



As Transcrições de Liszt – Proposta de análise e interpretação das obras “Gretchen am Spinnrade” e “Widmung”

Nuno Queirós Moreira Lopes

05/2020



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



M MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
ESPECIALIZAÇÃO EM PIANO E TECLAS

As Transcrições de Liszt – Proposta de análise e interpretação das obras “Gretchen am Spinnrade” e “Widmung”

Nuno Queirós Moreira Lopes

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 Piano e Teclas.

Professora Orientadora
Profª Doutora Madalena Abranches de Soveral Torres

05/2020

Agradecimentos

Agradeço a todos os professores da ESMAE que contribuíram, desde o início, para a minha formação. Em particular à professora Madalena Soveral, pela disponibilidade nos últimos dois anos. À minha família e caracemate, agradeço o apoio incondicional.

Resumo

As transcrições de Liszt permitiram, no séc. XIX, a divulgação do trabalho de compositores menos conhecidos. Existe um extenso trabalho bibliográfico no que diz respeito a cada um dos compositores (Franz Schubert, Robert Schumann e Franz Liszt) e a cada uma das obras (*Gretchen am Spinnrade* e *Widmung*), e, ainda que exista um considerável trabalho de investigação, as performances destas obras continuam relativamente escassas. O objetivo deste trabalho é interligar estas duas vertentes. Para tal, escolheram-se duas obras, das quais se apresentará uma análise formal e uma análise comparativa de várias gravações, por forma a tentar verificar as relações possíveis entre estas duas vertentes da interpretação musical.

Palavras-chave

“Gretchen am Spinnrade”; “Widmung”; Transcrições; Piano; Lieder; Análise; Interpretação.

Abstract

Liszt's transcriptions allowed, in the XIX century, the dissemination and promotion of the work of lesser known composers. There is already an extensive bibliographic work related to the composers (Franz Schubert, Robert Schumann and Franz Liszt), as well as to their work (*Gretchen am Spinnrade* and *Widmung*), but, even with a considerable investigation work developed, their performances remain relatively scarce. The main goal of this project consists in the connection of these two aspects. With this in mind, two compositions were selected, of which a formal analysis and a comparative analysis of recordings will be conducted. Finding relations between these two aspects of musical interpretation is the edge of this work.

Keywords

“Gretchen am Spinnrade”; “Widmung”; Transcriptions; Piano; Lieder; Analysis; Performance.

Índice

Introdução	1
Estado da Arte	3
Descrição do Objeto	7
Metodologia	8
Breve contextualização histórica do compositor Franz Liszt e das suas transcrições	9
Transcrições	10
Breve contextualização histórica do compositor Robert Schumann e da sua obra <i>Widmung</i>	13
<i>Widmung</i>	15
Sugestão de análise e interpretação da obra <i>Widmung</i>	17
Breve contextualização histórica do compositor Franz Schubert e da sua obra <i>Gretchen am Spinnrade</i> :	25
<i>Gretchen am Spinnrade</i>	28
Sugestão de análise e interpretação da obra <i>Gretchen am Spinnrade</i>	31
Estudo comparativo entre gravações	38
Conclusão	42
Bibliografia	44
Lista de Gravações	46
Anexos	47
Anexo I – Partitura de <i>Gretchen am Spinnrade</i> – Franz Schubert	48
Anexo 2 – Partitura de <i>Gretchen am Spinnrade</i> - Schubert / Liszt	54
Anexo 3 – Partitura de <i>Widmung</i> – Robert Schumann	67
Anexo 4 – Partitura de <i>Widmung</i> – Schumann / Liszt	69

Lista de figuras

Figura 1 - Esquerda - Versão transcrita, 1os 4 compassos; Direita - Versão original, 1os 2 compassos	18
Figura 2 - Compasso 16	18
Figura 3 - Compassos 18 e 25, exemplos da melodia a trocar de mão/voz	19
Figura 4 - Fim do tema A; Esquerda - Versão transcrita; Direita - Versão original.....	19
Figura 5 - Parte B - 1os 4 compassos.....	20
Figura 6 - Parte B - 2os 4 compassos.....	20
Figura 7 - Parte B - Últimos 4 compassos.....	21
Figura 8 - Compasso 44 - Início da ponte	21
Figura 9 - Últimos dois compassos da ponte (compassos 47-48)	22
Figura 10 - Início da reexposição (compassos 49-50).....	23
Figura 11 - Compassos 57-58.....	23
Figura 12 - Compassos 69-70 – Semelhança com o tema da obra Avé Maria de Schubert	24
Figura 13 - Primeiro compasso	32
Figura 14 - 4º compasso, desfaseamento da melodia.....	32
Figura 15 - Compasso 16	33
Figura 16 - Compassos 21-22.....	33
Figura 17 - Compasso 43 – Apogiaturas da mão esquerda	34
Figura 18 - Clímax da secção - Compassos 66-68	34
Figura 19 - Modulação a Fá maior - Compasso 51	34
Figura 20 - Ritornello - Compassos 69-71.....	35
Figura 21 - Exemplo do ciclo de quintas - Compassos 85-86.....	35
Figura 22 - Exemplos de "Sforzato" - Compassos 103-104.....	36
Figura 23 - Parte A' - Compassos 93-94.....	37
Figura 24 - Compassos 112-120.....	37

Introdução

No século XIX, quando Franz Liszt apresentou as suas primeiras transcrições, a recetividade do público fazia antever um futuro promissor. É pouco provável, no entanto, que tivesse profetizado o enorme interesse que elas continuariam a despertar no século XXI.

Este trabalho surge pela vontade em aprofundar o conhecimento acerca das transcrições das obras *Gretchen am Spinnrade* e *Widmung* bem como dos respetivos compositores Franz Schubert, Robert Schumann e o transcritor Franz Liszt.

Existe já um extenso trabalho bibliográfico no que diz respeito a cada um dos compositores e a cada uma das obras, ainda assim, continua a assistir-se a poucas performances das mesmas. Com efeito, por falta de conhecimento sobre as peças ou por vontade de mostrar dotes virtuosísticos, são poucos os artistas que dedicam atenção a estas obras e lhes dão mais relevo do que apenas, pequenas apresentações nos seus “encores”.

Um dos fundamentos deste trabalho é, exatamente, ajudar a desmistificar o conceito de que os *Lieder* e as suas transcrições são de fácil execução e, simultaneamente, mostrar ao leitor a sua potencialidade em recitais e concertos.

Ao longo deste trabalho o leitor terá acesso à contextualização histórica dos compositores em estudo, assim como às suas motivações para escreverem as obras acima mencionadas. Para uma exploração mais aprofundada, foi realizada uma análise de *Gretchen am Spinnrade* e *Widmung*, tanto ao nível das partituras, como de gravações áudio de vários artistas conceituados.

Liszt não transcreveu apenas *Lieder*, no entanto, considera-se que o canto e o piano têm uma relação única, cujo potencial ainda não foi totalmente estudado. Entende-se que as transcrições dos *Lieder* são uma excelente ponte entre os dois instrumentos, e o estudo e divulgação dos mesmos poderá trazer benefícios aos intérpretes que dediquem algum do seu tempo a estudar estas obras.

De modo a tornar a informação reunida neste trabalho mais acessível ao leitor, optou-se, sempre que foi possível, por traduzir para a língua portuguesa as citações em Inglês. As letras dos *Lieder* não foram, no seu todo e deliberadamente, traduzidas para português porque, tratando-se de poemas, o risco de distorcer o seu sentido era demasiado elevado.

As análises realizadas às obras são meras sugestões, e deve ser tido em conta que são propostas baseadas na experiência e conhecimentos académicos adquiridos durante a licenciatura e mestrado, e não em bibliografia específica.

Este trabalho será acompanhado por um recital, no qual as obras em questão e as sugestões, presentes neste trabalho, serão postas em prática.

Estado da Arte

Em “Reflections on Liszt”, Alan Walker categoriza os arranjos de Liszt em dois: paráfrases e transcrições:

“A paráfrase, como o nome indica, é uma variação livre do original. O seu propósito é metamórfico [...] A transcrição, por outro lado, é ligeiramente diferente. É estrita, literal, objetiva. Procura desvendar o trabalho original de forma mais precisa possível, até ao mais pequeno detalhe.”¹

As transcrições de Liszt são possivelmente as mais famosas, mas o conceito não era, já na altura, novidade.

“O conceito de transcrever música para instrumentos de teclado não é e toda novidade, na verdade, os protótipos mais antigos do género, podem ser encontrados no “Robertsbridge Manuscript” do século XIV”² (Colton, 1992) p. 1.

No entanto foi a partir do século XIX, sobretudo com Liszt, que as transcrições tiveram um papel de maior destaque.

“Foi sobretudo durante o século XIX, que as transcrições para piano atingiram o auge do seu desenvolvimento. Durante este século, o crescimento do piano como instrumento dominante quer em casas que em salas de concerto, criou duas classes distintas de transcrições: 1) aquelas que providenciavam reduções simples da obra original para o uso de músicos amadores e 2) aquelas utilizadas por pianistas de concerto para mostrarem os seus fantásticos feitos virtuosísticos”³ (Colton, 1992) p. 3.

¹ (Walker, Reflections on Liszt, 2005) “The paraphrase, as its name implies, is a free variation on the original. Its purpose is metamorphosis.[...] The transcription, on the other hand, is quite different. It is strict, literal, objective. It seeks to unfold the original work as accurately as possible, down to the smallest details” pág. 28-29

² (Colton, 1992) “The concept of transcribing music for keyboard instruments is by no means a new one and, in fact, the earliest known prototypes for the genre may be found in the early fourteenth-century Robertsbridge Manuscript.” Pág. 1

³ (Colton, 1992) “It was during the nineteenth century, in fact, that the piano transcription reached the apex of its development. During this century, the rise of the piano as the dominating instrument in both the home and concert hall gave rise to two distinct classes of transcriptions: 1) those which provided simple reductions

(Colton, 1992) sugere mesmo a transcrição como uma gravação. Numa época onde não havia gravações como atualmente, surgiu a vontade de facilitar o acesso a um certo tipo de música que quer por limitações de orçamento ou espaço não poderia ser tocada (sinfonias de Beethoven p.e.)

No foco deste trabalho estarão apenas as transcrições, embora dentro dos dois compositores escolhidos, se considerem algumas diferenças: *Gretchen am Spinnrade* de Schubert, foi abordada por Liszt de uma forma mais literal como sugere a definição de Alan Walker. Enquanto isso, *Widmung* de Schumann, estando ainda inserida dentro do grupo das transcrições, teve um maior arranjo por parte de Liszt. (Schrag, 2014) explica essa diferença com uma reverência de Liszt ao génio de Schubert, muito possivelmente influenciado pelo professor comum aos dois, Antonio Salieri.⁴ Schumann, muito mais parecido com Liszt, sendo ambos compositores do romantismo tardio, não possuía do mesmo apreço por parte do último sendo a relação deles de índole mais profissional.

“A relação de Liszt com Schumann é melhor descrita como mútua admiração e crítica.” (Schrag, 2014)⁵

Segundo Alan Walker, as transcrições do trabalho de Schubert, mas transversal aos restantes compositores, serviam três propósitos fundamentais: (1) Promover o nome de Schubert, pouco conhecido fora de Viena; (2) Desenvolver avanços na técnica pianística, abordando problemas de registo e timbre que nunca tinham sido resolvidos anteriormente; (3) Alargar o repertório próprio de Liszt.⁶

As transcrições serviram os três fundamentos de forma exímia. Na data de 1838, quando a Hungria foi assolada pelas cheias, Liszt realizou oito concertos de caridade, nos quais apresentou algum deste novo repertório (transcrições). De acordo com Alan Walker, o sucesso foi imediato:

of the original score for the use of amateur musicians and 2) those utilized by concert pianists to display dazzling feats of virtuosity.” Pág. 3

⁴ (Schrag, 2014) “Liszt’s devotion to Schubert began at an early age, as both musicians studied with Antonio Salieri, who cultivated an interest in Schubert to the young Liszt by discussing Schubert’s musical abilities” Pág. 2

⁵ (Schrag, 2014) “Liszt’s relationship with Schumann is best described as mutually critical and admirable.” Pág. 3

⁶ (Walker, Reflections on Liszt, 2005) “they promoted the name of Schubert, little known outside Vienna; they advanced the field of piano technique, posing special problems of spacing and timbre which had never been solved; and they widened Liszt’s own repertory” Pág. 29

“Ele tocou grupos delas em pelo menos quatro dos seus concertos de caridade e tornaram-se sucessos do dia para a noite. Algumas delas foram imediatamente publicadas pela Diabelli; outras pela Haslinger, que as vendeu tão rápido que pediu mais”⁷ (Walker, Reflections on Liszt, 2005)

No que diz respeito a alterações e ao avanço da técnica pianística, os seus estudantes relatavam já a incessante necessidade de Liszt de acrescentar ou tirar compassos das suas obras; ornamentar melodias ou rescrever acompanhamentos, independentemente de as obras estarem já publicadas ou não.⁸

(Schrag, 2014) Acrescenta ainda:

“ As transcrições das canções, literais e estritas na sua composição, colocaram um novo conjunto de desafios técnicos não encontrados nas paráfrases, dando uma oportunidade a Liszt de explorar todas as facetas do piano. O objetivo de Liszt era transpor a melodia e acompanhamento de um Lied para um único instrumento sem sacrificar a integridade da linha melódica.”⁹

Quanto ao repertório de Liszt, pode contestar-se o argumento de Alan Walker, como faz Schrag:

“[...] mas a sua obra é facilmente a maior coleção de música de piano (somando os poemas sinfónicos, canções e música para órgão), portanto uma necessidade de aumentar a sua coleção parece pouco convincente.”¹⁰

⁷ (Walker, Reflections on Liszt, 2005) “He played groups of them in at least four of his charity concerts, and they became overnight successes. Some of them were immediately published by Diabelli; others were brought out by Haslinger, who sold them so quickly that he at once commissioned more” Pág. 28

⁸ Ver pág. 16 do prólogo de “Reflections on Liszt” de Alan Walker.

⁹ (Schrag, 2014) “The song transcriptions, strict and literal in composition, posed a new set of technical challenges that were not found in the paraphrases, giving Liszt added opportunity to explore every facet of the piano. Liszt’s intent was to transpose the melody and accompaniment of a Lied to a single instrument without sacrificing the integrity of the melodic line.” Pág. 2 e 3

¹⁰ (Schrag, 2014) “[...] but his oeuvre is easily the largest collection of piano music (in addition to his tone poems, songs and organ music), so an existing need to increase his collection seems unconvincing.” Pág.

É ainda impossível falar das transcrições dos trabalhos de Schubert e Schumann sem referir que Liszt compôs cerca de 80 canções, que são descritas por Edwin Hughes como:

“Lied alemão no seu todo, tão alemão como qualquer uma de Schubert ou Schumann [...]”¹¹

Em 1984, Lawrence Kramer escreve o seu livro “Music and Poetry: The Nineteenth Century and After”. No capítulo “Song”, Kramer desenvolve um pouco da subjetividade do poema e da música em si. Fala sobre como o cantor/personagem experiencia o que canta e a forma como o transmite a quem ouve. Em 2017, Kramer revisita o seu capítulo “Song” num artigo intitulado “Song Reconsidered: Words and Music, Music and Poetry”.

(Lawrence, 2017) Expõe a união e ao mesmo tempo dissociação do lied com o poema em si:

“A song, we might say, does not use a reading that it substitutes for the text and presents in musical form. Instead, a song gives a reading, in both the performative and the critical senses of the phrase: the song gives itself as, gives itself over to, an activity of interpretation—emphasis on activity—that necessarily both takes apart and reassembles the text that it incorporates. The song is not the reading but the giving. In short: song is transmemberment. Appropriation always retains traces of an otherness that cannot be appropriated, and without which no appropriation would be possible. There are no clean sweeps.”¹²

Kramer distingue de forma evidente a canção do poema. Este trabalho acrescenta uma terceira vertente, as transcrições. Será feita uma sugestão de análise de acordo com conhecimentos exclusivamente de teor musical, no entanto, e partilhando da opinião de Kramer de que o poema e a música não podem ser totalmente dissociados, o texto terá um papel fundamental na sugestão de performance daquilo a que se pode chamar uma canção sem palavras.

¹¹ (Hughes, 1917) ““German Lieder through and through, as German as any of Schubert's or Schumann's [...]” Pág. 394

¹² (Lawrence, 2017) pág. 4 (Não foi sugerida uma tradução dado o risco da perda ou distorção do sentido da citação)

Descrição do Objeto

O mote deste trabalho prende-se com a vontade de analisar as transcrições de algumas obras de F.Schubert e R.Schumann, por Franz Liszt. Assim sendo, faz sentido que se aborde não só as obras transcritas como as obras originais de modo a poder ser feita uma coerente comparação. De modo a tornar a pesquisa viável reduziu-se, da extensa obra de F.Liszt, a escolha a duas obras com as quais seja possível trabalhar, a nível performativo, com os conhecimentos adquiridos da análise.

Sugerem-se as seguintes obras:

1. *Gretchen am Spinnrade* S.558/8 Franz Liszt (original: op.2 D.118 Franz Schubert);
2. *Widmung* S.556 Franz Liszt (original: op.25 nº1 Robert Schumann).

Tal como foi dito acima, Liszt transcreveu outras obras que mereceriam uma afincada atenção como as Sinfonias de Beethoven e embora este projeto incida no compositor Liszt, é interessante mencionar, por exemplo *La valse* de Maurice Ravel. De forma a não pôr em causa a qualidade da pesquisa, essas obras terão de ser abordadas numa outra oportunidade.

A escolha destas duas obras, *Gretchen am Spinnrade* e *Widmung*, deve-se ao facto de serem canções e, portanto, terem um texto associado. Embora nenhum instrumento, tirando a voz, utilize o texto, considera-se uma mais valia conhecê-lo e analisá-lo. O conhecimento, adjacente ao estudo do texto, permitirá ao intérprete melhorar a sua performance, aproximando a versão transcrita da versão original.

Metodologia

A metodologia deste projeto consiste em 5 pontos:

1. Recolha de informação sobre as obras *Gretchen am Spinnrade* e *Widmung*, originais e transcrições, assim como dos respetivos compositores;
2. Tradução do texto das versões originais;
3. Sugestão de análise das obras, que funcionará também como uma sugestão interpretativa, percebendo que tipo de alterações foram feitas nas transcrições;
4. Realizar um estudo comparativo entre gravações da obra *Gretchen am Spinnrade*;
5. Performance, no recital final, das obras abordadas neste projeto, pondo em prática as sugestões e conclusões retiradas durante a formulação desta monografia. Este recital incluirá outras obras como *Du bist die ruh* Schubert/Liszt e a sonata D959 em Lá maior de F.Schubert.

A obra *Du bist die ruh*, embora não esteja presente neste projeto, será abordada consoante os mesmos parâmetros das obras trabalhadas neste projeto. A sonata, contrariamente às outras obras do recital, é uma obra especificamente escrita para piano. Esta sonata foi escrita por um dos compositores abordados nesta monografia. Com a sua inserção no programa pretende-se não só, complementar o recital com uma obra exclusivamente para piano, mas também perceber se o estudo do compositor F. Schubert e da sua obra *Gretchen am Spinnrade* pode ter consequências positivas na abordagem, por exemplo, da melodia do quarto e último andamento da sonata.

Breve contextualização histórica do compositor Franz Liszt e das suas transcrições

Franz Liszt nasceu a 22 de outubro de 1811, em Raiding, na Hungria. De saúde frágil, Liszt encontrou na figura de Ludwig van Beethoven uma inspiração para continuar a lutar pela vida. Recebeu as primeiras lições de piano pela mão do pai e não tardou a tornar-se evidente que, à semelhança de Beethoven, Franz Liszt era uma criança-prodígio – não só dominava o teclado, como era capaz de produzir uma sonoridade e combinações nunca ouvidas. Tentados pelo futuro glorioso do filho, os pais de Liszt estrearam-no na cidade de Oedenburg, onde o público instou várias vezes a repetição do programa, ainda que sem possibilidades económicas para assegurar o mecenato. A oportunidade surgiu em 1820, quando, aos nove anos, Liszt tocou no palácio dos Esterházy, em Eisenstadt.

Com a família mais poderosa da Hungria a seu lado, Adam Liszt dirige-se com o filho para Weimar, a fim de conseguir que o famoso Johann Nepomuk Hummel se tornasse seu professor. Quando a falta de fundos se tornou evidente, coube aos “menos” prestigiosos Carl Czerny e Antonio Salieri ensinar o jovem Liszt. Residir em Viena e serem próximos de Beethoven – na altura no seu auge – permitiu que Franz Liszt conseguisse conhecer o seu ídolo.

Durante os anos seguintes, o jovem passou por Paris – onde recebeu lições de Ferdinando Paër e a Antonin Reicha –, pela Grã-Bretanha e pela Suíça, por onde viajou em digressões patrocinadas pelo famoso fabricante de pianos Sebastian Érard.

Embora, ironicamente, nunca deles viesse a deixar de depender, Liszt não era particular fã da aristocracia. Quando, em 1830, o povo parisiense liderou a revolução popular que poria fim ao reinado de Carlos X, Berlioz estreou a *Sinfonia Fantástica*, Victor Hugo - *Hernani* e Liszt, pouco depois, escreveu a *Sinfonia Revolucionária* que, anos mais tarde, viria a transformar-se no poema sinfónico *Héroïde Funèbre*.

Em 1835, Liszt instala-se em Genebra juntamente com a condessa Marie d'Agoult, com quem viria a ter três filhos, garantindo um sustento através de digressões pela Europa, sendo aclamado por George Sand como um patriota húngaro e virtuoso do piano.

Quando se instalou em Weimar, em 1848, Liszt desempenhou um papel importante como impulsionador da vida cultural da cidade. Organizaria eventos e concertos, apoiado por uma plateia de admiradores e o mecenato do palácio, pela mão da princesa Carolyne Sayn-Wittgenstein, com quem iniciara uma relação. O seu objetivo

era favorecer e apoiar decididamente músicos considerados “progressistas”, como seria o exemplo de Wagner, a quem Liszt apelidava de “Criador do Futuro”. A relação entre Liszt e Wagner mostrou-se conturbada ao longo dos anos, em parte pelo escândalo protagonizado pelo segundo e Cosima, uma das filhas do primeiro casamento de Liszt, que lhe valeu a perda de fundos pela parte da corte de Weimar.

O mundo das artes viria também a sofrer consequências. O ambiente artístico e intelectual fora oficialmente dividido em duas fações irreconciliáveis, de apoio ou reprovação deste novo casal. Por forma a não perder a sua influência e as relações entre os seus pares, Liszt cortou relações com a filha e o genro. A crise familiar, no entanto, não fez com que Liszt colocasse de lado a sua admiração pelo trabalho de Wagner e nem por isso deixava de assistir às estreias dos seus trabalhos, conquanto não se cruzassem. Por sua vez, Wagner queria ser visto como sucessor de Liszt, o que o incentivava a tentar reconstruir a relação entre ambos. A reconciliação viria a acontecer quando Liszt aceitou o convite para marcar presença no Festspielhaus de Bayreuth.

A Hungria, ainda que sem o seu futuro como nação independente garantido, orgulhava-se do seu “músico nacional”. Wagner, por sua vez, reconhecido como a voz mais iluminada da ópera alemã, dedica-lhe a partitura de *Parsifal*, onde a influência do *Excelsior* de Liszt é evidente¹³.

Liszt viria a falecer a 1 de agosto de 1886, vítima de pneumonia, na cidade de Bayreuth, imortalizada por Wagner. (Expresso - Editorial Sol 90, 2005)

Transcrições

No século XIX, numa época em que não existiam meios de reprodução musical, o piano, sendo um instrumento de grandes possibilidades sonoras, servia de ferramenta para a difusão da arte. Do ponto de vista social, tornava-se fácil contar com a presença de um piano na vida doméstica, incentivando não só a produção em massa do instrumento, mas aumentando também a procura por um repertório passível de ser executado e apreciado por amadores.

Nesse sentido, Liszt terá sido, provavelmente, o compositor que mais contribuiu na transcrição de obras variadas para piano. As suas transcrições ou reelaboração de

¹³ CF. William Kinderman, *Wagner's Parsifal (Studies in Musical Genesis, Structure, and Interpretation)*, Oxford University Press; 1 edition (July 31, 2013) – capítulo 2

peças de outros autores não só apelavam à necessidade da sociedade, como também cumpriam um papel fundamental para o desenvolvimento das obras para piano.¹⁴ Liszt realizou a transcrição de obras de mais de cem autores, promovendo de forma bastante altruísta as obras, não só dos seus antecessores, como dos seus contemporâneos.

Havendo quem, na altura, não apreciasse a sua destreza e genialidade, atualmente, torna-se evidente que, através do seu trabalho no desenvolvimento da harmonia cromática, foi possível dar-se o salto na desconstrução da própria tonalidade que serviria de base para o que viria a ser a música atonal do século XX (Searle, 2020). Nas palavras da princesa Sayn-Wittgenstein “*Liszt atirara a sua lança para o futuro*”.

Tomando isto em consideração, não será de estranhar que Schumann, por exemplo, “*considerasse o trabalho de transcrição de Liszt como sendo a criação de obras completamente novas. A sua sensibilidade na combinação da estrutura e da narrativa era capaz de construir obras de extrema complexidade sonora que exploravam os limites do piano. Na sua opinião, as transcrições de Liszt eram facilmente das obras mais difíceis de execução do seu tempo, a visualização dos sons e timbres das orquestras representados através de arpejos, configurações complexas como passagens rápidas em oitavas, movimentos de mãos cruzadas e o uso do pedal. Pela primeira vez, o piano tornava-se capaz de reproduzir o som de qualquer outro instrumento*”.¹⁵ (Searle, 2020)

Mas é quando decide transcrever as obras de Schubert, que Liszt atinge o seu apogeu na arte. Ao transpor mais de 60 obras do compositor para piano solo, Liszt é capaz de popularizar as, até então, pouco conhecidas criações. Algumas, acabaram mesmo por se tornar peças com presença regular nos concertos dos dias de hoje (p.e. *Städchen* e *Gretchen am Spinnrade*).

É importante notar que as transcrições de Liszt não são simplesmente arranjos das músicas originais. No caso de Schubert, por exemplo, muitas das obras consistem na existência de duas ou três linhas de acompanhamento e uma ou duas linhas melódicas, sem, no entanto, contar com parafraseados ou liberdades artísticas por parte do executante. Ser capaz de criar profundidade e complexidade à obra e, ainda assim manter a essência poética do trabalho original, quer a nível da beleza melódica, quer a

¹⁴ Cf. Capítulo “Estado da Arte”

¹⁵ (Searle, 2020) “Robert Schumann considered Liszt’s transcriptions to be “new” works, such was Liszt’s painstaking approach combined with a keen sense of structure and narrative, which enabled him to get to the very heart of the music to create works of astonishing depth. (Schumann also remarked that Liszt’s transcriptions were perhaps the most difficult pieces written for the piano up to that time). He was highly sensitive to sonority and his appreciation of the piano’s capabilities brought wonderful orchestral sounds and timbres, vivid textures and colours to his piano transcriptions through devices such as arpeggios, complex figurations, elaborate cross-hand effects and innovative use of the pedals.”

nível emocional, torna-se a assinatura de Liszt no que a estes trabalhos diz respeito (Wilson, 2018).

De acordo com Liszt, “Schubert foi o músico mais poeta que alguma existiu”, pelo que era crucial manter os detalhes originais das obras, lançando o desafio ao executante de, não só produzir uma linha melódica agradável ao ouvido, mas também de ser capaz de cumprir com as exigências de interpretação. Serão exemplo disso *Ständchen*, *Erlkönig* ou *Ave Maria*, nas quais Liszt pretende destacar o imenso talento de Schubert para o tratamento melódico (Wilson, 2018).

Breve contextualização histórica do compositor Robert Schumann e da sua obra *Widmung*

Robert Schumann nasceu a 8 de junho de 1810, na cidade de Zwickau no estado da Saxónia. Era o filho mais novo de Friedrich August Gottlob Schumann e Johanna Christiane Schnabel. R.Schumann iniciaria o estudo de piano forte com J.G.Kuntzsch, na altura organista na *Marienkirche*. Segundo o próprio Schumann, as suas primeiras composições, embora desaprovadas numa idade mais avançada, foram escritas teria ele sete anos de idade. O estudo de piano terá começado um ano antes e aos onze anos de idade, Schumann terá acompanhado ao piano um concerto da obra “Weltgericht” de Friedrich Schneider, dirigido pelo seu professor Kuntzsch. Nesta altura Schumann era especialmente apreciado pela sua facilidade em improvisar ao piano.

Embora o talento do compositor tenha sido detetado precocemente, Schumann, até aos seus 18 anos, mostraria mais interesse na literatura, do que na música, sobretudo no escritor Jean Paul¹⁶ (Philipp Spitta, 1908).

Em 1828, Schumann teria o primeiro contacto com o pai da sua futura esposa e professor de piano, Friedrich Wieck.

Schumann, desde cedo, manifestou a influência do escritor Jean Paul e dos compositores Bach e Schubert. Deste último surgiram as primeiras influências ao nível da composição como nos diz Spitta: “*Compelido pelo exemplo de Schubert, ele escreveu nesta altura oito Polonaises para quatro mãos; um quarteto para piano e cordas e um número de canções com textos de Byron.*”¹⁷

Não seria até 1830 que Schumann se dedicaria totalmente ao piano, embora durante os dois anos anteriores, enquanto estudava em Heidelberg, tenha começado o seu processo de estudo intensivo de piano: “*Depois de praticar sete horas por dia, ele convidaria um amigo ao final do dia para tocar com ele*”¹⁸

Quando decide abandonar Heidelberg em 1830, muda-se para Leipzig para retomar os estudos com F.Wieck. No entanto, um ano depois, a vida de Schumann mudaria radicalmente devido a uma lesão que o impediria, quase totalmente, de tocar piano: “*De forma a alcançar uma técnica perfeita o mais rápido possível, Schumann*

¹⁶ Cf. Jensen, E. F. (2012). *Schumann (Master Musicians Series)* (2^o ed.). (R. L. Todd, Ed.) New York, Estados Unidos da América: Oxford University Press. Págs. 78-80

¹⁷ (Philipp Spitta, 1908) “Impelled by Schubert's example, he wrote at this time eight Polonaises for four hands ; also a Quartet for piano and strings, and a number of songs to Byron's words” - pág 347

¹⁸ (Philipp Spitta, 1908) “After practising for seven hours in the day, he would invite a friend to come in the evening and play with him” – pág 348

inventou uma ferramenta com a qual a maior dexteridade dos dedos podia ser atingida num curto espaço de tempo. Por meios deste engenho, o terceiro dedo era puxado para trás e mantido imóvel enquanto os outros dedos exercitavam. O resultado foi que os tendões do terceiro dedo foram demasiado esticados e o dedo ficou incapacitado, tendo mesmo durante algum tempo incapacitado a mão direita toda.”¹⁹

Após o incidente, Schumann teve de aprender a lidar com a situação e foi então que se dedicou fundamentalmente à composição: *“Para seu professor em composição, ele [Schumann] escolheu Heinrich Dorn, maestro da ópera em Leipzig.”²⁰*

Nos anos que se seguiram, Schumann escreveu parte do concerto para piano forte e a sinfonia em sol menor: *“A sinfonia completa foi tocada em Zwickau em 1835, sob a direção de Schumann e o último andamento foi quase um falhanço.”²¹* Entre 1833 e 1839 escreveu ainda: os *impromptus* op.5; a grande fantasia op.17 (dedicada a Franz Liszt); a sonata em fá menor op.14; *Fantasiestücke* op.12; *Kraislariana*; *Kinderscenen*, entre outras.

Embora as suas composições fossem bem aceites pelos críticos, só com *Kinderscenen* Schumann conseguiu uma maior apreciação por parte do público em geral (Philipp Spitta, 1908).

Schumann, que não escondia a sua admiração por Schubert, decidiu visitar o irmão deste, Ferdinand, cerca de dez anos após a morte de Franz.

“Ferdinand mostrou a Schumann alguns dos pertences do seu irmão, entre eles a partitura, até então desconhecida, da Grande sinfonia (nº9).”²²

Em 1840, após uma longa “batalha” jurídica com Friedrich Wieck, Schumann viria a casar com Clara Wieck, em setembro desse mesmo ano. Este ano teria uma importância acrescida para Schumann que escreveria mais de uma centena de *lieder* neste ano, tendo mesmo sido mesmo batizado de *“Liederjahr”* ou “ano das canções”.

¹⁹ (Philipp Spitta, 1908) “to achieve a perfect technique as speedily as possible, Schumann devised a contrivance by which the greatest possible dexterity of finger was to be attained in the shortest time. By means of this ingenious appliance the third finger was drawn back and kept still, while the other fingers had to practise exercises. But the result was that the tendons of the third finger were overstrained, the finger was crippled, and for some time the whole right hand was injured.” Pág. 349

²⁰ (Philipp Spitta, 1908) “For his instructor in composition, however, he chose Heinrich Dorn, at that time conductor of the opera in Leipzig” Pág. 349

²¹ (Philipp Spitta, 1908) “the whole symphony was performed at Zwickau in 1835, under Schumann's own direction, and the last movement was almost a failure.” Pág. 350

²² (Philipp Spitta, 1908) “who showed him the artistic remains of his too early lost brother, and among them the score of the major Symphony.” Pág 356

O casamento com Clara viria a ser um dos maiores fatores de proliferação da música de Schumann:

“o entusiasmo com que ela [Clara] era recebida atraía novas atenções para o trabalho de Schumann, que era o nobre objetivo das suas digressões”²³

Schumann dedicar-se-ia à direção nos seus últimos anos em Dresden antes de mudar-se para Düsseldorf onde *“viria a dirigir um grupo coral e uma orquestra.”²⁴*

Em 1854, Schumann tentaria pôr termo à sua vida, mas foi resgatado. Após o incidente foi internado num asilo privado em Eendenich, onde viria a falecer a 29 de julho de 1856. (Philipp Spitta, 1908)

Widmung

Como já referido na biografia de R.Schumann, no ano de 1840, o compositor não só escreveu uma quantidade avassaladora de canções como conseguiu finalmente casar-se com Clara Wieck.

Neste ano de canções ou *“Liederjahr”*, Schumann escreveu, entre outras obras, o ciclo Myrthen, op.25. Esta obra é composta por 26 canções.

A primeira obra e a única a tratar neste projeto tem o título *Widmung*, que pode traduzir-se por “Dedicação”. O ciclo todo foi composto para Clara como prenda de casamento e, como tal, o nome dado à obra não podia ser mais claro.

²³ (Philipp Spitta, 1908) “the enthusiasm with which she was everywhere received attracted fresh attention to Schumann's works, the constant aim of her noble endeavours.” Pág. 359

²⁴ (Philipp Spitta, 1908) “In his new post he had the direction of a vocal union and of an orchestra, and a number of concerts to conduct in the course of the winter” Pág. 362-363

Schumann escolheu um poema de Friedrich Rückert como mote para o ciclo:

Du meine Seele, du mein Herz,	You my soul, you my heart,
Du meine Wonn', o du mein Schmerz,	You my rapture, O you my pain,
Du meine Welt, in der ich lebe,	You my world in which I live,
Mein Himmel du, darein ich schwebe,	My heaven you, to which I aspire,
O du mein Grab, in das hinab	O you my grave, into which
Ich ewig meinen Kummer gab!	My grief forever I've consigned!
Du bist die Ruh, du bist der Frieden,	You are repose, you are peace,
Du bist vom Himmel mir beschieden.	You are bestowed on me from heaven.
Dass du mich liebst, macht mich mir	Your love for me gives me my worth,
wert,	Your eyes transfigure me in mine,
Dein Blick hat mich vor mir verklärt,	You raise me lovingly above myself,
Du hebst mich liebend über mich,	My guardian angel, my better self! ²⁵
Mein guter Geist, mein bess'eres Ich!	

Embora seja a primeira peça do ciclo, é uma das canções mais famosas do compositor e utilizada frequentemente em recitais. A obra implica uma destemida técnica quer por parte do pianista, quer por parte do cantor. Aliado ao poema de Rückert que alude à paixão que todos querem sentir, facilmente explica o porquê da fama da obra.

Em 1848, Liszt transcreveria a obra para piano solo. A transcrição acrescenta dificuldades técnicas à obra o que a tornou mais desejada por pianistas ansiosos por mostrar o seu valor.

Atualmente é uma das canções mais cantadas e/ou tocadas pelos músicos e a transcrição é frequentemente usada como “encore” em recitais.

²⁵ Tradução por Richard Stokes, autor do *The Book of Lieder* (Faber, 2005)

Sugestão de análise e interpretação da obra *Widmung*

A obra *Widmung* é a primeira peça do ciclo “Myrthen” op 25. de Robert Schumann. Escrita em Lá maior, a métrica consiste num compasso ternário simples e apresenta uma estrutura formal ternária, ABA' + coda.

Parte A – Compassos 1 - 31; exposição do tema em 2 secções: compassos 1-15 e 16-31 – A figura melódica do tema transita da mão direita (1-15) para a mão esquerda (16-31).

Parte B – Compassos 32-48; desenvolvimento do tema: através da modulação, p.e. a Mi maior; dinâmica e tessituras reduzidas, contrastando com o fim da parte A; transformações temáticas através do jogo pianístico, como princípio de desenvolvimento formal do discurso.

Parte A' – Compassos 49-66; reexposição do tema; Textura e âmbito largos com indicações agógicas e dinâmicas contrastantes.

(Coda – Compassos 67-72; apresentação da figura rítmica inicial. Dinâmicas, tessitura e textura reduzidas conferindo um carácter conclusivo à obra.

À divisão formal concebida acima, associa-se, de forma umbilical, o encadeamento estrutural do texto e o seu sentido lírico, explorando a relação expressiva resultante. A parte A caracteriza-se pela enumeração de emoções e sensações mais fortes e/ou violentas, associadas à paixão, p.e. “*és o meu êxtase, és a minha dor*”. A parte B contrasta com a anterior, apresentando emoções mais controladas e pacíficas, p.e. “*tu és repouso, tu és paz*”. A parte A' retoma os sentimentos da parte A, exponenciados com diversos aspetos do discurso musical.

Examine-se, agora, os pontos estruturais da obra, um a um.

Na parte A²⁶, Liszt “acrescenta” 2 compassos à versão original, onde explora nas duas mãos o material temático que vai estar presente ao longo de toda a obra: a mão esquerda inicia com um conjunto de arpejos, organizados em grupos de 12 colcheias. No compasso seguinte, a sobreposição da figura rítmica à distância de um intervalo de

²⁶ Refira-se ainda a diferença existente no tratamento da melodia no 4º compasso (Ver figura 1). Esta mudança pode ser entendida com a vontade de fazer coincidir o ritmo inicial da melodia com o ritmo do acompanhamento.

6ª, completa a estrutura harmónica base, a qual desempenhará um papel importante no decorrer da obra.

Figura 1 - Esquerda - Versão transcrita, 1os 4 compassos; Direita - Versão original, 1os 2 compassos

Uma questão fundamental, frequentemente encontrada nas transcrições e que será abordada também na análise da próxima obra, é a relação entre acompanhamento e melodia, cujas disposições no registo pianístico, assumirão uma função primordial na dinâmica estrutural da peça.

Anexa ao movimento arpejado constante, a dinâmica acompanha e reforça o seu sentido expressivo. De um modo geral mantém-se a indicação *mezzo forte*, e a conjugação de todos os elementos cria um ambiente sonoro particular, fazendo sobressair o sentido de ansiedade e paixão quase descontrolada, do texto.

As transcrições de Liszt são, muitas vezes, caracterizadas pela sucessiva adição ou criação de novos elementos. A figura seguinte é exemplo disso. Ao contrário da obra original de Schumann, Liszt “acrescenta” uma “parte A'”, a partir do compasso 16.

Figura 2 - Compasso 16

O material temático é o mesmo dos compassos 1-15, mas Liszt introduz a melodia na voz do tenor e o acompanhamento para a mão direita, repetindo a harmónica de 6ªs iniciais. Este jogo confere à obra um maior dinamismo ao nível do discurso, reforçado pela amplitude do registo, proporcionando uma expressividade intensa à peça. Embora o tema esteja maioritariamente na mão esquerda, a

mão direita apresenta também, por diversas vezes, pequenos fragmentos da melodia (ver figura 3), num diálogo tipicamente schumaniano.



Figura 3 - Compassos 18 e 25, exemplos da melodia a trocar de mão/voz

Enquanto Schumann escreve a transição da parte A para a parte B de forma quase direta, Liszt opta por uma pausa longa, antecedida de um acorde arpejado pelas duas mãos, na tonalidade principal de Lá maior (ver figura 4).



Figura 4 - Fim do tema A; Esquerda - Versão transcrita; Direita - Versão original

Esta figuração (*arpeggiando*) permite criar uma qualidade sonora particular. O ambiente criado, é propício para uma articulação contrastante com a maviosidade da parte seguinte.

A parte B subdivide-se em 3 seqüências, organizadas em 3 grupos de 4 compassos. A esta estrutura formal da frase, associa-se um tipo de desenvolvimento harmónico e polifónico, acompanhado as várias etapas do desenrolar discursivo.

Paralelamente à ideia de diversidade, esta sequência contém um certo número de características, comuns entre si, definindo a unidade e o caráter musical do conjunto. É caso disso a modulação a Mi maior, mas também a escolha do registo, dinâmica e figuração rítmica em ostinato.

Os contrastes criados por Schumann²⁷, nomeadamente, na distribuição pianística e no desenvolvimento harmónico, permitem à música refletir o espaço sonoro necessário, para o contraste do sentido poético do texto. A escolha da dinâmica *piano*, assim como do contexto contido do registo, são, fácil e auditivamente, associados às emoções descritas pelas frases: “*tu és repouso, tu és paz*”.

Segue-se uma explicação mais detalhada com os seguintes exemplos.

Nos primeiros 4 compassos, da parte B, é na melodia que reside a atenção, sempre com o mesmo movimento rítmico da mão esquerda e as tercinas em *piano*.

Figura 5 - Parte B - 1os 4 compassos

Nos segundos 4 compassos, enquanto a melodia é praticamente igual aos compassos anteriores, o “crescendo” da tensão do discurso é evidenciado pela frequência da mão esquerda, passando o ritmo de semibreves a mínimas no primeiro compasso. No compasso seguinte surge uma segunda voz, e o registo da mão esquerda atinge, progressivamente, notas mais graves.²⁸

Figura 6 - Parte B - 2os 4 compassos

²⁷ Liszt manteve a secção B (excetuando a ponte) inalterada.

²⁸ Pode ver-se no 3º compasso da figura 6, uma ornamentação original de Schumann. Este ornamento é uma alusão à última obra do ciclo *Kinderszenen - Der Dichter Spricht*, composta dois anos antes, em 1838.

Nos últimos 4 compassos, a tensão continua a formar-se, com o intuito de atingir o ponto mais tenso da parte B (1º tempo do 4º compasso). Inicia-se com o acorde de Mi maior, mas na primeira inversão, conferindo uma menor estabilidade harmónica do que nos compassos anteriores. A escrita pianística desenvolve-se e a mão esquerda, num processo de aceleração rítmica (semibreves no primeiro grupo; mínimas no segundo grupo) adquire o motivo rítmico que a mão direita apresentava desde início, e toca também em tercinas. Os 4 compassos são sempre em crescendo, acompanhados de um aumento do registo, atingindo o ponto mais tenso no último compasso.

Figura 7 - Parte B - Últimos 4 compassos

Dos compassos 44-48 surge uma ponte que liga a parte B à reexposição. Formalmente, a ponte vai proporcionar um momento que permite o retorno à tonalidade original – realizada inarmonicamente do compasso 43 para o 44 - e, ao utilizar uma

Figura 8 - Compasso 44 - Início da ponte

dinâmica *pianíssimo*, permite um novo acumular de tensão, culminando na reexposição. Liszt aproveita esta ponte, para desenvolver a sua técnica pianística, transformando o motivo inicial do acompanhamento em semicolcheias, em vez das colcheias presentes no início da obra (ver figura 1). Liszt acrescenta ainda, um movimento de cruzamento de mãos, em que a mão esquerda toca acordes arpejados num registo mais

agudo que a mão direita. Este movimento também contribui para o sentido poético da frase, sendo que, por norma, os acordes arpejados num registo agudo são facilmente associáveis a conceitos como “cristalino” ou “angelical”. O texto, nestes quatro compassos, diz: “Amorosamente, tu me elevas acima de mim mesmo, meu anjo da guarda, o melhor de mim”.

Nos últimos dois compassos desta ponte, a frase é conduzida com grande “liberdade”, como se de uma improvisação se tratasse, testemunhando uma das facetas da grande paleta, que é a personalidade artística de Liszt. É importante notar, que as suas obras pianísticas revelam tanto os seus dotes como pianista e improvisador, quer como compositor. Neste sentido, pode perceber-se a ideia de transformação temática, através de modalidades de “execução” pianísticas diferentes,²⁹ enquanto meio privilegiado de desenvolvimento e continuidade discursiva. Na verdade, os sistemas de arpejo, constantes nestes compassos, não são mais do que uma variação da figura rítmica inicial (ver figura 1). Este novo elemento pianístico tem a função, através do preenchimento sonoro e de textura, de estabelecer uma articulação com a secção final da peça.

Dinâmica crescente e em acelerando

Semicolcheias nas duas mãos; Grande amplitude de registo

Figura 9 - Últimos dois compassos da ponte (compassos 47-48)

Na parte A' ou reexposição (compassos 49-66), Liszt transforma o tema inicial numa brilhante demonstração de virtuosismo, assinalando o clima de exaltação característico da conclusão de uma peça. Enquanto Schumann utiliza, exclusivamente, a dinâmica para demonstrar este “clímax”, Liszt aproveita para desenvolver mais aspetos ao nível pianístico. Como referido anteriormente, Liszt soma e mistura elementos à medida que as obras vão avançando. Neste caso, em particular, Liszt “passeia” a melodia entre a mão direita e a mão esquerda, melodia essa que se apresenta dobrada à oitava na grande maioria dos casos. Numa dinâmica que varia entre o *forte* e *fortíssimo*, a mão esquerda toca acordes cheios num registo tendencialmente mais grave que o resto da obra. A mão direita mantém os arpejos em

²⁹ A sonata em si menor é um dos exemplos mais significativos. Sugere-se a consulta de Charles Rosen, *La génération romantique*, Gallimard, Paris, 2002, pp. 589-669.

semicolcheias introduzidos no fim da ponte, misturando ainda as tercinas presentes na parte B, desta vez em arpejo e em colcheias.

Figura 10 - Início da reexposição (compassos 49-50)

Embora a reexposição contenha o mesmo texto que a parte A, o sentido poético é reforçado com os elementos pianísticos que Liszt desenvolve, remetendo para a ideia de que, a personagem que canta a melodia, se encontra com uma energia renovada após uma parte B mais reflexiva.

No compasso 57, à semelhança do que tinha acontecido no compasso 16, Liszt introduz um novo trecho (não existente na versão de Schumann). Este momento começa ao mesmo tempo que a personagem acaba de cantar, conferindo-lhe uma aparência com os grandes finais operáticos, em que a orquestra, comumente, toca o tema principal da obra, após a última intervenção do cantor.

Figura 11 - Compassos 57-58

A obra termina com um movimento cadencial – uma coda de 6 compassos – baseado numa variação da figura temática inicial. A melodia resultante coincide com o tema de *Avé Maria* de Schubert. Será complicado provar uma correlação, mas não é segredo a adoração de Schumann por Schubert.³⁰



Figura 12 - Compassos 69-70 – Semelhança com o tema da obra *Avé Maria* de Schubert

³⁰ Lembremos que Schubert faleceu em 1828 e *Widmung* só é composto em 1840.

Breve contextualização histórica do compositor Franz Schubert e da sua obra *Gretchen am Spinnrade*

Franz Schubert nasceu a 31 de janeiro de 1797 em Viena. Filho de Franz Theodore Schubert e Elizabeth Vietz. Tal como os irmãos, Ignaz e Ferdinand, aprendeu violino com o pai e piano primeiro com Ignaz e depois com Michael Holzer. Este último também lhe deu aulas de canto, órgão e baixo contínuo.

Em 1808, foi admitido no coro no “Imperial Court Chapel”, bem como no “Royal Seminary”. Aqui aprenderia não só a arte da música, mas também poesia, escrita, entre outras. Embora a tenra idade, Schubert comporia desde muito cedo como relata George Grove: “*Franz era extremamente sensível, e um dia admitiu ao seu amigo, muito confuso e envergonhado, que já tinha composto muito; na verdade não conseguia evitar e deveria fazê-lo todos os dias, desde que conseguisse comprar papel pautado.*”³¹

Aos 15 anos, a mudança de voz de Schubert forçou-o a deixar o coro, mas continuou os seus estudos, até 1813, com Antonio Salieri como seu professor, altura em que abandonou o seu período de instrução.³²

Findo os seus estudos, em 1814 Schubert lecionaria na escola do seu pai, durante 3 anos. Segundo George Grove, “*nos meros intervalos das suas obrigações letivas*”³³, Schubert compôs quatro Sinfonias, valsas, danças, missas, quartetos de cordas e centenas de canções³⁴, entre elas as famosas *Erlkönig* e *Gretchen am Spinnrade*. A enorme produção de canções em muito se deve à paixão de Schubert por poesia: “*Um volume de Höltz, ou Claudius, ou Kosegarten parava na sua mão; ele retirava tudo num momento o que lhe viesse à cabeça e não se contentava apenas com*

³¹ (Grove, 1908) “Franz was extremely sensitive, and one day admitted to his friend, very confused and blushing deeply, that he had already composed much; that indeed he could not help it, and should do it every day if he could afford to get music-paper.” Pág. 281

³² (Grove, 1908) “Franz was now just completing his seventeenth year, and what has been rightly called the first period of his life. The Convict has much to answer for in regard to Schubert. (...) Had but a portion of the pains been spent on the musical education of Schubert that was lavished on that of Mozart or of Mendelssohn, we can hardly doubt that even his transcendent ability would have been enhanced by it, that he would have gained that control over the prodigious spontaneity of his genius which is his only want, and have risen to the very highest level in all departments of composition, as he did in songwriting.” Pág. 282

³³ (Grove, 1908) “in the mere intervals of his school drudgery” Pág. 285

³⁴ (Grove, 1908) “In addition to all these there are no less than 146 songs.” Consultar página 286, esta citação refere-se apenas ao ano de 1815.

*uma canção mas tinha de ter três, quatro ou cinco*³⁵, levando mesmo Schumann a afirmar: *“Tudo o que ele toca, transforma-se em música”*³⁶.

Em 1817, Schubert muda-se para casa do seu amigo Schober, onde viveria apenas durante alguns meses, mas onde conheceria Johann Michael Vogl. Vogl era um cantor aclamado na altura e ajudou Schubert a publicitar a sua música. O cantor não só era fã da música de Schubert, como lhe atribuía uma quantidade de atributos³⁷ de louvar. (Grove, 1908).

Em 1818, devido sobretudo a dificuldades financeiras³⁸ (constatáveis durante toda a sua vida), Schubert foi forçado a aceitar ser professor de música da família do Conde Johann Esterhazy, que passava os verões em Zselécs, na Hungria, e os invernos num estado a norte de Schönbrunn. Embora Schubert tivesse liberdade e os meios para compor, o compositor queixava-se da falta de interesse pela arte na residência dos Esterhazy:

*“Ninguém se importa com a verdadeira Arte aqui, a não ser a condessa de vez em quando; portanto, sou deixado sozinho com a minha amada e tenho que a esconder no meu quarto ou no meu piano ou no meu próprio peito. Se por vezes isto me deixa triste, por outro lado, ajuda, frequentemente, a elevar-me. Algumas canções tornaram-se realidade nos últimos tempos e espero que venham a ser muito bem-sucedidas.”*³⁹

³⁵ (Grove, 1908) “A volume of Hölty, or Claudius, or Kosegarten came into his hands ; he tore from it in a moment what struck him, and was not content with one song, but must have three, four, or five.” Pág. 288

³⁶ (Grove, 1908) “‘everything that he touched,’ says Schumann, ‘turning into music’” Pág.288

³⁷ (Grove, 1908) “Nothing shows so plainly the want of a good school of singing as Schubert’s songs. (...) How many would have comprehended, probably for the first time, the meaning of such expressions as “speech and poetry in music,” “ words in harmony,” “ ideas clothed in music, etc., and would have learnt that the finest poems of our greatest poets may be enhanced and even transcended when translated into musical language?” Pág. 288-289

³⁸ (Grove, 1908) “The official inventory of his possessions at the time of his death (...) 63 florins (say £2: 10s.) in all.”. Valor oficial de todos os bens somados de Schubert no momento da sua morte. Como referência, as despesas do seu tratamento e funeral, custaram £27. Pág 317

³⁹ (Grove, 1908) “No one here cares for true Art, unless it be now and then the Countess ; so I am left alone with my beloved, and have to hide her in my room, or my piano, or my own breast. If this often makes me sad, on the other hand it often elevates me all the more. Several songs have lately come into existence, and I hope very successful ones.” Pág. 291

O primeiro *lied* de Schubert cantado em público foi apenas em 1819, mas só em abril de 1821, após um concerto em que Vogl cantou *Erlkönig*, seria publicada a primeira obra de Schubert pela Cappi and Diabelli; *Gretchen am Spinnrade* apareceria como op.2 no fim desse mesmo mês. (Grove, 1908)⁴⁰

Enquanto Schubert esteve ao serviço da família Esterhazy, a sua produção de música reduziu bastante comparativamente com anos anteriores, tendo resultado desta sobretudo duetos de piano, que Schubert escrevia especificamente para as filhas do conde.

Em 1822, Schubert terminaria a sua grande ópera “Alfonso und Estrella” depois de uma viagem com o seu amigo Schober. A ópera chegou a ser ensaiada em Graz, mas não chegou ao público devido à dificuldade de execução por parte da orquestra. Viria, no entanto, a ser estreada sob a direção de Franz Liszt em 1854 em Weimar, que ainda assim foi forçado a fazer reduções à partitura original. (Grove, 1908)⁴¹

Em 1823, após o fiasco da ópera, Schubert escreve o conhecido ciclo *Die Schöne Müllerin* e abandona a ideia de realizar uma ópera. Dedicase ainda à composição de música de câmara, de onde constam, entre outras, o seu octeto em fá maior e os quartetos *Rosamunde*⁴² e *A morte e a Donzela*.

Em 1825, Schubert abandona a mansão dos Esterhazy e retorna a Viena. Aqui realiza diversos “mini concertos”⁴³ informais. Nestes eventos, tocar-se-ia música de Schubert para o círculo de amigos mais próximos do compositor. Artes como a literatura e a poesia também tinham lugar. O conceito dos encontros teve um relativo sucesso, ao ponto de se realizarem alguns, mesmo sem a presença do compositor.

No ano seguinte, Schubert compõe a sonata em Sol maior para piano, op.78 “*Schumann denuncia-se dizendo “o trabalho mais perfeito quer em forma quer em conceção” do autor*”⁴⁴. É ainda neste ano que uma parte considerável da obra de

⁴⁰ (Grove, 1908) Págs. 293,295,297

⁴¹ (Grove, 1908) Pág. 297

⁴² O motivo inicial do segundo violino, juntamente com o acompanhamento stacatto da viola e do violoncelo fazem aludir ao acompanhamento de *Gretchen am Spinnrade*

⁴³ Os “mini concertos” continuam a acontecer hoje em dia sob o nome de “Schubertiads” e num formato de festival. Não é certo se teriam esse nome na época em questão.

⁴⁴ (Grove, 1908) “which is pronounced by Schumann to be its author's 'most perfect work both in form and conception,' the Sonata in G major for PF. solo, op. 78, usually called the 'Fantasia,' owing to a freak of the publisher's.” Pág. 305

Schubert começa a ser publicada, precisamente vinte e duas publicações divididas entre seis editoras,⁴⁵ contendo 106 obras (Grove, 1908).

Ainda em 1826, Schubert terá, pela terceira vez, temido pela sua saúde. Resultado da sua estada no hospital são as seis marchas para quatro mãos op. 40 dedicadas ao médico Bernhardt “*como forma de gratidão*” (Grove, 1908).⁴⁶

No ano seguinte Schubert é reconhecido por L.v.Beethoven, embora este estivesse já no leito da morte. “*Beethoven, depois de conhecer algum do trabalho de Schubert dizia-se arrependido por não ter conhecido o seu valor mais cedo, profetizando que ele iria deixar a marca no mundo*” (Grove, 1908)⁴⁷. Neste ano Schubert escreve o seu segundo ciclo de canções, *Winterreise*.

Em 1828, mesmo com a sua saúde a atingir um estado quase crítico, Schubert dá o seu primeiro e único concerto a 26 de março no “Hall of the Musikverein”. Neste ano escreve ainda o seu terceiro e último ciclo de canções *Schwanengesang*, assim como as suas últimas 3 sonatas para piano, entre outros.

No dia 19 de novembro de 1828, morre na casa do irmão Ferdinand, que o tinha acolhido na fase final da sua vida.

Gretchen am Spinnrade

Apenas com 16 anos, em 1814, Schubert conhece os poemas de Goethe. Com a sensibilidade que lhe era reconhecida, decidiu rapidamente musicar o poema *Gretchen am Spinnrade*. O que Schubert não sabia, é que essa canção daria início à tradição do “*lied* ou *lieder*” alemão. Ao longo da sua curta vida escreveu mais de 600 canções, mas *Gretchen am Spinnrade* foi, e ainda é, uma das mais famosas.

Como referido acima o poema é de Goethe embora Schubert tenha acrescentado, depois da terceira e sexta estrofes, uma repetição da primeira estrofe, transformando-a num refrão:

⁴⁵ Editoras como Pennauer; Cappi and Czerny; Weigl; Diabelli; Leidesdorf; Artaria.

⁴⁶ (Grove, 1908) “(...) and the dedication of the six four-hand Marches, op. 40, to his friend Bernhardt, doctor of medicine, ' as a token of gratitude,(...)” Pág. 307

⁴⁷ (Grove, 1908) “But from this time till his death he [beethoven] spoke often of Schubert, regretting that he had not sooner known his worth, and prophesying that he would make much stir in the world.” Pág. 309

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

*My peace is gone
My heart is heavy;
I shall never
Ever find peace again.*

*Wo ich ihn nicht hab'
Ist mir das Grab,
Die ganze Welt
Ist mir vergällt.*

*When he's not with me,
Life's like the grave;
The whole world
Is turned to gall.*

*Mein armer Kopf
Ist mir verrückt
Mein armer Sinn
Ist mir zerstückt.*

*My poor head
Is crazed,
My poor mind
Shattered.*

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

*My peace is gone
My heart is heavy;
I shall never
Ever find peace again.*

*Nach ihm nur schau' ich
Zum Fenster hinaus,
Nach ihm nur geh' ich
Aus dem Haus.*

*It's only for him
I gaze from the window,
It's only for him
I leave the house.*

*Sein hoher Gang,
Sein' edle Gestalt,
Seines Mundes Lächeln,
Seiner Augen Gewalt.*

*His proud bearing
His noble form,
The smile on his lips,
The power of his eyes,*

*Und seiner Rede
Zauberfluss.
Sein Händedruck,
Und ach, sein Kuss!*

*And the magic flow
Of his words,
The touch of his hand,
And ah, his kiss!*

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

*My peace is gone
My heart is heavy;
I shall never
Ever find peace again.*

*Mein Busen drängt sich
Nach ihm hin.
Ach dürft' ich fassen
Und halten ihn.*

*My bosom
Yearns for him.
Ah! if I could clasp
And hold him,*

*Und küssen ihn
So wie ich wollt'
An seinen Küssen
Vergehen sollt'!*

*And kiss him
To my heart's content,
And in his kisses
Perish!⁴⁸*

⁴⁸ Tradução por Richard Stokes, autor do *The Book of Lieder* (Faber, 2005)

(Tarbotton, s.d.) resume a história do poema da seguinte forma:

“A personagem de Gretchen recita (ou canta) as palavras enquanto transforma fibras em linho numa roda de fiar. A intensidade do seu amor por Faust destruiu a sua habilidade de viver dentro dos parâmetros que conheceu durante toda a sua vida. Ela é jovem, inexperiente e cedeu desesperadamente ao amor. Ela ainda não teve relações com Fausto; ele dar-lhe-á em breve uma poção para adormecer a sua mãe, para que ele possa ir a casa dela seduzi-la. (A mãe dela nunca mais acordará).”⁴⁹

Schubert criou a tradição do Lied e a fama de *Gretchen am Spinnrade* mereceu a atenção de Franz Liszt (que idolatrava Schubert). Em 1837-1838, transcreveu a obra para piano solo e em 1860 para orquestra e voz. A tradição do Lied, iniciada com esta obra, trouxe, entre outros benefícios e nas palavras de Vogl⁵⁰, uma abordagem diferente ao ensino e aprendizagem do canto.

⁴⁹ “The character of Gretchen recites (or sings) the words while she spins fiber into yarn at a spinning wheel. The intensity of her love for Faust has destroyed her ability to live any longer within the confines she had known all her life. She is young, inexperienced and has fallen madly in love. She has not yet had sex with Faust; he will soon give her a sleeping potion for her mother, so he can seduce her at home. (Her mother will never wake up).”

⁵⁰ Cf. nota rodapé nº37

Sugestão de análise e interpretação da obra *Gretchen am Spinnrade*

Gretchen am Spinnrade foi uma das primeiras obras do catálogo de F. Schubert. Escrita na tonalidade de Ré menor, a peça é organizada num compasso binário composto e, à semelhança de *Widmung*, apresenta uma estrutura formal ternária ABA’.

O discurso pianístico e o desenrolar harmónico assumem uma função particular nesta articulação formal, tornando perceptível 3 modalidades de articulação do espaço sonoro da obra:

Parte A – Compassos 1 – 32; exposição do tema numa tessitura restrita ao registo e textura sonora homogénea;

Parte B – Compassos 33-68; desenvolvimento do tema principal através de modulações. A textura sonora adensa-se por um processo de preenchimento rítmico.

Parte A’ – Compassos 69-120; reexposição do tema; textura sonora mais densa; desenvolvida num âmbito mais largo.

Esta divisão formal é associada, de maneira particular, à estrutura formal do texto, ao seu sentido poético, e às relações de tensão que daí decorrem. A primeira figura temática serve de fio condutor, articulando entre si as várias secções da peça. São caso disso, por exemplo, os compassos 33-42 (parte B), compassos 69-84 (parte A’), servindo ainda como elemento conclusivo, compassos 113-120. A peça conclui, na medida em que o último e o primeiro acorde são idênticos.

“A B C A D E F A G H A’ ”.

Cada letra representa uma estrofe⁵¹, sendo que depois da estrofe C, F e H, aparece uma repetição da estrofe A. Assim sendo as partes da obra ligam-se ao texto da seguinte forma:

Parte A – Estrofes A B C (representação da dor da personagem por amar alguém com que não pode estar)

Parte B – Estrofes A D E F (enumeração de todas as características boas do amado da personagem)

⁵¹ Cf. Pág 29 do presente documento.

Parte A' – Estrofes A G H A' (Intensificação da dor da personagem, cada vez mais convencida de que não pode ver o seu amado)

Veja-se agora como os conceitos implícitos do texto são postos em prática pela escrita musical, quer ao nível do discurso pianístico como ao nível do desenvolvimento harmónico.

Observe-se, como primeiro exemplo, os compassos iniciais.

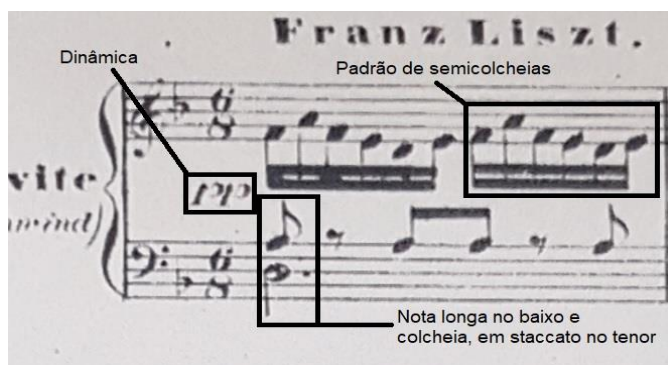


Figura 13 - Primeiro compasso

O aspeto mais importante, é determinado pela escolha do motivo rítmico, repetitivo e constante, que parece simbolizar uma das ideias centrais do poema: o movimento de uma “roca”. É este movimento circular aliado à pulsação rítmica regular da mão esquerda (colcheias em *staccato*),

evocando o pedal da roda de fiar, que define, globalmente, a dinâmica formal e o carácter específico do espaço sonoro da obra. De resto, o movimento ondulante da primeira figura não faz mais, do que, afirmar a tonalidade de base da peça: na verdade, cada grupo de 6 semicolcheias começa na nota Fá e ao longo do movimento circular das semicolcheias, transita pelo Lá e o Ré, constituindo no seu todo, o acorde de Ré menor, tonalidade principal da obra.

A conjugação destes elementos cria um ambiente hipnótico, que serve de fundo sonoro à figura melódica e, em última análise, “cenário” à personagem (*Gretchen*).

Paralelamente a esta estabilidade harmónica, a secção inicial (A), repousa sobre um jogo complexo entre mobilidade interna do motivo rítmico de base (semicolcheias) e imobilidade da célula temática (melodia). É no desfasamento rítmico entre



Figura 14 - 4º compasso, desfasamento da melodia

estes dois elementos que se encontra uma das propostas originais da transcrição. Liszt cria aqui uma textura heterofónica: duas vozes desenvolvem o mesmo motivo – derivado

da célula temática inicial-, mas em ritmos diferentes. Este desfasamento é constatável ao longo de toda a obra, sobretudo nas passagens onde a diferença de registos entre o acompanhamento e a melodia é quase inexistente.

Este jogo rítmico aliado à ambiguidade sonora, resultante da distribuição das 2 figuras na mesma tessitura, e dinâmica (*pianíssimo*), permitem obter uma sonoridade neutra e homogênea que parece corresponder à ideia poética do texto, de que, para a personagem (Gretchen), a sua alma nunca terá paz longe do seu amado (Fausto).

Ao longo da secção A, Schubert deixa antever a grande modulação harmónica, que decorrerá na secção B. Como demonstrado nos exemplos seguintes, Schubert recorre a pequenas modulações, nos compassos 16 e 21-22. Estas alterações à tonalidade principal, têm como função acrescentar uma maior expressividade ao discurso, encontrando, como será constatado, uma correspondência com o desenvolvimento estrutural na parte central da obra.

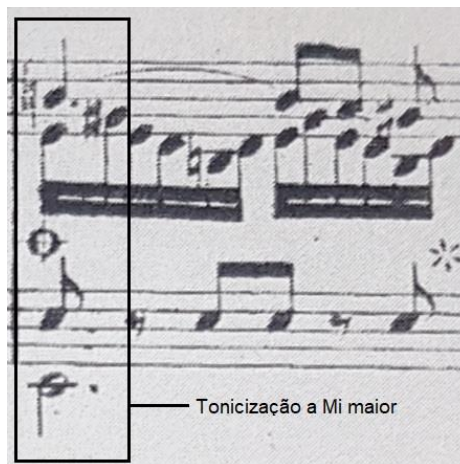


Figura 15 - Compasso 16

Um dos aspetos centrais da escrita, reside, precisamente, na relação estreita entre a escrita pianística e o desenvolvimento harmónico e formal do discurso.

Assim, nos compassos 21-22, por exemplo, o jogo entre duas tonalidades - Mi menor para Mi maior- (ver figura 16) é acompanhado de uma distribuição pianística específica: a mão esquerda desenvolve o motivo rítmico gerador, inicialmente destinado à mão direita. Ao mesmo tempo, a linha melódica inicial é desdobrada em oitavas, que, juntamente com o *crescendo agitato*, sinalizam o sentido formal desta secção.

Figura 16 - Compassos 21-22

A parte central (B) inicia da mesma forma que primeira parte (A). Como referido anteriormente, a estrutura formal da obra, caracteriza-se por um retorno da linha melódica inicial, que funciona como elemento de articulação, ligando as várias partes da obra.



Figura 17 - Compasso 43 – Apogiaturas da mão esquerda

Assim, as variações ao material temático, na parte B, podem ser observadas a partir do compasso 43. Para assinalar estas variações, Liszt utiliza apogiaturas oitavadas na mão esquerda nos I e V graus (ver figura 17).

Estas apogiaturas, apresentadas num registo grave e numa dinâmica *piano*, conferem um desenvolvimento progressivo à textura, introduzindo novas perspetivas sonoras ao discurso, anunciando o

desenvolvimento formal seguinte.

Outro exemplo, é o compasso 51, onde, à ideia de modulação harmónica (a Fá Maior (relativa maior de Ré menor)), Liszt utiliza um tipo de escrita pianística, que encontra uma correspondência com outro aspeto de construção, pondo em jogo o princípio de variação. Específico da escrita de Liszt, o princípio de



Figura 19 - Modulação a Fá maior - Compasso 51



Figura 18 - Clímax da secção - Compassos 66-68

variação/transformação temática, tem como objetivo reforçar o sentido formal da secção. Assim, por exemplo, o movimento rítmico inicial, transforma-se em figuras de arpejos distribuídos por diferentes registos. Esta disposição, juntamente com o *crescendo poco a poco* e *ed agitato*, ajudam a criar uma sensação de tensão que culmina no compasso 68, quando o turbilhão de emoções da personagem termina, com esta, a imaginar o beijo do seu amado: “Und ach, sein Kuss!” - “Ah, o seu beijo”. Este ponto pode ser considerado o clímax da secção

de emoções da personagem termina, com esta, a imaginar o beijo do seu amado: “Und ach, sein Kuss!” - “Ah, o seu beijo”. Este ponto pode ser considerado o clímax da secção

e representa o único momento da peça sem a figura de acompanhamento inicial, criando a imagem de que Gretchen, com toda a sua emoção, parou o trabalho na roda de fiar.

Nos compassos seguintes, a indicação “*Ritornello poco ritenuto*” põe em evidência a ideia circular do motivo rítmico inicial, enquanto fio condutor da obra, conforme referido anteriormente.



Figura 20 - Ritornello - Compassos 69-71

De forma análoga, a parte A', inicia com a repetição da primeira frase melódica (compassos 69-84) e caracteriza-se por um conjunto de modulações harmónicas (compassos 85-92).

Assim, por exemplo, os compassos seguintes são baseados num ciclo de quintas (V-I) (ver figura 21); começando em (Si)Mi b Maior, o desenrolar efetua-se através de (Dó)Fá Maior - e (Ré)Sol menor -, concluindo com (Mi)Lá menor.

Figura 21 - Exemplo do ciclo de quintas - Compassos 85-86

De referir, ainda, que esta modulação é acompanhada por um aspeto pianístico específico, que parece reforçar a ideia de desenvolvimento harmónico: cruzamento de

mãos⁵², desenvolvendo, numa maior amplitude de registo, os dois elementos rítmicos iniciais. Enquanto a mão direita desenha, no registo médio, o padrão circular de semicolcheias, a mão esquerda alterna entre os registos graves e agudos, a sua pulsação rítmica inicial (colcheias).

Pode considerar-se que o recurso ao ciclo de quintas e o tipo de escrita pianística utilizado por Liszt foram as estratégias encontradas para obter um maior dinamismo e adicionar tensão ao discurso, anunciando a secção conclusiva da obra.

Pode constatar-se também, que o texto que acompanha este ciclo de quintas é uma enumeração: “*Se eu pudesse abraçá-lo, e segurá-lo,*” que continua, ainda, para a secção final, culminando com o texto “*e beijá-lo*”. Com o recurso ao ciclo de quintas nesta passagem, Schubert cria um paralelismo entre a enumeração do texto e a repetição de um movimento harmónico (V-I).



Figura 22 - Exemplos de "Sforzato" - Compassos 103-104

A última parte da secção A' (compassos 93-112), apresenta-se como uma espécie de síntese unificadora de todos os elementos temáticos da obra. Esta ideia é, claramente, posta em prática, mais uma vez, pela escrita pianística. A grande amplitude de registo permite uma distribuição diversificada dos dois elementos temáticos iniciais: assim como a melodia, também o motivo rítmico de semicolcheias, no registo médio, é dobrado em oitava.

Paralelamente, as estruturas de acordes em registos opostos, desenvolvem a figura melódica inicial, reforçando a função formal da passagem. A somar aos dois elementos iniciais, a dinâmica e as indicações de articulação, como “sforzato”, (ver figura 22), conferem a esta secção um carácter triunfante, assinalando a parte conclusiva da obra.

⁵² Característico da escrita para piano de Liszt, este tipo de distribuição pianística pode ser encontrado, tanto nas suas obras para piano solo (*Après une lecture du Dante: Fantasia quase Sonata e Vallée d'Obermann*), como nas suas transcrições, como é caso de *Widmung* analisado anteriormente (Ver pp. 21 deste trabalho)

Harmonicamente, a parte A' introduz estrutura de acordes diminutos para intensificar a dor da personagem, que resolvem primeiro a Mi maior e depois à tonalidade principal, Ré menor (ver figura 23).

Dinâmica Fortissimo

legato molt' appassionato

Acorde diminuto; Grande amplitude de registo

Acorde Mi maior

Padrão de semicolcheias nas duas mãos; Colcheias nas duas mãos, idêntico ao início da obra

Figura 23 - Parte A' - Compassos 93-94

À semelhança do que se constatou ao longo da obra, os últimos compassos, 113-120, repetem o motivo gerador, conferindo, ao conjunto, um movimento cíclico. Movimento observável através dos vários aspetos da construção: desde o motivo melódico-rítmico gerador, até ao acorde conclusivo que repete o inicial, passando pelas progressões harmónicas (ciclo de quintas) e pela escrita pianística (sistemas de arpejos e sua relação com o elemento temático inicial). Além disso, esta ideia de circularidade parece derivar da temática do poema (roca), que serve de metáfora à composição, convergindo todos os aspetos da escrita num mesmo princípio unificador, assegurando a coesão e coerência formal ao conjunto.

ritardando + ppp = roca a parar o seu movimento

Acorde de ré m, melodia termina no 3º grau

dim. ppp

Figura 24 - Compassos 112-120

Estudo comparativo entre gravações

Juntamente com este projeto será realizado um recital, onde se pretende pôr em prática as sugestões de análise concebidas nos tópicos anteriores. Fará sentido, no entanto, complementar estas sugestões com um estudo comparativo entre performances.

Para tal, confrontar-se-ão duas atuações: uma gravação de Evgeny Kissin e uma gravação de Yuja Wang, da obra *Gretchen am Spinnrade*.⁵³ O método utilizado será totalmente empírico, pelo que esta comparação deverá sempre ser encarada de um ponto de vista pessoal.

Começemos pela gravação de Evgeny Kissin.

Evgeny Kissin opta por iniciar a obra com um tempo de $\bullet \downarrow = 60$. Este tempo permite-lhe começar com uma dinâmica de *pianíssimo*. O tempo lento gera, no entanto, necessidade de uma utilização de pedal mais frequente durante toda a obra.⁵⁴ Ainda assim, e porque é um tempo calmo, a heterofonia entre o acompanhamento e a melodia, é sublinhada uma vez que o primeiro não é estático e flutua na dinâmica consoante a melodia cresce ou diminui de volume. O *staccato* da mão esquerda perde-se um pouco no pedal, mas quando o baixo realiza a progressão V-i, o pedal levanta e ouve-se claramente essa passagem (a melodia na mão direita tem sempre, nestes momentos, uma nota longa). Kissin começa com um tempo lento, mas estável até aos compassos 20 e 21 onde diminui mais, de forma a preparar a passagem dos compassos 22-28. Aqui a dinâmica aumenta até forte e o tempo sobe até $\bullet \downarrow = 75$.

Nos compassos 29-42, a escrita pianística é igual à frase inicial e a interpretação do pianista também.

No compasso 43, embora a dinâmica na partitura indique *pianíssimo*, Kissin opta por uma dinâmica de *mezzo piano* – *mezzo forte* até ao compasso 47 e na repetição do tema, diminui até *pianíssimo*, criando um contraste maior como elemento de articulação com a secção seguinte.

O tema do compasso 51 começa mais lento que a velocidade original, mas sobe até 112 no final da passagem (compasso 68). Kissin opta por fazer uma progressão quer na dinâmica quer na velocidade, constante desde o compasso 51.

⁵³ Cf. Anexos – Lista de Gravações

⁵⁴ Não existe qualquer notação de pedal no início da obra.

No compasso 68, onde Schubert escreveu “lunga pausa”, Kissin prefere não a realizar demasiado longa, fazendo com que no compasso seguinte, o “ritornello” tenha começado sensivelmente à mesma velocidade com que acabou a passagem anterior. Aqui o intérprete opta por uma abordagem que retorna ao tempo inicial a partir de um tempo mais rápido e não oposto.

A partir do compasso 85, Evgeny começa o *crescendo* e *accelerando*, logo no início do ciclo de quintas. Em consequência, atrasa a chegada ao acorde no compasso 93, de modo a poder prepará-lo melhor. De facto, e até ao compasso 112, o intérprete atrasa os acordes iniciais a cada dois compassos. A melodia perde alguma continuidade, mas a articulação do acompanhamento, em semicolcheias, e a linha do baixo, em oitavas, ficam mais bem delineadas, não perdendo, assim, nenhuma da intensidade pretendida.

No fim do compasso 113, Kissin já apresenta um tempo semelhante ao inicial e uma dinâmica de *pianíssimo*. Esta dinâmica vai manter-se semelhante até ao fim da obra e o tempo só atrasa nos últimos dois compassos.

Yuja Wang escolhe um tempo inicial mais rápido que Evgeny, $\text{♩} = 75$.

A escolha deste tempo permite uma maior fiabilidade à partitura. Embora a dinâmica não seja *pianíssimo*, devido à grande textura que a obra apresenta, a necessidade de recorrer ao pedal é menor e a articulação, como o *staccato* da mão esquerda, são mais fáceis de executar. Um tempo mais rápido permite também uma aproximação da melodia ao que Schubert escreveu originalmente. O “desfasamento” referido no capítulo anterior, não é particularmente notório auditivamente.

Embora Yuja mantenha uma melodia bem delineada nesta fase inicial, o acompanhamento é estático, mantendo-se sempre constante em termos de dinâmica. Schubert pretendia imitar um objeto mecânico, pelo que a estaticidade do acompanhamento pode ser explicada dessa forma. Ainda assim a articulação do acompanhamento (semicolcheias da mão direita + colcheias da mão esquerda), é menos perceptível. Se se pode considerar essa articulação um defeito, o fraseio da melodia é exatamente o oposto. Wang não valoriza a heterofonia da mesma forma que Kissin, mas através de “mini-rubatos” na melodia, evidencia os intervalos de 3ª e 4ª, conferindo ao discurso uma expressividade notável.

À semelhança de Kissin, Wang mantém o tempo estável até ao compasso 21. Aqui o *diminuendo* é mais contrastante do que Kissin, uma vez que, a dinâmica inicial

era também mais forte. No entanto, Wang opta por realizar os compassos 22-28 numa dinâmica sempre crescente e velocidade progressivamente mais rápida. O tempo atinge a semínima com ponto = 120. O *diminuendo* e o *ritardando* para o refrão, ocorrem apenas no compasso anterior ao mesmo.

No compasso 43, embora a partitura apresente a dinâmica *pianíssimo*, Wang opta por começar em *mezzo forte* que cresce ligeiramente até ao compasso 50. Neste último, o tempo abranda e a dinâmica sofre uma “metamorfose” abrupta, permitindo uma melhor articulação com a secção seguinte.

Na passagem entre o compasso 51-68, Yuja escolhe não crescer até ao compasso 55 e manter o tempo estável. A partir do compasso 56 a dinâmica cresce continuamente, até chegar a *fortíssimo*. O tempo começa a acelerar no compasso 58 e, de acordo com a indicação de “*agitato*” da partitura, flutua ligeiramente, consoante a melodia. Os tempos fortes são preparados, abrandando na velocidade, que é recuperada nos tempos fracos com o acompanhamento.

No compasso 68, a “pausa” de Wang é mais longa, mas o pedal não levanta até ao compasso 69, produzindo um efeito de diminuendo geral e não de ausência de som.

A partir do compasso 85 e até ao 112, Wang começa a demonstração de virtuosismo que tão bem lhe é reconhecida. A dinâmica e o tempo crescem de forma constante e acumulam uma tensão magistral até ao compasso 93, onde atingem o seu clímax. Ao contrário de Kissin, a abordagem à secção conclusiva é mais direta, recorrendo aos rubatos, para os primeiros tempos dos compassos, apenas quando estes são “*sforzato*”. A qualidade sonora é evidenciada pela capacidade de manter uma dinâmica e velocidades elevadas, sem nunca descurar o fraseio da melodia. A articulação do acompanhamento fica menos clara, mas o sentido musical nunca fica prejudicado.

Nos últimos compassos, Wang cria um ambiente sonoro, através de um gigante diminuendo, de suspensão absoluta, deixando ao público, a função de imaginar o que vem depois da música.

De um modo geral, considero que Kissin tem uma abordagem mais fantástica da obra, recorrendo da heterofonia e de todos os fatores aí implícitos: Um tempo mais lento, dinâmica mais flutuante e rubatos constantes. Enquanto isso, Wang olha para a música de uma forma mais sonhadora. Deixa o plano físico para um acompanhamento mais estático e trabalha a melodia de uma forma mais livre. Pode dizer-se também, que a

versão de Wang aproxima-se mais facilmente das versões canto e piano, uma vez que o fator do desfasamento da melodia, abordado no capítulo anterior, não é tão demarcado.

Pessoalmente, penso que o resultado prático da análise efetuada anteriormente, se encontra num meio termo entre os dois artistas, e espera-se consegui-lo no recital adjunto a este projeto.

Conclusão

Com a pesquisa efetuada, respeitante aos compositores e às suas motivações para a criação das obras em estudo, pôde perceber-se a sua grande relação com a “palavra”. Schubert era aficionado por poesia e Schumann, durante a fase inicial da sua vida, oferecia mais da sua atenção à literatura em geral do que à música.

Assim sendo, quando ambos compuseram os seus lieder, tentaram sempre fazer com que a música elevasse, ainda mais, o sentido do texto. Quando Liszt surge com as suas transcrições, pretende sobretudo facilitar a performance e divulgação dessas mesmas obras. Liszt tenta sempre ser fiel à melodia, uma vez que percebia a sua importância e o sentido com que foi escrita. Consequentemente, dizer que a ligação voz (texto) – piano, acaba fortalecida, não parece despropositado.

Com a análise das obras transcritas, foi possível perceber que Liszt as compôs com todas as características que lhe são reconhecidas e, portanto, o trabalho final é tudo menos de fácil execução. Qualquer pianista que pretenda melhorar a sua técnica, e demonstrá-la, pode utilizar as duas obras estudadas assim como outros exemplos ainda mais exigentes como *Erlkönig*.

Depois de feita a análise, fez sentido procurar artistas e perceber de que forma tinham, eles próprios, analisado e apresentado as obras. Com a comparação, foi possível perceber como diferentes interpretações podem confluir num mesmo sentido musical e transmitir, da mesma forma, as ideias intrínsecas à obra. Será interessante, no futuro, estender a comparação à instrumentação original (canto e piano) e perceber a proximidade ou afastamento entre as diversas versões.

Acredita-se que esta relação pode permitir-nos perceber a proximidade do piano e da voz, mas leva-nos a questionar: Se as obras podem ser interpretadas de forma tão semelhante, não faria sentido apoiar o estudo do piano com o ensino da voz e vice-versa?

Sabe-se, pela revisão bibliográfica feita dos autores, que o estudo dos dois instrumentos esteve presente na vida de Schubert e Schumann. Podemos então deduzir, que esse estudo conjunto teve importância na forma como os compositores dedicaram a sua vida à música.

Considera-se que, mais do que a sugestão de análise e interpretação das obras e a contextualização das transcrições e dos compositores, o maior contributo deste

projeto passa, exatamente, por levantar a questão da maneira como abordamos o ensino do piano, de forma muitas vezes exclusiva.

É pertinente, no futuro, adicionar a este trabalho, um estudo comparativo que consiga demonstrar as vantagens da aprendizagem destes dois instrumentos, piano e voz, em simultâneo.

Com base neste trabalho, lança-se, igualmente, a proposta de realização de um estudo mais extenso, nos mesmo moldes deste projeto. O objetivo seria aplicar este processo em ciclos completos de canções e fornecer à comunidade artística, material extra de apoio, para que possam melhor fundamentar as suas escolhas interpretativas das obras.

Bibliografia

- Colton, G. D. (1992). *The Art of Piano Transcription as Critical Commentary*. *McMaster University*, pp. 1-23.
- Expresso - Editorial Sol 90. (2005). *Grandes Compositores - Franz Liszt* (Vol. 8). Barcelona, Espanha: Editorial Sol 90.
- Grove, S. (1908). *Grove's Dictionary of Music and Musicians* (Vol. IV). (J. A. Fuller Maitland, Ed.) New York, Londres: The MacMillan Company.
- Hughes, E. (1917). *The Musical Quarterly*. Oxford: Oxford University Press.
- Jensen, E. F. (2012). *Schumann (Master Musicians Series)* (2^o ed.). (R. L. Todd, Ed.) New York, Estados Unidos da América: Oxford University Press.
- Lawrence, K. (2017). *Song Reconsidered: Words and Music, Music and Poetry*. New York: Leiden and Boston: Brill Academic .
- Lewin, D. (2006). *Studies with music in text*. New York: Oxford University Press.
- Malvini, B. (9 de Dezembro de 2008). *Blogspot*. Obtido em 18 de Maio de 2020, de Blogspot - Gretchen am Spinnrade: <http://behindthespinningwheel.blogspot.com/2008/12/history-and-theory-behind-gretchen-am.html>
- Michels, U. (2007). *Atlas de Música II - Parte histórica: do Barroco à Atualidade*. Lisboa (Portugal): Gradiva.
- Moore, M. (12 de Dezembro de 2015). *Schmopera*. Obtido em 18 de Maio de 2020, de Schmopera: <https://www.schmopera.com/song-guides-widmung/>
- Notablebiographies*. (s.d.). Obtido em 18 de Maio de 2020, de Encyclopedia of World Biography: <https://www.notablebiographies.com/Ro-Sc/Schubert-Franz.html>
- Philipp Spitta, J. A. (1908). *Grove's Dictionary of Music and Musicians* (Vol. IV). (J. A. Fuller Maitland, Ed.) New York, Londres: The MacMillan Company.
- Schrag, K. J. (2014). *From Voice to Piano: Liszt's transcriptions of Ständchen and Widmung*. Kansas: University of Kansas.
- Searle, H. (3 de Abril de 2020). *Britannica*. Obtido em 17 de Maio de 2020, de Britannica: <https://www.britannica.com/biography/Franz-Liszt/Legacy>

- Smith, K. (19 de Outubro de 2015). *wrti 90.1*. Obtido em 18 de Maio de 2020, de wrti 90.1: <https://www.wrti.org/post/song-changed-course-music>
- Stein, D., & Spillman, R. (2010). *POETRY INTO SONG Performance and Analysis of Lieder*. New York: Oxford University Press.
- Tarbotton, J. (s.d.). *James Lieder*. Obtido em 18 de Maio de 2020, de James Lieder: <http://jameslieder.weebly.com/gretchen-am-spinnrade--analysis.html#>
- Taruskin, R. (1995). *Text and Act - Essays on Music and Performance*. New York: Oxford University Press.
- Teodoro, R. (21 de junho de 2014). *Jornal Opção- Opção Cultural*. (T. Burigato, Editor) Obtido em 18 de Maio de 2020, de Jornal Opção: <https://www.jornalopcao.com.br/opcao-cultural/historia-de-widmung-compositor-robert-schumann-7694/>
- Viejo, C., & Castillo, G. d. (2005). *Grandes compositores. Franz Liszt*. Barcelona (Espanha): Editorial Sol 90.
- Walker, A. (1987). *Franz Liszt: The Virtuoso Years, 1811-1847 (Revised Edition)* (Vol. I). Ithaca, New York, United States of America: Cornell University Press.
- Walker, A. (1989). *Franz Liszt: The Weimar Years, 1848-1861* (Vol. II). Ithaca, New York, United States of America: Cornell University Press.
- Walker, A. (1996). *Franz Liszt: The Final Years, 1861-1886* (Vol. III). Ithaca, New York, United States of America: Cornell University Press.
- Walker, A. (2005). *Reflections on Liszt*. United States of America: Cornell University Press.
- Wilson, F. (16 de Agosto de 2018). *Interlude - Tributes and Transcriptions*. Obtido em 17 de Maio de 2020, de Interlude: <https://interlude.hk/tributes-transcriptions/>
- Yeung, A. (7 de Novembro de 2018). *Interlude*. Obtido em 18 de Maio de 2020, de Interlude: <https://interlude.hk/schumann-liszt-widmung/>

Lista de Gravações

Vladivostok 1969. (2016, 17 de maio). *Schubert/Liszt - Gretchen am Spinnrade - Evgeny Kissin* [Vídeo]. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=1Nyu6D8JDTA>

Escapiststupor. (2012, 9 de setembro). *Gretchen am Spinnrade - Yuja Wang* [Vídeo]. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=hWw1JFFyQyo>

Anexos

Anexo I – Partitura de Gretchen am Spinnrade – Franz Schubert

191

Gretchen am Spinnrade.

Ans Goethe's „Faust“

Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte

Schubert's Werke. Nº 31.

componirt von

FRANZ SCHUBERT.

Op. 2.

Moritz Reichsgrafen von Fries gewidmet.

19. October 1814.

*Nicht zu geschwind. ♩ = 72.

Singstimme. *sempre ligato* Mei-ne Ruh' ist hin, mein

Pianoforte. *pp sempre staccato*

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

nim-mer und nim-mer-mehr!

Wo ich ihu nicht hab, ist mir das

pp

cresc.

decresc.

*) ursprünglich „Etwas schnell!“

192

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

Musical score for the vocal line and piano accompaniment. The score is in G major and 3/4 time. The piano accompaniment features a continuous sixteenth-note pattern in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand. Dynamics include *mf*, *p*, *cresc.*, *f*, *decresc.*, and *pp*.

193

fin - - de sie nim - - mer und nim - - mer - mehr.

Nach ihm - - - nur schau' ich zum

Fen - - ster hin - aus, nach ihm - - - nur geh' ich

aus - - - dem Haus. Sein ho - - - her Gang, - - - sein'

ed' - - - le Ge - stalt, sei - nes Mun - - - des Lächeln, sei - ner

cresc. - poco - a - poco -

194

The image displays a page of a musical score for the song "Gretchen am Spinnrade" by Franz Liszt. The score is written for voice and piano. It consists of six systems of music. Each system includes a vocal line with lyrics in German and a piano accompaniment. The lyrics are: "Au - - - gen Ge - walt, und sei - - - ner Re - - - de", "Zau - - - ber - fluss, sein Hän - de - druck,", "und ach, sein Kuss!", "Mei - ne Ruh' - - - ist hin, mein", "Herz - - - ist schwer, - - - ich fin - - - de, ich fin - - - de sie". The piano accompaniment features a prominent spinning wheel motif in the right hand. Performance markings include *cresc.*, *accel.*, *ff*, and *pp*. The page number "194" is located in the top left corner.

nim - - mer und nim - - mer - mehr.

The first system of the musical score for 'Widmung'. It features a vocal line in G major with a treble clef and a piano accompaniment in G major with a bass clef. The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. The lyrics are 'nim - - mer und nim - - mer - mehr.'

Mein Bu - - sen drängt sich nach ihm

p *cresc. poco a poco*

The second system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics 'Mein Bu - - sen drängt sich nach ihm'. The piano accompaniment features a dynamic marking of *p* and a *cresc. poco a poco* instruction. The piano part continues with the eighth-note accompaniment.

hin, ach dürft' ich fas - sen und hal - - - ten

accel.

The third system of the musical score. The vocal line has the lyrics 'hin, ach dürft' ich fas - sen und hal - - - ten'. The piano accompaniment includes a dynamic marking of *accel.* (accelerando). The piano part continues with the eighth-note accompaniment.

ihn, und küs - - sen ihn, so wie ich

ff

The fourth system of the musical score. The vocal line has the lyrics 'ihn, und küs - - sen ihn, so wie ich'. The piano accompaniment features a dynamic marking of *ff* (fortissimo). The piano part continues with the eighth-note accompaniment.

wollt; an sei - - - nen Küs - sen ver - ge - - - hen

The fifth system of the musical score. The vocal line has the lyrics 'wollt; an sei - - - nen Küs - sen ver - ge - - - hen'. The piano accompaniment continues with the eighth-note accompaniment.

196

The image displays a page of a musical score for the song "Gretchen am Spinnrade" by Franz Liszt. It features a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in German. The score is divided into several systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The piano accompaniment consists of a right-hand part with a continuous sixteenth-note pattern and a left-hand part with chords and moving lines. Dynamics such as *fs*, *pp*, and *PPP* are indicated. Performance instructions like *decresc. e ritard.* and *dimin.* are also present. The lyrics are: "sollt; o könnt' ich ihn küs - sen, so wie ich", "wollt; an sei - - - nen Küs - sen ver - ge - - - hen", "sollt; an sei - - - nen Küs - sen ver - ge - - - hen", "sollt: Mei - ne Ruh' ist", and "hiu, mein Herz ist schwer."

sollt; o könnt' ich ihn küs - sen, so wie ich

wollt; an sei - - - nen Küs - sen ver - ge - - - hen

sollt; an sei - - - nen Küs - sen ver - ge - - - hen

sollt: Mei - ne Ruh' ist

hiu, mein Herz ist schwer.

Anexo 2 – Partitura de *Gretchen am Spinnrade* - Schubert / Liszt

GRETCHEN AM SPINNRAD.
Lied von Franz Schubert.
Für das Pianoforte übertragen
von
Franz Liszt.

*Meine
un pure*

Pas trop vite
(Nicht zu geschwind)


pp

Ruh — ist hin, mein Herz —
marcato il canto

schwer, ich fin — de, ich fin — de sie
erose.

nim — mer und nim — mer mehr!
Allegro.

D. 118. N.º 6538.



The image displays a page of a musical score, likely a piano transcription of a vocal piece. It consists of four systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in German and are written above the vocal line. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs). The score includes various performance markings such as *creso.*, *smorz.*, and *rit.*. The lyrics are: "Kopf ist mir", "rückt mein", "Sinn ist mir", and "stück.".

Kopf ist mir

rückt mein

Sinn ist mir

stück.

creso.

smorz.

rit.

D. 6538

Meine Ruh ist hin
un poco marcato il canto

Herz ist schwer, ich finde ich
cresc.

finde sie nir und nir
decrease.

mehr, Nach ihm nur
pp

Dur CA 6538.

The image shows a page of a musical score for the piano piece 'Widmung' by Franz Liszt. The score is written in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment and a vocal line. The lyrics are in German. The score is divided into four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system has the tempo marking 'un poco marcato il canto'. The second system has the marking 'cresc.'. The third system has the marking 'decrease.'. The fourth system has the marking 'pp'. The score is numbered 'D. ur. CA 6538.' at the bottom.

The image displays a page of musical notation for the piano piece "Widmung" by Franz Liszt. It consists of four systems of music, each with a treble and bass clef staff. The lyrics are written above the treble staff. The lyrics are: "schon ich zum Fen = = = = ster", "haus nach ihm", "geh ich aus dem", and "Haus sein ho = = = = her". The music features a characteristic Lisztian style with rapid sixteenth-note passages in the right hand and a steady accompaniment in the left hand. A dynamic marking of *pp* (pianissimo) is visible in the fourth system. At the bottom of the page, the text "D. et C. N° 653 N." is printed.

The image displays a page of a musical score for the piece "Widmung" by Franz Liszt. It features four systems of music, each consisting of a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in German and are written above the vocal lines. The piano accompaniment includes various performance instructions such as "cresce", "poco a poco", "ed agitato", and "cresce ed accelerando". The score is marked with asterisks and circled symbols, likely indicating specific performance or analysis points. At the bottom of the page, the publisher information "Dietrich B. No. 6538" is visible.

Wann sein ed die Gestalt
Mun = = des Lächeln, seiner Au = = gen Ge =
walt und sel = = ner Re = = de
Zau = = = ber = fluss, sein
cresce
poco a poco
ed agitato
f
cresce ed accelerando
Dietrich B. No. 6538

The image shows a page of a musical score for Franz Liszt's "Gretchen am Spinnrade". The score is written for piano and includes German lyrics. The first system features a piano introduction with a forte dynamic (ff) and a series of sixteenth-note patterns. The second system is a "Ritornello poco ritenuto" with a forte dynamic (f) and includes the instruction "lunga pausa" (long pause). The third system is marked "Meine Ruh' ist ein poco marcato il canto" and features a melodic line in the right hand. The fourth system contains the lyrics "hin, mein Herz ist schwer, ich" and continues the melodic line. The score concludes with the number "D. u. C. N.º 653 S." at the bottom.

ff

Kuss!

Ritornello poco ritenuto.

lunga pausa

Meine Ruh' ist ein poco marcato il canto

hin, mein Herz ist schwer, ich

D. u. C. N.º 653 S.

20

fin = de . ich fin = = de sie nim = = mer noch

cruciat.

nim = = mer = mehr .

decresc.

Mein Bu = = = sen

p *cruciat. poco*

drängt sich nach ihm

a poco

D. et C. N.º 538.

The image shows a page of a musical score for Franz Liszt's 'Gretchen am Spinnrade'. It features a piano accompaniment and a vocal line. The lyrics are in German. The score is divided into four systems. The first system has the lyrics 'fin = de . ich fin = = de sie nim = = mer noch' and includes the instruction '*cruciat.*'. The second system has the lyrics 'nim = = mer = mehr .' and includes '*decresc.*'. The third system has the lyrics 'Mein Bu = = = sen' and includes '*p*' and '*cruciat. poco*'. The fourth system has the lyrics 'drängt sich nach ihm' and includes '*a poco*'. At the bottom, there is a reference number 'D. et C. N.º 538.' and asterisks marking specific measures.

hin - ach - dürft -

fas - sen und hal -

ihm - und küs - sen

acceler.

ff *legato molt' appassionato*

B. et C. N.º 6538.

The image shows a handwritten musical score for the piece "Widmung" by Franz Liszt. It consists of three systems of music, each with a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a bass clef staff. The lyrics are written above the vocal line. The first system has the lyrics "hin - ach - dürft -". The second system has "fas - sen und hal -". The third system has "ihm - und küs - sen". There are various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings such as "acceler.", "ff", and "legato molt' appassionato". There are also asterisks in the piano part of each system. At the bottom of the page, the text "B. et C. N.º 6538." is written.

The image shows a page of a musical score for Franz Liszt's "Widmung" (Op. 6538). The score is written for piano and includes three systems of music. Each system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in German and includes the lyrics: "an sei = = = = non", "Küssen", and "vor = = ge = = = = = hen". The piano accompaniment features a prominent sixteenth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand. There are several musical markings, including asterisks (*) and a pedaling instruction: "Ped: a tutte le battute". The score is identified as "D. et C. N.º 6538" at the bottom.

The image displays a page of a musical score for Franz Liszt's "Widmung" (Op. 65, No. 38). The score is arranged in three systems, each containing a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a soprano clef, and the piano accompaniment is in a bass clef. The lyrics are in German and are written below the vocal line. The piano part features a prominent, rhythmic accompaniment with a strong bass line. The score includes dynamic markings such as *mf* and *f*, and phrasing slurs. The title "Widmung" is written at the bottom of the page.

Widmung

Küsst ich

hies = = = = soll = = = = so wie

wollt an sei = = = = = sein

D. et C. V^o 65 38

The image displays a page of a musical score for the song "Gretchen am Spinnrade" by Franz Liszt. The score is arranged in three systems, each featuring a piano accompaniment and a vocal line. The piano part is written in the bass clef, and the vocal part is in the soprano clef. The music is in 3/4 time and the key signature has one flat (B-flat). The lyrics are in German and are written below the vocal line. The score includes dynamic markings such as *mf* and *f*, and phrasing slurs. The piece is identified as "D. op. C. N.º 6538." at the bottom.

sohl' , am sei = = = = heu

his = = = sei vor = ge = = = heu

D. op. C. N.º 6538.

The image displays a musical score for Liszt's "Widmung" (D. pt. C. N.º 6538). It consists of three systems of music. The first system shows the piano accompaniment with a treble clef and a bass clef. The right hand plays a complex, arpeggiated texture, while the left hand provides a steady bass line. The tempo is marked "Allegretto" and the dynamics include *f* *decresc. e ritard.* and *pp*. The second system introduces the vocal line with the lyrics "Buh ... ist hin ... mein Herz". The piano accompaniment continues with similar textures. The third system shows the piano accompaniment with dynamics *dim.* and *ppp*, and the word "schwer." above the first measure. The score concludes with a double bar line. At the bottom, the piece is identified as "D. pt. C. N.º 6538".

Anexo 3 – Partitura de *Widmung* – Robert Schumann

133475

2

MYRTHEN

Liederkreis von Goethe, Rückert, Byron, Moore,
Heine, Burns und Mosen
für Gesang und Pianoforte
von
ROBERT SCHUMANN.
Op. 25.
Seiner geliebten Braut.

Serie 13. Nº 2.

Widmung.
F. Rückert.

Nº 1.
Innig, lebhaft. Componirt 1840.

Du meine See - le, du mein Herz, du meine Wom - o du mein

Schmerz, du meine Welt, in der ich le - be, mein Himmel du, dar - ein ich schwe - be, o du mein

Grab, in das hin - ab ich e - wig mei - nen Kum - mer gab! *ritard.*

Du bist die Ruh, du bist der Frie - den, du bist vom

Rückert und Erack von Heilmeyer & Mästel in Leipzig.

R.S. 120.

Ausgegeben 1847.

133475 3

Him - mel mir be - zie - hen. Dass du mich liebst, macht mich mir werth, dein Blick hat

ritard.
 mich vor mir ver - klärt, du hebst mich lie - bend ü - ber mich, mein gu - ter Geist, mein bess - res

ritard.
 Ich! Du meine See - le, du mein Herz, du meine Wonn, o du mein Schmerz, du mei - ne

steigend und eilend - ritard.
 Welt, in der ich le - be, mein Him - mel du, da - rein ich schwe - be, mein guter Geist, mein bess - res

steigend und eilend - ritard.
 Ich!

B.S. 420.

Anexo 4 – Partitura de *Widmung* – Schumann / Liszt

3

Liebeslied.

Innig, lebhaft.

Sianoforte.

mf

Qd.

accentato assai il canto

Du meine Her - ze, du mein Herz, du meine

Qd. * *Qd.* * *Qd.* mit jedem Takt.

Wou - - - ne, du mein Schmerz, du meine Welt, in der ich

Stich & Druck von Fr. Kistner in Leipzig.

1636

1

le - - - be, mein Him - - mel du, da - - rein leh

schwe - - be, o du mein Grab, in das hin - ab leh e - - - wig

mei - nen Kum - - - mer gub.

poco rit.

smorz.

poco rit

1636

Detailed description: This image shows a page of a musical score for Franz Liszt's 'Widmung'. The score is written for piano and includes German lyrics. It is divided into four systems of music. The first system begins with the lyrics 'le - - - be, mein Him - - mel du, da - - rein leh'. The second system continues with 'schwe - - be, o du mein Grab, in das hin - ab leh e - - - wig' and includes the performance marking 'poco rit.'. The third system contains the lyrics 'mei - nen Kum - - - mer gub.' and features the marking 'smorz.'. The fourth system concludes the page with 'poco rit' and includes some fingering numbers (3, 2, 4, 5, 1) above the notes. The page number '1636' is centered at the bottom.

5

The image shows a page of musical notation for piano, page 5. It consists of four systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system features complex fingering numbers (e.g., 2 3 2, 3 1 2, 5 1, 5 2 4 2 3, 5 1) and slurs. The second system includes the instruction "dimin. calando" and "espressivo assai". The third system includes "smorz.", "a tempo", "ritenuto molto", "p", and "leggero vivamente". The fourth system includes "dim.". At the bottom of the page, the number "1636" is printed.

dimin. calando

espressivo assai

smorz. a tempo

ritenuto molto p

leggero vivamente

Pa.

dim.

1636

6

Du bist die Ruh, du bist der
Frie - den, du bist vom Him - mel
mir be - schle - den, dass du mich liebst, macht mich mir
cre - acen - do
werth, dein Blick hat mich vor mir ver - klärt, du hebst mich
pü cresc. > rit. rinforz.

1636

Detailed description: This is a page of a musical score for Franz Liszt's 'Widmung'. It features a grand staff with a vocal line in the upper treble clef and a piano accompaniment in the lower bass and treble clefs. The music is in G major and 3/4 time. The lyrics are in German. The score includes various performance markings such as 'p' (piano), 'cresc.' (crescendo), 'rit.' (ritardando), and 'rinforz.' (ritornello). The page number '6' is in the top left, and '1636' is at the bottom center.

7

OSSIA.

riten (ad lib.)

lie - - - bend ü - - - ber mich, mein

dolce armonioso
una Corda

pp

pp

poco rall.

ge - - - ter Geist, mein bess - - - res

poco rall.

8

cresc.

cresc. accelerando

cresc.

ritard.

f con anima

tre Cords

ritard.

Du mel - ne See - - le, du meln Herz, du mel - ne

1636

Wann, o du mein Schmerz, du meine
Welt, in der ich le - - - be, mein Hin - - - nerl

1636

The image shows a page of a musical score for Franz Liszt's 'Widmung'. It features a vocal line at the top and a piano accompaniment below. The score is divided into two systems. The first system contains the lyrics 'Wann, o du mein Schmerz, du meine' and the second system contains 'Welt, in der ich le - - - be, mein Hin - - - nerl'. The piano part includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'p' and 'f'. The page number '1636' is centered at the bottom.

The image displays a page of a musical score for Franz Liszt's "Widmung". It features three systems of music. The first system includes a vocal line with lyrics: "du. du - - reih ich schwe - - be, mein gu - te". Below the vocal line is a piano accompaniment with the instruction "con somma". The second system continues the piano accompaniment with the instruction "con somma". The third system includes a vocal line with lyrics: "Geist, mein bess. - res Ich!". Below this is a piano accompaniment with the instruction "passione" and "α tempo". The piano part includes dynamic markings such as "fff vibrato assai" and "rinforz.". The page number "1636" is visible at the bottom center.

11

The image displays a page of musical notation for piano, consisting of four systems of music. The first system features a complex texture with many chords and is marked "con semma". The second system includes the instruction "passione" and "espressivo", with a dynamic marking of "sp". The third system continues the melodic and harmonic development. The fourth system is marked "stringendo" and "cresc.", leading to a final cadence. The page number "11" is in the top right corner, "1636" is at the bottom center, and "FINE." is at the bottom right.

con semma

passione

espressivo

sp

stringendo

cresc.

1636

FINE.

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

M

MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
ESPECIALIZAÇÃO em Piano e teclas

As transcrições de Liszt – Proposta de análise e interpretação das
obras “ Gretchen am spinnrade” e “ Widmung”
Nuno Queirós Moreira Lopes

