ligeiramente alterado devendo o intérprete evidenciar o intervalo descendente entre as notas sib e fá# em *scheinen* e entre fá# e ré nas palavras *wenn mein Bild*. Esta opção demonstra o incómodo e a vergonha do Harpista perante a sociedade. Por fim, a repetição dos dois últimos versos do poema deverão surgir com um carácter conclusivo e pesado, expressando a perda da dignidade do Harpista.

“O ambiente sonoro geral do ciclo de Wilhelm Meister é tormentoso e trágico...” (Kang,2011:128)

O lied *Wer nie sein Brod mit Thränen* ass corrobora na íntegra a afirmação de Kang. A canção inicia-se num tom acusatório atribuído pelo acento na palavra *wer*, do segundo verso. Este tom acusatório poderá ser dirigido ao público, enriquecendo a expressividade do artista e enfatizando o texto de Goethe. O último verso da primeira estrofe – *der kennt euch nicht der himmlischen Mächte* – também deverá ser cantado com agressividade e com carácter acusatório mas, desta vez, não sendo direccionado ao público. A indicação dinâmica f no piano poderá ser assumida pelo cantor com o objetivo de expressar a revolta e o desespero do Harpista relativamente ao poder divino. *Leben* e *Armen* deverão ser destacados quer em volume (sf) quer em expressividade: em *Leben* aproveitar a letra L e em *Armen* através de um golpe glótico. Nos compassos 27 e 28, no verso *denn alle Schuld rächt sich auf Erden*, o intérprete deverá aplicar *tenuto* a todas as notas, expressando assim o desespero do Harpista. A indicação dinâmica f no piano poderá ser assumida pelo cantor com o objetivo de expressar a revolta do Harpista relativamente ao poder divino.

Iren (2014) refere-se a *Wer sich der einsamkeit ergibt*, o *Hafenspieler I*, como sendo harmonicamente rico, com bastantes melocromatismos e uma textura muito espessa. A autora conclui ainda que estas características são bastante comuns nas composições de Wolf. Na perspectiva do cantor, penso que a complexidade da

escrita de Wolf promove com maior eficácia a transmissão de emoções aos ouvintes. O movimento descendente, maioritariamente cromático dos primeiros versos deverá ser cantado pelo intérprete com a máxima precisão, no que à altura das notas diz respeito. O desenrolar da frase melódica deverá provocar no ouvinte um sentimento de desconforto transportando-o para a dor que a solidão provoca no Harpista. Do compasso 9 ao 12 com o texto *ein jeder lebt, ein jeder liebt/ und lässt ihn seiner Pein* o intérprete deverá colocar o ênfase na letra L das palavras *lebt* e *liebt*, acompanhando este destaque por um aumento dinâmico escrito na partitura (*crescendo*). Na palavra *Pein* poderá aliviar um pouco a tensão criada nos compassos anteriores. A interjeição *Ja!* deverá surgir como que interrompendo o interlúdio do acompanhamento. De seguida, as palavras *Tag, Nacht e Pein* deverão ser extremamente bem pronunciadas conferindo um aumento da carga dramática exposta até então. A última estrofe deverá ser uma reminiscência dos versos iniciais criando a impressão ao ouvinte que o Harpista se encontra conformado com o seu amargo destino.

A textura presente no *Harfenspieler II* de Hugo Wolf é, à imagem dos outros *Harfenspieler* deste ciclo, extremamente densa e complexa. Neste lied Wolf promove uma diversidade rítmica através do uso da pausa de semínima no primeiro tempo do acompanhamento após o prelúdio que se torna a maior característica desta canção. Esta opção do compositor deixa o intérprete com uma preocupação extra relativamente ao ritmo no qual as palavras são inseridas. A instabilidade criada por esta opção composicional de Wolf só resulta se o cantor e o pianista forem altamente precisos no ritmo proposto. A dinâmica sugerida pelo compositor no acompanhamento (pp) deverá ser seguida pelo intérprete vocal. Na segunda estrofe do poema, o intérprete deverá acompanhar a alteração de modo menor para Maior e a adição de uma mínima no primeiro tempo de cada compasso, com um *crescendo* dinâmico, demonstrando a efemeridade da atitude positiva e solidária dirigida ao Harpista. A transitoriedade deste ato levará o intérprete a readotar o estado de espírito inicial do Harpista.

No *Harfenspieler III* o intérprete deverá ter consciência que este representa o percurso entre a instabilidade emocional do Harpista até à desistência e a resignação perante o seu futuro. O primeiro verso do poema deverá mostrar a resignação do Harpista (p), mas logo de seguida, *Wer nie die kummervollen Nächte,*

o segundo verso do poema, deverá ser exposto com um sentimento de revolta desmesurado (crescendo até f). O terceiro e quarto versos apresentam-se em coerência com os versos anteriores no que às dinâmicas e intenção do intérprete diz respeito. Ao longo da segunda estrofe o intérprete deverá ir construindo um clímax emocional desde um estado básico de decepção no primeiro verso da estrofe, para amargura no segundo verso, acusação no terceiro e, por fim, resignação no último verso. Esta construção emocional deverá ser acompanhada por um crescendo dinâmico do mp até ao fff, tal como proposto pelo compositor.

Tal como o Harpista considero que, também eu percorri uma importante jornada ao longo dos últimos dois anos. A realização deste documento e a interpretação dos ciclos do Harpista em recital correspondem ao término de uma etapa formativa – o mestrado em interpretação artística. O processo de realização deste projeto permitiu-me adquirir conhecimentos e desenvolver competências no género *Lied* que, até agora, correspondia a uma área pouco explorada na minha formação.

A produção deste trabalho, incluindo a fase de recolha de informação, a sua análise e processamento e a integração destes conhecimentos com a componente prática desenvolvida semanalmente nas aulas de canto, contribuiu para que o “eu” intérprete se desenvolvesse, melhorando e tornando-se mais sensível, minucioso, perfeccionista e curioso quando comparado com o passado.

Foi também interessante perceber como a mesma base poética, ao ser trabalhada por diferentes compositores, pode dar origem a obras que, apesar de tão distintas, têm em comum o fato de todas elas serem musicalmente excepcionais.

Posso também assumir que foi com enorme satisfação que dediquei grande parte do meu tempo ao estudo e análise destas canções, esperando que a finalidade do documento seja cumprida, ou seja, que este trabalho sirva como um ponto de partida para a *performance* de outras interpretações.

Referências Bibliográficas

Cheng, V. (2010). *Comparative Analyses of Different Musical Settings of the Same Text in the Genre of German Lieder*. Connecticut, USA: Wesleyan University.

Clarke, E. (2002). Understanding the Psychology of Performance. *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press.

Clynes, E. F. (1977). *Sentics: The touch of emotions*. New York, USA: Doubleday.

Daverio, J. (1997). *Robert Schumann, Herald of a New Poetic Age*. Oxford: Oxford University Press.

Desmond, A. (1972). *Schumann Songs*. London: The Whitefriars Press Ltd.

Dürr, W., Kube, M., Schweikert, U., Steiner, S. (Ed.) (2013). *Schubert Liedlexikon* (2ª edição). Kassel: Bärenreiter.

Freccia, W. (2014). Programando repertório em recital de canto: um relato de experiência. *II Congresso da Associação Brasileira de Performance Musical*. Vitória, Brasil.

Hallmark, R. (2011). The Literary and Musical Rhetoric of Apostrophe in Winterreise. *19th-Century Music*, vol. 35, ix-x

Iren, R. (2014), A Comparative Analysis of 4 Different Settings of Goethe's Poem Wer sich der Einsamkeit ergibt by Composers of the German Lied.

Johnson, G. (1996). Robert Schumann: The Complete Songs (notas de CD). UK: Hyperion Records.

Junior, J. (2014). Anais do 8º Seminário Brasileiro de História da Historiografia - Variedades do discurso histórico: possibilidades para além do texto. Ouro Preto, Brasil: EDUFOP.

Juslin, P. (2000). Music and Emotion: Seven Questions, Seven Answers.

Juslin P. and Laukka P., (2000). Improving emotional communication in music performance through cognitive feedback. *Musicae Scientiae*, Fall 2000, Vol IV, nº 2, 151-183.

Juslin, P. (2001) Communicating emotion in music performance: a review and a theoretical framework. In *Music and emotion*. Oxford University Press.

Kang, J. (2011). Robert Schumann's notion of the cycle in Lieder und Gesänge aus Goethes Wilhelm Meister, op.98a and Waldszenen, op.82. City University London.

Kramer, L. (1987). Decadence and Desire: yhe Wilhelm Meister Songs of Wolf and Schubert. In *19th-Century Music*, Vol. 10, No. 3, Special Issue: Resolutions I, 229-242

Moore, G. (1975). *The Schubert Song Cycles, with thoughts on performance*. London: Hamish Hamilton Ltd.

Neubauer, T. (2016). *Die Harfner-Gesänge von F. Schubert, R. Schumann und H. Wolf*. University Professor Julius Drake.

Palmer, C. (1997). *Annual Review of Psychology* 48, 115-138.

Reed, J. (1997). *The Schubert song companion*. Manchester: Manchester University Press.

Rink, J. (2002). *Musical performance: a guide to understanding*. Cambridge: Cambridge University Press.

Schaffer, L. H. (1992). How to interpret Music. In M. R. Jones and S. Holleran (eds.) *Cognitive Basis of Musical Communication*, pp. 263-78. Washington: American Psychological Association.

Seashore, C.E. (1937). *Psychology of Music*. New York: McGraw-Hill.

Spies, G. (1997). *Robert Schumann: The musician*. Alemanha: Mainz.

Werba, E. (1971). *Hugo Wolf or The Angry Romanticist*. WienMünchen-Zürich: Molden.

Anexos

Anexo 1 – Harfenspieler, Franz Schubert – versões prévias de Gesänge des Harfners, op.12

121

Harfenspieler. I.

Aus Goethe's „Wilhelm Meister“.

Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte
componirt von

FRANZ SCHUBERT.

Ursprüngliche Fassung.

September 1816.

Langsam.

Singstimme.

Pianoforte.

Wer sich der Ein-samkeit er-giebt, ach, der ist bald al-lein, ein je-der lobt, ein je-der liebt, und lässt ihn sei-ner Pein. Ja, lässt mich mei-ner Qual, und kann ich nur ein-mal recht

ein - - - sam sein, dann bin - ich nicht al -

lein. Es schleicht ein Lie - bender, lau - sehend sacht, ob

sei - ne Freun - din al - lein? So ü - berschleicht bei

Tag und Nacht - mich Ein - samen die Pein, mich - Ein - samen die

Qual. Ach werd' ich erst ein - mal ein - sam im Gra - be

f

p *decresc.* *pp*

cresc. *p* *cre - - - scen -*

f *fp*

p *pp*

sein, da lässt sie mich al - lein, da lässt sie mich al -

The first system of music features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with the lyrics 'sein, da lässt sie mich al - lein, da lässt sie mich al -'. The piano accompaniment starts with a forte (*ff*) dynamic and transitions to a piano (*p*) dynamic.

lein. Ach - werd' ich erst ein - mal ein - sam im Gra - be

The second system continues the vocal line with the lyrics 'lein. Ach - werd' ich erst ein - mal ein - sam im Gra - be'. The piano accompaniment is marked with a pianissimo (*pp*) dynamic.

sein, da lässt sie mich al - lein, da

The third system shows the vocal line with the lyrics 'sein, da lässt sie mich al - lein, da'. The piano accompaniment is marked with a pianissimo (*pp*) dynamic.

lässt sie mich al - lein.

The fourth system continues the vocal line with the lyrics 'lässt sie mich al - lein.'. The piano accompaniment continues with a melodic line in the right hand and chords in the left hand.

dim.

The fifth system shows the piano accompaniment with a *dim.* (diminuendo) marking. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Harfenspieler. II.

Aus Goethe's „Wilhelm Meister“.

Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte
componirt von

FRANZ SCHUBERT.

Ursprüngliche Fassung.

September 1816

Mässig.

Singstimme.

Pianoforte.

pp

ppp legato

An die Thü - ren will ich schleichen,
fromm und sitt - sam will ich stehn, — from - me Hand wird
Nah - rung rei - chen, und — ich wer - de wei - ter geh'n, — ich wer - de wei - ter

geh.

Je - - der

pp

wird sich - glück - lich schei - nen, wenn mein Bild vor ihm er -

scheint, ei - - ne Thrä - ne wird er wei - nen,

und ich weiss nicht was er weint, ich weiss nicht was er weint.

f
pp

Harfenspieler. III.

Aus Goethe's „Wilhelm Meister“.

Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte
componirt von

FRANZ SCHUBERT.

September 1846

Singstimme. *Klagend.*

Wer nie sein Brod mit Thrä - nen ass, wer nie die kum - mer -
Ihr führt in's Le - ben uns hin - ein, ihr lasst den Ar - men

Pianoforte. *p*

vol - len Mäch - te auf sei - nem Bet - te wei - - - - - nend
schul - dig wer - den, dann ü - ber - lasst - ihr ihn - - - - - der -

sass, der kennt euch nicht, ihr himm - li - schen Mäch - te, ihr
Pein: denn al - le Schuld rächt sich auf Er - den, rächt

tenuto *mf* *f* *p*

himm - li - schen Mäch - te.
sich auf Er - den.

p *pp*

Harfenspieler.

127

Aus Goethe's „Wilhelm Meister“.
Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte
componirt von

FRANZ SCHUBERT.

Etwas geschwind.

September 1816.

Singstimme.

Pianoforte.

p

Wer

Detailed description: This system shows the beginning of the piece. The vocal line (Singsstimme) is on a single staff with a treble clef and a 2/4 time signature. The piano accompaniment (Pianoforte) consists of two staves, with the right hand playing a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, and the left hand providing harmonic support. The tempo is marked 'Etwas geschwind.' and the dynamic is 'p'.

nie sein Brod mit Thrä - nen ass, wer nie die kum - mer - vol - len Näch - te auf

p

Detailed description: The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are 'nie sein Brod mit Thrä - nen ass, wer nie die kum - mer - vol - len Näch - te auf'. The piano accompaniment maintains its rhythmic pattern.

sei - nem Bet - te wei - nend sass, der kennt euch nicht, ihr himm - - lischen Mäch - -

fp *fp* *fp* *fp* *fp* *cresc.*

Detailed description: The third system continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are 'sei - nem Bet - te wei - nend sass, der kennt euch nicht, ihr himm - - lischen Mäch - -'. The piano accompaniment features a crescendo, with dynamics marked 'fp' and 'cresc.'.

te.

Ihr

Detailed description: The fourth system concludes the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are 'te.' and 'Ihr'. The piano accompaniment continues with its characteristic rhythmic pattern.

führt ins Le - ben uns hinein, ihr lasst den Ar - men schul - dig wer - den, dann



ü - ber - lasst ihr ihn der Pein: denn al - le Schuld rächt sich auf -

fp *fp* *fp* *fp* *f*



Er - - - den. Wer nie sein Brot mit Thrä - nen

ff *f*



ass, der kennt euch nicht, ihr himm - li - schen Mäch -

fz *fz* *p* *ff*



te.

p



Anexo 2 – Gesänge des Harfners, op.12, Franz Schubert

129

Gesänge des Harfners

aus „Wilhelm Meister“ von Goethe.
Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte
componirt von
FRANZ SCHUBERT.
Op. 12.
Bischof Joh. Nep. Ritter von Dankesreither gewidmet.

September 1816.

Sehr langsam. I.

Singstimme.

Pianoforte.

mit der Verschiebung.

Wer sich der Ein-samkeit er -

gibt, ach, der ist bald al - lein; ein je - der lebt, ein je - der liebt, und -

lässt ihn sei - ner - Pein. Ja,

lasst mich mei - - ner Qual! Und kann ich nur ein - mal rocht

pp *sp* *sp* *pp* *dimin.* *mf* *decresc.* *cresc.*

ein - sam sein, dann bin ich nicht al -

decesc.

lein. Es schleicht ein Lie - bender lau - schend sacht, — ob

p *decesc.* *pp*

sei - ne Freun - din al - lein; so ü - berschleicht bei

cre -

Tag und Nacht — mich Ein - samen die Pein, mich Ein - sa - men die -

scen - do - - f *fp* *p*

mit leiserer Stimme.

Qual. Ach werd' ich erst ein - mal ein - sam im Gra -

pp *ppp*

no more separate *ff* *unmeno che no pos*

131

sein, da lässt sie mich al - lein, da lässt sie mich al -

lein! Ach werd' ich erst ein - mal ein -

sam im Gra - be sein, da lässt sie mich al -

lein, da lässt sie mich al - lein!

ppp *p* *pp* *dimin.*

II.

Langsam.

Singstimme.

Pianoforte.

pp mit Verschiebung. *ppp*

Wer nie sein Brod mit Thränen ass, wer nie die kummer-vol-len

Näch-te auf sei-nem Bet-te wei-nend sass, der kennt euch nicht, ihr

er-scen-do

himm-lischen Mäch-te.

f *p* *pp*

quero que nunca corra o peso do pecado. E que nunca

se desce a culpa, Cristo esportado na cruz. Não se omite

Wer nie sein Brod mit Thrä - nen ass, wer nie die kummervol - len

ligato

Näch - te auf sei - nem Bet - te wei - nend sass, der kennt euch nicht, ihr

cre - scen - do

himm - lischen Mäch - te.

f *pp* *f* *p* *pp*

Ihr

dimin.

135

ü - ber - lasst ihr ihn - der - Pein, denn al - le Schuld rächt sich auf

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, with lyrics 'ü - ber - lasst ihr ihn - der - Pein, denn al - le Schuld rächt sich auf'. The middle staff is the right-hand piano accompaniment, and the bottom staff is the left-hand piano accompaniment. Dynamic markings 'ff' are present above the vocal line and below the piano accompaniment.

Er - - den, ihr lasst den Ar - men schul - dig wer - den, dann ü - ber -

ppp

p *ppp*

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, with lyrics 'Er - - den, ihr lasst den Ar - men schul - dig wer - den, dann ü - ber -'. The middle staff is the right-hand piano accompaniment, and the bottom staff is the left-hand piano accompaniment. Dynamic markings 'ppp' and 'p' are present.

lasst ihr ihn - der Pein, denn al - le Schuld rächt sich auf Er -

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, with lyrics 'lasst ihr ihn - der Pein, denn al - le Schuld rächt sich auf Er -'. The middle staff is the right-hand piano accompaniment, and the bottom staff is the left-hand piano accompaniment.

den.

ffp *pp* *ffp* *pp*

The fourth system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, with the word 'den.' below it. The middle staff is the right-hand piano accompaniment, and the bottom staff is the left-hand piano accompaniment. Dynamic markings 'ffp' and 'pp' are present.

III.

Mässig, in gehender Bewegung.

Singstimme.

Pianoforte. *pp*

pp

p sempre legato

fp *fp*

Vou usojm so par so paha

An die Thü - ren will ich schleichen,

longu'a e nua, cerra' fereci

still und sitt - sam will ich stehn; — from - me Hand wird

per so

f so sayevol o kev Dammu

Nah - rung rei - chen, und ich wer - de wei - ter gehn, — ich -

wer-de wei-ter gehn.

Handwritten notes: *Handwritten notes:*

Je - der wird sich glück - lich schei - nen, wenn mein

pp *fp*

Handwritten notes: *Handwritten notes:*

Bild vor ihm er - scheint; ei - ne Thrä - ne wird er -

Handwritten notes: *Handwritten notes:*

wei - nen, und ich weiss nicht was er weint, ich weiss nicht was er

fp *fp*

weint.

**Anexo 3 – Lieder und Gesänge aus “Wilhelm Meister”, op.98a, R. Schumann
– canções do Harpista n.º 4, 6 e 8 – tonalidade original**

18

was ich lei - de.

Nº 4. „Wer nie sein Brod mit Thränen ass.“

Erst langsam, dann heftiger. (♩=84.)

Harfner.

Wer nie sein

Brod mit Thrä - nen ass, wer nie die kum - mer - vol - len Näch - te auf

sei - nem Bet - te wei - nend sass, der kennt euch nicht, ihr himm - lischen Mäch - te.

Ihr führt in's

R. S. 145.

Le - ben uns hin - ein, ihr
 — lasst den Ar - men schul - dig wer - den,
neftiger
 dann ü - ber - lasst ihr ihn der Pein;
 denn al - le Schuld rächt sich auf Er - den,
 al - - le Schuld rächt sich

R. S. 145.

p
auf Er - - den. *L. H.*

p * *Q.w.* * *Q.w.* * *Q.w.*

pp * *Q.w.* *

pp * *Q.w.* * *Q.w.* * *Q.w.* *

Nº5. „Heiss' mich nicht reden, heiss' mich schweigen.“
Mit freiem leidenschaftlichen Vortrag.

Mignon. *f* *ritard. Langsamer.*
Heiss' mich nicht re - den, heiss' mich schweigen!

Langsamer.
ritard. p

Schneller.
denn mein Ge - heimniss ist mir Pflicht! Ich möch - te dir mein ganzes Inn' re - ze - gen,

Schneller.
sf * *Q.w.* *

R. S. 145.

№ 6. „Wer sich der Einsamkeit ergiebt.“

Mit tief melancholischem Ausdruck. (♩=63.)

Harfner.

Wer sich der Ein - samkeit er - giebt, ach!

— der ist bald al - lein; ein je - der lebt, ein je - der

liebt, und lässt ihn sei - ner Pein. — Ja, lasst mich meiner Qual! und

kann ich nur ein - mal recht ein - sam sein, dann bin ich nicht al -

lein. — Es schleicht ein Liebender lauschend sacht, ob sei - ne Freundin al -

Mit Pedal.

pp

p

f

pp

R. S. 145.

lein. — So ü - - berschleicht bei

The first system of music features a vocal line in the bass clef and a piano accompaniment in the grand staff. The vocal line begins with a rest followed by the lyrics 'lein. — So ü - - berschleicht bei'. The piano accompaniment includes a triplet of eighth notes in the right hand and a steady bass line in the left hand. Dynamics include *pp* and *cresc.*

Tag und Nacht mich Ein - sa - men die Pein, mich Ein - - sa - men die

The second system continues the vocal line with the lyrics 'Tag und Nacht mich Ein - sa - men die Pein, mich Ein - - sa - men die'. The piano accompaniment features a more active right hand with sixteenth-note patterns and a bass line with some chromatic movement. Dynamics include *pp* and *cresc.*

Pein, ach! werd' ich erst ein - mal ein - sam im Gra - be sein,

The third system has the vocal line with lyrics 'Pein, ach! werd' ich erst ein - mal ein - sam im Gra - be sein,'. The piano accompaniment is characterized by a dense, arpeggiated texture in the right hand and a bass line with some chromaticism. Dynamics include *p* and *cresc.*

da lässt sie mich al - lein.

The fourth system shows the vocal line with the lyrics 'da lässt sie mich al - lein.'. The piano accompaniment features a more active right hand with sixteenth-note patterns and a bass line with some chromatic movement. Dynamics include *p* and *cresc.*

The fifth system consists of piano accompaniment for the grand staff, continuing the arpeggiated texture in the right hand and the chromatic bass line in the left hand. Dynamics include *p* and *cresc.*

R. S. 145.

die mit zwölf bedächtigen Schlägen Ruh' und Si - cher.heit ver - spricht. Darum an dem langen

Ta - ge, mer - ke dir es, lie - be Brust, je - der Tag hat sei - ne Pla - ge und die

Nacht hat ih - re Lust, jeder Tag hat sei - ne Pla - ge und die Nacht hat ih - re

Lust, und die Nacht hat ih - re Lust.

№ 8. „An die Thüren will ich schleichen.“

Langsam. (♩ = 84.)

Harfner.

An die Thüren will ich schlei - chen, still und

sittsam will ich stehn. From - me Hand wird Nahrung reichen, und ich

The first system of the musical score consists of a vocal line in the bass clef and a piano accompaniment in the grand staff (treble and bass clefs). The vocal line begins with the lyrics 'sittsam will ich stehn.' followed by 'From - me Hand wird Nahrung reichen, und ich'. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand. A dynamic marking of *p* (piano) is present.

werde wei - ter geh'n. Jeder wird sich glücklich scheinen, wenn mein

The second system continues the vocal line with 'werde wei - ter geh'n.' and 'Jeder wird sich glücklich scheinen, wenn mein'. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns. A dynamic marking of *p* is visible.

Bild vor ihm er - scheint, ei - ne Thrä - ne wird er wei - nen, und ich weiss nicht, was er

The third system features the vocal line with 'Bild vor ihm er - scheint, ei - ne Thrä - ne wird er wei - nen, und ich weiss nicht, was er'. The piano accompaniment includes some chordal textures. A dynamic marking of *p* is present.

weint, *Nach und nach lang -*
ei - ne Thrä - ne wird er
Nach und nach lang -

The fourth system shows the vocal line with 'weint,' followed by the phrase 'Nach und nach lang -' written above the staff. The piano accompaniment continues. A dynamic marking of *pp* (pianissimo) is present.

sa - mer.
wei - nen, und ich weiss nicht, was er weint.
sa - mer.

The fifth system features the vocal line with 'wei - nen, und ich weiss nicht, was er weint.' and the phrase 'sa - mer.' written above the staff. The piano accompaniment concludes the piece. A dynamic marking of *f* (forte) is present.

Anexo 4 - Lieder und Gesänge aus “Wilhelm Meister”, op.98a, R. Schumann –
canções do Harpista n.º 4, 6 e 8 – tonalidade tenor (três meios tons acima)

Wer nie sein Brod mit Thränen ass

Robert Schumann, op.98a
J.W. von Goethe

Erst langsam, dann heftiger ♩=84.

Voice

Piano

p *sf* *dim.*

Voice

3

Wer nie sein Brod mit Thrä - nen

Pno.

p

Voice

5

ass, wer nie die kum - mer - vol - len

Pno.

7

Voice

Näch - te auf sei - nem Bet - te

Pno.

9

Voice

wei - nend sass, der kennt euch nicht, ihr

Pno.

11

Voice

himm - lischen Mäch - te

Pno.

13

Voice

Ihr führt in's

Pno.

dim. *sfz*

16 *sf*

Voice

Le - - - - - ben uns hin-

Pno.

18 *sf* *Ped*

Voice

ein, ihr - - - - - lasst den

Pno.

20 *sf*

Voice

Ar - - - - - men schul - dig

Pno.

22 *sf*

Voice

wer - - - - - den, dann ü - ber -

Pno.

heftiger.....

24

Voice

lasst ihr ihn der Pein;

Pno.

26

Voice

denn al - le Schuld rächt sich auf

Pno.

f

29

Voice

Er - - - den

Pno.

p

30

Voice

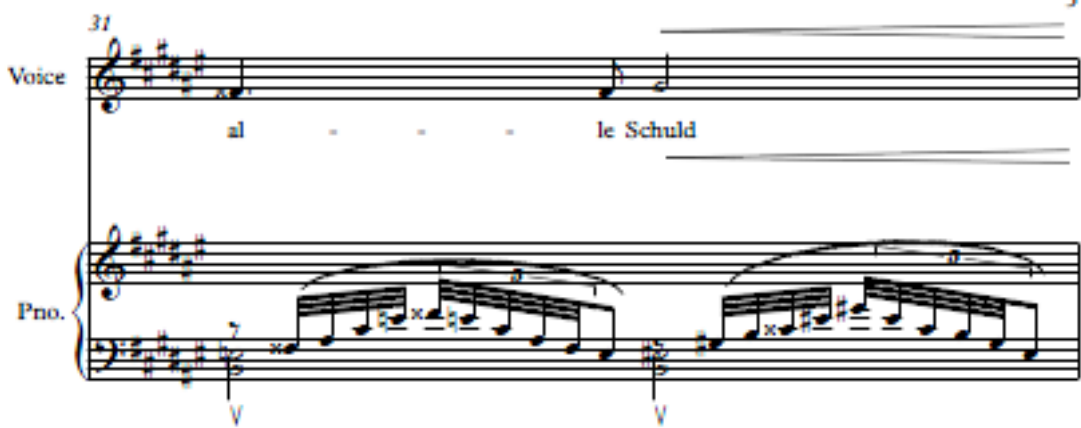
Pno.

31

Voice

al - - - le Schuld

Pno.

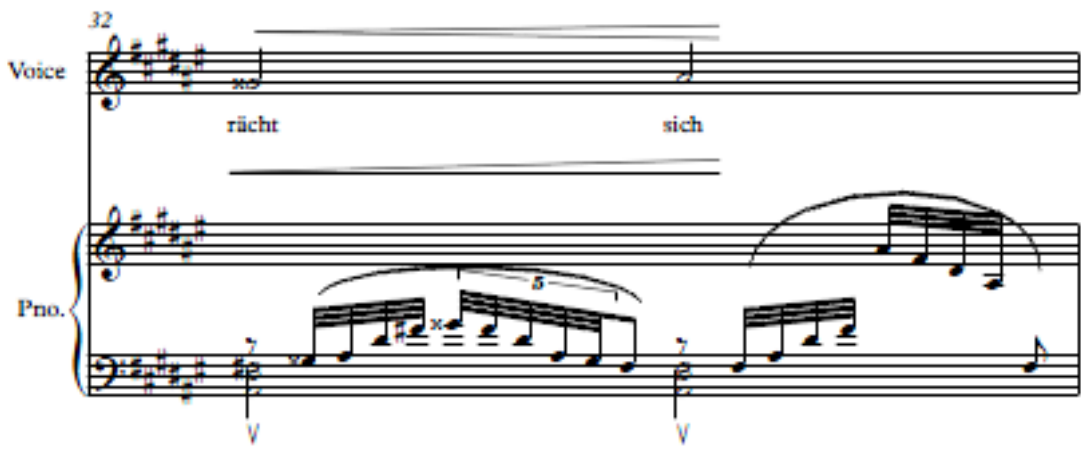


32

Voice

rächt rächt sich

Pno.



33

Voice

auf

Pno.

p



34

Voice

Er - - - - - den.

Pno.

35

Voice

pp

Pno.

36

Voice

pp

Pno.

37

Voice

pp

Pno.

38

Voice

Pno.

39

Voice

Pno.

The image shows two systems of musical notation. The first system, labeled '38', consists of a single staff for 'Voice' and a grand staff for 'Pno.' (piano). The voice staff contains a few notes at the beginning of the system. The piano grand staff features a complex accompaniment with sixteenth-note patterns in the bass and treble clefs, and a melodic line in the treble clef with large slurs. The second system, labeled '39', also has a 'Voice' staff and a 'Pno.' grand staff. The voice staff is mostly empty, with a few notes at the end. The piano grand staff continues the accompaniment from the previous system, ending with a double bar line. There are some performance markings like 'p' and '*' below the piano staff in both systems.

Wer sich der Einsamkeit ergiebt

Robert Schumann, op.98a
J.W. von Goethe

$\text{♩} = 63$ *Mit tief melancholischem Ausdruck.*

Voice

Wer sich der Ein - sam - keit er -

Piano

pp

5

Voice

giebt, _____ ach! der ist bald al - lein ein

Pno.

10

Voice

je - der lebt, ein je - der liebt, und _____

Pno.

2

14

Voice

— lässt ihn sei - ner Pein. Ja, lasst mich

Pno.

Detailed description: This system covers measures 14 to 17. The voice part begins with a melodic line in a minor key, with lyrics: "— lässt ihn sei - ner Pein. Ja, lasst mich". The piano accompaniment is highly textured, featuring multiple triplets in both hands. Dynamic markings include *f* (forte) and *p* (piano). The bass line has a steady rhythmic pattern.

18

Voice

meiner Quall und kann ich nur ein - mal recht ein - sam

Pno.

Detailed description: This system covers measures 18 to 21. The voice part continues with the lyrics: "meiner Quall und kann ich nur ein - mal recht ein - sam". The piano accompaniment maintains the complex texture of triplets. Dynamic markings include *f* (forte). The bass line continues with its rhythmic pattern.

22

Voice

sein, dann bin ich nicht al - lein

Pno.

Detailed description: This system covers measures 22 to 25. The voice part concludes with the lyrics: "sein, dann bin ich nicht al - lein". The piano accompaniment continues with the complex texture of triplets. The piece ends with a final chord in the piano.

26

Voice

es schleicht ein Liebender lauschend sacht,

Pno.

29

Voice

ob sei - ne Freundin al - lein.

Pno.

31

Voice

So ü - berschleicht bei

Pno.

pp

cresc.

34

Voice

Tag und Nacht mich Ein - sa - men die Pein, mich

Pno.

37

Voice

Ein - sa - men die Qual, *P* ach! werd ich

Pno.

40

Voice

erst ein - mal ein - sam im Gra - be sein, da lässt

Pno.

46

Voice

sie mich al - lein.

Pno.

P *sf*

49

Voice

Pno.

51

Voice

Pno.

An die Thüren will ich schleichen

Robert Schumann, op.98a
J. W. von Goethe

Langsam (♩=84)

Voice *pp*

An die Thüren will ich schleichen,

Piano *pp*

Detailed description: This system contains the first four measures of the piece. The voice part begins with a whole rest, followed by the lyrics 'An die Thüren will ich schleichen,'. The piano accompaniment features a delicate texture with a treble clef line containing eighth-note patterns and a bass clef line with sustained chords and moving lines.

5

Voice

still und sittsam will ich steh'n From - me

Pno.

Detailed description: This system contains measures 5 through 8. The voice part continues with the lyrics 'still und sittsam will ich steh'n From - me'. The piano accompaniment maintains its delicate texture, with the treble clef line showing more active eighth-note patterns.

9

Voice

Hand wird Nahrung reichen, und ich werde wei - ter geh'n

Pno. *p*

Detailed description: This system contains measures 9 through 12. The voice part concludes with the lyrics 'Hand wird Nahrung reichen, und ich werde wei - ter geh'n'. The piano accompaniment features a change in texture, with the treble clef line using block chords and the bass clef line providing a steady harmonic foundation.

13

Voice

Je - der wird sich glücklich scheinen, wenn mein

Pno.

17

Voice

Bild vor ihm er scheint, ei - ne Thrä - ne wird er wei - nen, und ich

Pno.

21

Voice

weiss nicht, was er weint,

Pno.

Nach und nach langsam

24

Voice

ei - ne Thrä - ne wird er wei - nen, und ich

Pno.

27

.....

Voice

weiss nicht, was er weint.

Pno.

Anexo 5 – Goethe-Lieder I, H. Wolf – Harfenspieler I, II e III – tonalidade original

Harfenspieler.

I.

Hugo Wolf.
(Original-Ausgabe).

Sehr getragen, schwermütig.

Singstimme.

1.

Pianoforte.

leise

Wer sich der Ein-sam-keit er-

gibt, ach! der ist bald al-lein; ein je-der lebt,-

resc.

ein je-der liebt,- und lässt ihn sei-ner Pein.

Ja! — lasst mich mei-ner Qual! Und kann ich nur ein-mal recht

The first system of the musical score consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a melodic phrase in a minor key, with lyrics 'Ja! — lasst mich mei-ner Qual! Und kann ich nur ein-mal recht'. The piano accompaniment features a complex texture with arpeggiated chords and moving lines in both hands.

ein - sam sein, dann bin ich — nicht — al-lein. *Es schleicht ein*

dimin. *pp* *ppp*

The second system continues the vocal line with lyrics 'ein - sam sein, dann bin ich — nicht — al-lein. Es schleicht ein'. The piano accompaniment includes dynamic markings: 'dimin.' (diminuendo), 'pp' (pianissimo), and 'ppp' (pianississimo). There is a triplet of eighth notes in the right hand of the piano part.

Lie - ben-der lau-schend sacht, ob sei-ne Freun - - din al -

The third system features the vocal line with lyrics 'Lie - ben-der lau-schend sacht, ob sei-ne Freun - - din al -'. The piano accompaniment continues with a steady, rhythmic accompaniment.

lein? so ü-ber-schleicht bei Tag und Nacht mich

cresc. *f*

The fourth system concludes the vocal line with lyrics 'lein? so ü-ber-schleicht bei Tag und Nacht mich'. The piano accompaniment features a crescendo ('cresc.') and a fortissimo ('f') dynamic marking.

Ein - - sa - men die Pein, mich Ein - sa - men die

Qual. Ach, werd' ich erst ein -

poco rit. *a tempo*

mal ein - sam im Gra - be sein, da - lässt sie mich al -

ersterbend

lein!

Harfenspieler.

II.

Langsam, aber nicht zu schleppend.

2.

p dolente

leise

An die Tü-ren will_ ich schlei-chen, still und sitt-sam will ich stehn;

pp

from-me Hand wird Nah-rung rei-chen, und ich wer-de wei-ter-gehn.

pp

p dolente

Je - der wird sich glück - lich schei - nen, wenn mein Bild — vor

cresc.

ihm er - scheint; ei - ne Trä - ne wird er wei - nen,

f

und ich weiss nicht, was er weint. —

p *pp* *p*

ppp

Harfenspieler.

III.

Langsam und mit tief klagendem Ausdruck.

3.

The musical score consists of four systems. The first system shows the beginning of the piece with piano accompaniment in the left hand and a vocal line in the right hand. The tempo and expression are marked 'Langsam und mit tief klagendem Ausdruck'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/8. The first system includes dynamic markings *p* and *mf*, and a *piu p dim.* instruction. The second system contains the first line of lyrics: 'Wer nie sein Brot mit Trä - nen ass, wer nie die kum - mer - vol - len Näch - te'. The third system contains the second line of lyrics: 'auf sei - nem Bet - te wei - nend sass, der kennt euch nicht, ihr himm -'. The fourth system contains the third line of lyrics: '- li - schen Mächte!'. The piano accompaniment features complex chordal textures and melodic lines, with dynamic markings *p*, *mf*, and *pp*. The vocal line is characterized by a slow, lamenting quality.

Wer nie sein Brot mit Trä - nen ass, wer nie die kum - mer - vol - len Näch - te

auf sei - nem Bet - te wei - nend sass, der kennt euch nicht, ihr himm -

- li - schen Mächte!

Ihr führt ins Le-ben uns hin - ein,

dim. *pp* *mp*

Ihr lasst den Ar-men schuldig wer - den, dann ü-ber-lasset ihr ihn der

cresc. *f* *ff*

Pein: denn al - le Schuld rächt... sich auf Er - - - den.

ff *ff*

p *dim.* *pp*

Anexo 6 – Goethe-Lieder I, H. Wolf – Harfenspieler I, II e III – tonalidade tenor: ed. António Sarmiento Dias

Harfenspieler I

J. W. von Goethe

Hugo Wolf

Sehr getragen, schwermütig

The musical score is presented in four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4. The tempo/mood is 'Sehr getragen, schwermütig'. The first system shows the beginning of the piano accompaniment with a *p* dynamic. The second system includes the vocal line starting with the lyrics 'Wer sich der Ein-sam-keit er -' and the piano accompaniment with a *pp* dynamic. The third system continues the vocal line with 'gibt, ach! der ist bald al-lein; ein je-der lebt,' and the piano accompaniment with a *cresc.* marking. The fourth system concludes the vocal line with 'ein je-der lebt, und lässt ihn sei - ner Pein.' and the piano accompaniment with a *f* dynamic. The score ends with a double bar line.

public domain, transposed by António Sarmiento Dias

2
13

Ja! ___ lasst mich mei - ner Qual! Und kann ich nur ein - mal recht

p *mf* *p*

Detailed description: This system contains measures 13, 14, and 15. The vocal line is in a 4/4 time signature with a key signature of two flats. The lyrics are "Ja! ___ lasst mich mei - ner Qual! Und kann ich nur ein - mal recht". The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamic markings include *p* (piano) at the start of measure 13, *mf* (mezzo-forte) in measure 14, and *p* in measure 15.

ein - sam sein, dann bich ich_ nicht_ al - lein. Es schleicht ein

p *zari* *sehr leise*

dim *pp* *ppp*

Detailed description: This system contains measures 16, 17, and 18. The vocal line continues with the lyrics "ein - sam sein, dann bich ich_ nicht_ al - lein. Es schleicht ein". The piano accompaniment has a more active texture. Dynamic markings include *p* (piano) at the start of measure 16, *zari* (crescendo) in measure 17, and *sehr leise* (very soft) in measure 18. The piano part has *dim* (diminuendo) in measure 16, *pp* (pianissimo) in measure 17, and *ppp* (pianississimo) in measure 18.

Lie - ben - der lau - schend sacht, ob sei - ne Freun - din al -

Detailed description: This system contains measures 19, 20, and 21. The vocal line has the lyrics "Lie - ben - der lau - schend sacht, ob sei - ne Freun - din al -". The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand. The key signature changes to one flat in measure 21.

lein? so u - ber - schleicht bei Tag und Nacht mich

cresc. *f*

Detailed description: This system contains measures 22, 23, and 24. The vocal line has the lyrics "lein? so u - ber - schleicht bei Tag und Nacht mich". The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern. Dynamic markings include *cresc.* (crescendo) in measure 22 and *f* (forte) in measure 24.

25

Ein - sa - men die Pein, mich Ein - sa - men die

28

Qual. Ach, werd' ich erst ein

31

mal ein - sam im Gra - be sein, da - lässt sie mich al -

35

lein!

dim.

poco rit.

a tempo

erserbend

p

pp

p

pp

p

pp

p

più

p

pp

Harfenspieler III

J. W. von Goethe

Hugo Wolf

The musical score is presented in four systems, each with a vocal line and piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 3/8. The piano part features intricate arpeggiated patterns in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand. Dynamics include *p*, *mf*, *pp*, *f*, *piu p*, and *dim.*

5
Wer nie sein Brot mit Trä - nen ass, wer nie die kum - mer - vol - lend Näch - te

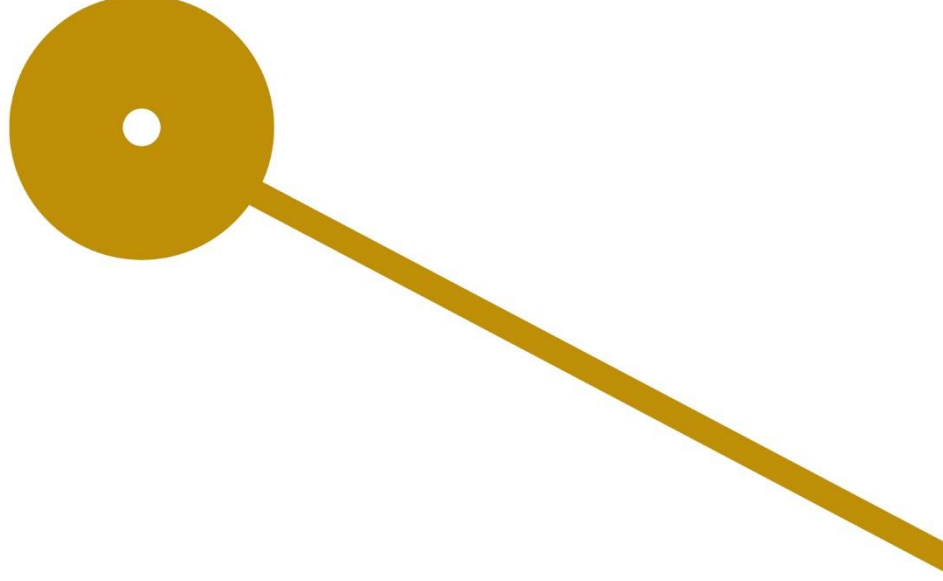
9
auf sei - nem Bet - te wei - nend sass, der kennt euch nicht, ihr himm

12
li - schen mäch - te!

public domain, transposed by António Sarmiento Dias

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO



M

MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
Canto

Título do trabalho
Nome completo do aluno