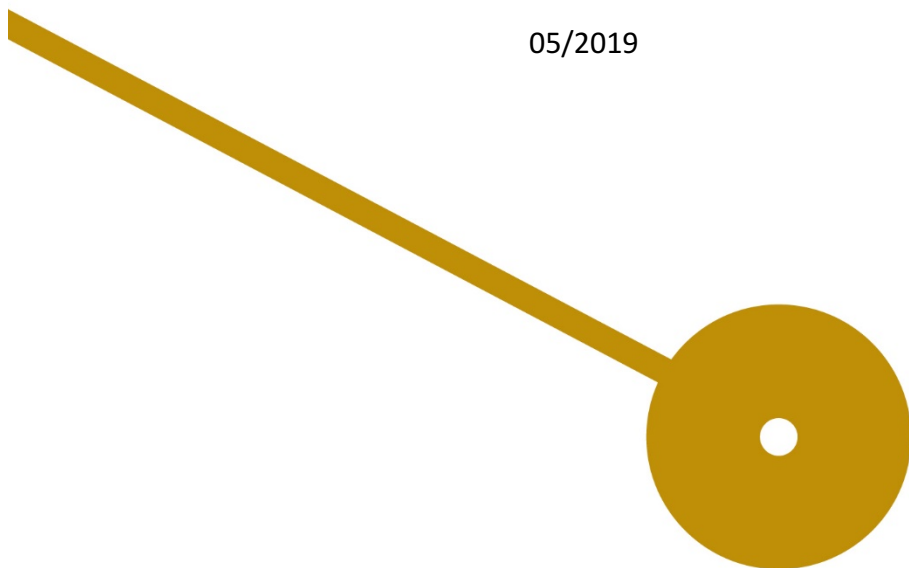


Música Programática para Oboé

Significado Expresso e Tópicos Referenciais no Reportório Oboístico (em obras selecionadas de Johann Sebastian Bach, Benjamin Britten, August Klughardt e Pavel Haas)

Sara Maria de Oliveira Dias

05/2019





MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO

Música Programática para Oboé

Significado Expresso e Tópicos Referenciais no Reportório Oboístico (em obras selecionadas de Johann Sebastian Bach, Benjamin Britten, August Klughardt e Pavel Haas)

Sara Maria de Oliveira Dias

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 Sopros, *Oboé*.

Professor Orientador
Professor Ricardo Santos Lopes

05/2019

Agradecimentos

A conceção de um Projeto desta índole resulta de um percurso académico realizado com dedicação, compreensão e persistência, para o qual só foi possível realizar com o inexcédível contributo de algumas individualidades que, de alguma maneira, influíram na sua realização, processo e respetiva elaboração.

Um agradecimento muito especial aos meus pilares de inspiração, os meus Pais, pela compreensão e apoio incondicionais a todos os níveis.

Um agradecimento especial às minhas colegas de casa e amigas, Frieda e Claire, pela preciosa ajuda e colaboração na compreensão dos textos em alemão e em inglês.

Um agradecimento especial aos meus amigos Fernando Menino e Juvenal Dantas, pela orientação dada que contribuíram para uma melhor compreensão e realização da escrita.

Um agradecimento especial ao Professor Ricardo Lopes, pela sua disponibilidade e apoio na orientação deste Projeto.

"Ninguém educa ninguém, ninguém educa a si mesmo, os homens se educam entre si, mediatizados pelo mundo."
(Freire, 1970, p.39)

Resumo

Este trabalho aborda a problemática interpretativa da música programática no contexto do repertório oboístico, a sua relação com os elementos extra-textuais e o quanto estes influenciam na interpretação de determinada obra.

Para tal foram selecionadas quatro obras de diferentes compositores do século XVIII ao século XX e que importa contextualizar na intenção programática emanada de cada um deles.

Estas obras, pretendo abordar não somente os seus aspetos históricos, estéticos e narrativos, mas também proceder a uma análise na perspetiva da hermenêutica e da semiologia no sentido de, com este estudo, contribuir objetivamente para uma performance fundamentada e que se aproxime do nível ideológico, musical e instrumental pretendido pelos respetivos compositores.

Palavras-chave

Oboé, Música Programática, Pavel Haas, *Schilflieder*, *Metamorphoses*, Cantata BWV12.

Abstract

This work approaches the interpretative problematic of program music in the context of oboe repertoire, its relation with extra textual elements and how those influence the interpretation of a given piece.

In order to achieve that goal, four pieces of different composers from the 18th to the 20th century were selected and the context in the programmatic music of each one was highlighted.

In this work, the intention is to approach not only the historical, aesthetical and narrative contexts of the pieces, but also analyse them in terms of hermeneutics and semiology. This way, it may objectively contribute to a substantiated performance that approaches the ideological, musical and instrumental intentions of the respective composers.

Keywords

Oboe, Programmatic Music; Pavel Haas, *Schilflieder*, *Metamorphoses*, Cantata BWV12.

Índice

Introdução	1
A música programática e os seus tópicos	3
O Puro	3
Os Tópicos	4
O Programa	6
Johann Sebastian Bach.....	9
Cantata BWV12 <i>Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen</i>	9
August Klughardt	13
<i>Fünf Schilflieder</i> , Trio para Oboé, Viola e Piano op.28	13
Nº1. Langsam, träumerisch.....	14
Nº2. Leidenschaftlich erregt	16
Nº3. Zart, in ruhiger Bewegung	18
Nº4. Feurig.....	21
Nº5. Sehr ruhig	22
Benjamin Britten	25
<i>Six Metamorphoses after Ovid op.49</i>	25
<i>Pan</i>	26
<i>Phaeton</i>	29
<i>Niobe</i>	31
<i>Bacchus</i>	34
<i>Narcissus</i>	37
<i>Arethusa</i>	40
Pavel Haas	43
<i>Suite for Oboe and Piano op.17</i>	43
Conclusão	53
Bibliografia	55

Índice de Figuras

Figura 1 - Leitmotiv das Valquírias	5
Figura 2 - Sinfonia da Cantata BWV12	10
Figura 3 - Schilflieder, N°1, compassos 1 a 19	14
Figura 4 - Schilflieder, N°2, compassos 1 a 10	17
Figura 5 - Schilflieder, N°3, compassos 1 a 16	19
Figura 6 - Schilflieder, N°4, compassos 1 a 9	21
Figura 7 - Schilflieder, N°5, compassos 1 a 11	23
Figura 8 - Pan, compassos 1 a 5	27
Figura 9 - Pan, compassos 6 a 9	27
Figura 10 - Pan, compassos 10 a 17	28
Figura 11 - Phaeton, compassos 1 a 18	29
Figura 12 - Phaeton, compassos 19 a 27	30
Figura 13 - Phaeton, compassos 28 a 42	30
Figura 14 - Niobe, compassos 1 a 9	32
Figura 15 - Niobe, compassos 10 a 13	32
Figura 16 - Niobe, compassos 14 a 20	33
Figura 17 - Niobe, compassos 21 a 26	33
Figura 18 - Bacchus, compassos 1 a 14	35
Figura 19 - Bacchus, "tattling tongues", compassos 15 a 24	36
Figura 20 - Bacchus, "shouting out of boys", compassos 33 a 41	36
Figura 21 - Bacchus, compassos 42 a 49	37
Figura 22 - Narcissus, compassos 1 a 9	38
Figura 23 - Narcissus, compassos 10 a 23	39
Figura 24 - Narcissus, compassos 24 a 29	39
Figura 25 - Arethusa, compassos 1 a 35	41
Figura 26 - Arethusa, compassos 42 a 80	42
Figura 27 - Coral de S. Venceslau em notação neumática (c. 1150) na segunda metade da página no lado esquerdo e a sua transcrição para pauta no lado direito	44
Figura 28 - Suíta, 1º andamento, compassos 1 a 4	45
Figura 29 - Suíta, 1º andamento, compasso 20	46
Figura 30 - Suíta, excerto do manuscrito do 1º andamento, compassos 33 a 37	47
Figura 31 - Suíta, 2º andamento, compasso 1	47
Figura 32 - Suíta, 2º andamento, número de ensaio 11	48
Figura 33 - Suíta, 2º andamento, compassos 96 e 97	49
Figura 34 - Suíta, final do 2º andamento com o comentário "dok 4.X.39 dnes vyzváně zství nad Polskem"	49
Figura 35 - Suíta, 3º andamento, número de ensaio 20	50
Figura 36 - Suíta, 3º andamento, número de ensaio 24	50

Introdução

A música programática no contexto do repertório oboístico é o tema principal deste trabalho.

A razão que me leva a abordar este tema prende-se com a necessidade de ter de recorrer a pesquisas históricas, culturais, textuais e informativas sobre as obras musicais que tinha de executar.

Neste sentido, o objetivo principal deste trabalho não é somente proceder ao tipo de pesquisa acima referido, que me conduz ao esclarecimento das obras interpretadas e que me possibilita atingir um nível de *performance* mais enriquecido, mas também dar a conhecer aos interessados em abordar estas mesmas obras, mais direcionadas para uma análise hermenêutica e semiológica.

Para atingir o objetivo a que me propus, foi essencial a obra *The Sense of Music*, de Raimond Monelle, que me ajudou a compreender a linguagem na música. Selecionei algumas obras musicais de diferentes estilos e formações instrumentais, de modo a dar a conhecer os mais variados tipos de análise que fiz para cada uma delas, porque, apesar de algumas terem informações textuais associadas, duas das escolhidas, como é o caso da *Sinfonia da Cantata*, de Bach, e da *Suite*, de Pavel Haas, não contêm qualquer tipo de informação e/ou elemento textual nas respetivas partituras.

Também recorri a alguma literatura existente onde encontrei muita informação útil, nomeadamente no livro sobre a vida e obra de Pavel Haas, intitulado *Pavel Haas - Leben und Werk des Komponisten*, da autoria de Lubomír Peduzzi, acerca da sua *Suite*.

No caso da Cantata BWV12, *Weinen Klagen, Sorgen, Zagen*, de Bach e das *Six Metamorphoses after Ovid op.49* de Britten, consultei diversos textos de apoio acessíveis em CD, onde encontrei uma análise aprofundada de George Caird à obra de Britten.

Relativamente à obra de Klughardt, infelizmente não encontrei literatura suficiente em arquivo que me pudesse elucidar, pelo que tive de recorrer a sítios da *Internet* para proceder à análise da mesma, tendo ficado, deste modo, a conhecer o poema de Nikolaus Lenau (1802-1850), poeta austríaco que inspirou o compositor e maestro alemão August Klughardt (1847-1902) a escrever a obra *Fünf Schilflieder*.

O trabalho aqui apresentado está dividido em cinco capítulos, sendo que, nos primeiros, farei uma abordagem sobre a música pura, os tópicos na música e a música programática. Nos capítulos seguintes, analisarei cada obra selecionada na perspetiva hermenêutica e semiológica, e também contextualizarei, a nível histórico, as obras literárias que inspiraram os próprios compositores. No decorrer desta análise, vou dando o meu cunho pessoal.

A música programática e os seus tópicos

Na minha proposta para este trabalho, entretanto entregue, apresentei uma pequena abordagem sobre o significado da "música absoluta" ou "música pura", onde fundamentalmente expus com base em alguns pensamentos críticos de vários investigadores, a oposição existente entre a "música absoluta" (ou pura) e a "música programática", pelo facto de se considerar uma temática muito relevante na História da Música que, ao que parece, começou a ser disputado quando o compositor, pianista, maestro e professor húngaro Franz Liszt (1811-1886) a introduziu nas suas composições objetivamente para na mente dos ouvintes evocar ideias ou imagens extramusicais, cujo propósito seria representar musicalmente uma determinada cena, imagem ou estado de alma.

O Puro

Segundo o musicólogo italiano Enrico Fubini (1935 -), em *La estética musical de la Antigüedad hasta el siglo XX*¹, cita Franz Liszt que a "música pura ou absoluta" tem "limites de insuficiência"² pois carece de comunicação:

O músico puro, "dado que não fala aos homens nem das suas alegrias, nem dos seus sorrisos, nem das suas resignações, nem dos seus desejos, tornar-se-á um objeto indiferente para as massas e irá interessar somente aos seus colegas, os únicos com competência para poder apreciar a sua habilidade". O compositor que "atribui importância somente ao uso do material não é capaz de criar a partir deste novas formas, nem o infundir num novo sopro de vida, pois não está impulsionado por nenhuma necessidade intelectual – e nem sequer por uma paixão ardente que exija ser expressa – a descobrir novos meios expressivos".³

Não querendo entrar muito a fundo na definição do conceito de "música absoluta", pois não será esse o propósito do presente trabalho, este termo foi empregue por Richard Wagner (1813-1883), pela primeira vez no ano 1846, num apontamento proferido relativamente à 9ª Sinfonia de Beethoven:

Deixem-nos admirar como o mestre prepara a aparência da linguagem da voz do homem como uma necessidade de ser esperada neste recitativo em movimento, que vai surgindo,

¹ Fubini, E. (1988). *La estética musical de la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Música.

² Ibid, p. 322

³ "El músico puro, "dado que no habla a los hombres ni de sus alegrías, ni de sus sonrisas, ni de sus resignaciones, ni de sus deseos, se volverá un objeto indiferente a las masas e interesará tan sólo a sus colegas, los únicos con competencia para poder apreciar su habilidade". El compositor que "atribuye importancia solamente al uso del material no es capaz de crear a partir de éste nuevas formas, ni de infundirle un nuevo sopro de vida, puesto que no está impelido por ninguna necesidad intelectual – y ni siquiera por una pasión ardiente que exija ser expresada – a descubrir nuevos medios expressivos". (Liszt *apud* Fubini, 1988, p.322)

*quase abandonando os confins da "música absoluta", confrontando os outros instrumentos com um poderoso discurso emocional, pressionando por uma decisão, e finalmente se transforma num tema lírico que incha nas suas poderosas alturas.*⁴

O termo "música absoluta" tem sido algo controverso sendo ao longo do tempo uma terminologia muito discutida, porque apresenta diversos pensamentos que o podem levar a diferentes ideologias e visões quer sejam negativas como positivas. Se tivermos em conta as palavras de Wagner acima citadas, podemos denotar claramente que este vê a "música absoluta" de forma negativa, e coloca a linguagem num patamar superior. No entanto e já muito mais tarde Michael Kennedy, Joyce Kennedy e Tim Rutherford-Johnson, no *The Oxford Dictionary Of Music*, afirmam que este pensamento de superioridades está completamente ultrapassado.

Wagner apenas usou inicialmente este termo para designar o tipo de música de que tinha estado a falar. No entanto, é patente no seu livro *Oper und Drama* escrito em 1851, o termo "absoluto" que foi usado não só na música, mas também foi utilizado para outros desígnios como por exemplo "monarquia absoluta" ou "pensamento absoluto", entre outros.⁵

No livro *The Sense of Music* de Raimond Monelle⁶ é possível encontrarmos um pensamento do musicólogo Carl Dahlhaus (1928-1989), sobre a "música absoluta", em que este afirma que "(...), esta música é uma ideia muito mais complicada do que realmente aparenta, pois ela apenas não incorpora a música que é expressada sem palavras, (...)", mas também "(...), a implicação da noção 'absoluta', filosófica e idealista de que a música vai ao coração de algo transmaterial (...),"⁷ uma noção muito comum na época.

Os Tópicos

Claramente denotamos que a música consegue puramente exprimir-se por si só, mesmo sem necessitar de qualquer tipo de adição de texto. Neste sentido, o teórico e crítico musical, professor, compositor e pianista Raymond Monelle (1937-2010) defende que "(...), a música já é uma canção, antes de qualquer texto ser inserido, (...)"⁸. Portanto, depreende-se que a música não é incompreendida de todo, porque toda ela comunica-nos algo, apesar de ser considerada pura. Aliás, este refere-nos ainda que uma canção sem palavras tem algo mais a dizer do que uma canção com palavras, porque

⁴ "Let us admire how the master prepares the appearance of the language and voice of a man as a necessity to be expected with this moving recitative, which comes forth, nearly abandoning the confines of "absolute music", confronts the other instruments as though with powerful, emotional speech, pressing for a decision, and ultimately transforms into a lyrical theme that swells in its powerful heights." (Wagner *Apud* Pederson em: Pederson, S., 2009, *Defining the term "absolute music" historically*. Music & Letters, 241) Todas as traduções presentes foram feitas pela autora, excepto quando indicado.

⁵ Pederson, 2009 p. 243.

⁶ Monelle, R. (2000). *The Sense of Music*. United Kingdom: Princeton University Press.

⁷ "the implication of the philosophical 'absolute', and thus the idealista notion that music goes to the heart of something transmaterial, a common notion at the time." (Monelle, 2000, p. 8)

⁸ "music is already a song, before any texto is added" (Monelle, 2000, p. 8, 9)

der Walküren, nos é evocado instantaneamente "(...), os galopes dos cavalos e de alguma forma a nobreza e o heroísmo, juntamente com algo selvagem e ingovernável, (...)." ¹³

O Programa

O termo "música pura" foi então criado para estar em oposição à terminologia "música programática".

Franz Liszt (1811-1886) terá sido o primeiro compositor a inserir pela primeira vez o termo "música programática" na História da Música, o que não quererá dizer que tenha sido uma novidade, pois já existiam registos de obras com programa muito antes do termo ser inserido. O musicólogo Enrico Fubini (1935-) ¹⁴ utiliza como exemplos as obras musicais *A Battaglia* de Andrea Gabrieli (1532-1585) e *Musicalische Vorstellung einiger biblischer Historien* de Johann Kuhnau (1660-1722). *As Quatro Estações* de Antonio Vivaldi (1678- 1741) e as *Sinfonias* de Karl Dittersdorf (1739-1799) do Período Clássico, que foram baseadas nas *Metamorphoses* de Ovídio ¹⁵, são outros exemplos de obras musicais com um programa definido.

Para Liszt, a "música programática" define-se como todos os elementos extramusicais colocados numa partitura, nomeadamente o texto, e/ou as palavras. No entanto, uma partitura escrita desta forma, privam de todo os ouvintes e impedem estes de serem levados para uma compreensão/interpretação errada da música. ¹⁶

Sendo assim a música vocal, que contém texto, poderia ser considerada de "música programática"? Como nos confidencia Sadie, a "música programática" é somente a representação de conceitos extramusicais dentro da música ¹⁷, isto é, "sem palavras cantadas" porque o texto ou as palavras na "música programática" são apenas utilizados para dar instruções, por forma a contribuir para uma melhor compreensão da música.

Neste sentido e nos capítulos que se seguem, irei abordar e referenciar obras musicais que apresentam programas descritivos, nomeadamente obras de Bach, de Klughardt e de Britten.

Resumidamente, a obra musical que referenciarei de Klughardt, contém um poema de Nikolaus Lenau onde toda a sua música nos evoca para locais, cenas e sentimentos que a torna extremamente fiel ao poema. Já no caso da obra de Britten, esta acaba por solicitar uma espécie de representação de personagens, cuja inspiração foi retirada da obra *Metamorphoses* de Ovídio, onde o compositor escreve um pequeno texto no

¹³ Monelle, 2000, p. 46

¹⁴ Fubini, 1988, p. 320

¹⁵ Poeta Romano Ovídio (43 a.c. – 17 d.c.)

¹⁶ *Apud* Sadie em: Sadie, S. (1980). *The New GROVE Dictionary of Music and Musicians* (Vol. 15). London: Macmillan Publishers Limited, 283

¹⁷ *Ibid.*

início de cada andamento de forma a tentar descrever a personagem ou o ambiente que pretendia idealizar.

Johann Sebastian Bach

Cantata BWV12 *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen*

Em março de 1714, Bach toma posse enquanto *Konzertmeister* em Weimar, sendo esta Cantata estreada duas semanas mais tarde, por ocasião do dia de Jubileu, celebrado nesta cidade no dia 22 de abril. A leitura feita nesse dia é sobre a profecia de Jesus, em anúncio ao seu regresso (*a sua ressurreição*), quando disse aos seus discípulos “(...), em verdade, em verdade vos digo: Chorareis e lamentar-vos-eis e vós estareis tristes, mas a vossa tristeza converter-se-á em alegria (...).”¹⁸

Desconhece-se quem terá sido o libretista, embora seja avançado o nome de Solomon Frank, um poeta e funcionário da corte de Weimar, e cujos textos Bach viria a utilizar com frequência.

Esta Cantata apresenta uma estrutura pouco habitual em Bach, composta por uma Sinfonia, um coral que abre e outro que encerra a obra, um recitativo, e três árias. O instrumental na Sinfonia é invulgar, com um oboé *obligatto*, violinos I e II, violas I e II, fagote e *Continuo*.

O título traduzido desta Cantata denomina-se de “Prantos, lamentos, tormento, temor”, onde esquematicamente se apresenta de seguida.

Nº	Título	Libretista	Tipo	Vozes	Instrumentação
1			Sinfonia		Oboé, Fagote Violino I e II Viola I e II <i>Continuo</i>
2	<i>Weinen, Klagen Sorgen, Zagen</i>	Frank	Coral	SATB	Oboé, Fagote Violino I e II Viola I e II <i>Continuo</i>
3	Wir müssen durch viel Trübsal ¹⁹	Bíblia	Recitativo	Alto	Oboé, Fagote Violino I e II Viola I e II <i>Continuo</i>
4	Kreuz und Kronen sind verbunden ²⁰	Frank	Aria	Alto	Oboé <i>Continuo</i>
5	Ich Folge Christo ²¹	Frank	Aria	Baixo	Violinos I e II <i>Continuo</i>
6	Sei getreu ²²	Frank	Aria	Tenor	Trompete <i>Continuo</i>

¹⁸ Bíblia Sagrada, 1982, Apóstolo S. João 16:20

¹⁹ Trad.: Devemos passar por muita tribulação - Ato dos Apóstolos do Novo Testamento

²⁰ Trad.: A coroa e a cruz tornam-se uma

²¹ Trad.: Eu sigo Cristo

²² Trad.: Tenha fé

7	Was Gott tut, das ist wohlgetan	Rodigast ²³	Coral	SATB	Violinos I e II Viola I e II <i>Continuo</i>
----------	---------------------------------------	------------------------	-------	------	--



Figura 2 - Sinfonia da Cantata BWV12

Esta Sinfonia consiste num *Adagio assai* em Fá menor, no qual o oboé assume o papel de solista, com um texto extremamente ornamentado, como é usual nos andamentos lentos e expressivos do compositor. No acompanhamento, temos uma estrutura muito elementar, com os baixos a acentuar cada primeiro e terceiro tempos dos compassos, e uma figuração em semicolcheias em terceiras nos violinos I e II, figuração essa geralmente associada à figura do *lamento*. Estamos, portanto, num ambiente sonoro sombrio e dramático, em plena concordância com o texto e a com a ocasião a celebrar. A escolha da tonalidade de fá menor não é menos intencional, e contribui igualmente para esta atmosfera sombria, não permitindo aos violinos e às violas a utilização de cordas soltas, muito mais brilhantes em termos tímbricos. Também no oboé de então, esta tonalidade recorre a inúmeras posições chamadas “de forquilha” e “meio buraco”, posições estas que resultam numa sonoridade particularmente escura e velada.

O *Continuo* sobe em graus conjuntos, por forma a criar tensão, até ao terceiro compasso, que se encontra na dominante (Dó), resolvendo depois na tónica (Fá). Nesta resolução, não considero que seja conclusiva pois não termina no tempo forte do compasso, sendo apenas uma breve respiração melódica que nos encaminha novamente ao ostinato melódico inicial executado pelos violinos. A partir do quarto compasso, é nos apresentada uma marcha harmónica que percorre as tonalidades de Lá bemol Maior (relativa maior de Fá menor), Mi bemol Maior (dominante de Lá bemol Maior) e Dó menor (relativa menor de Mi bemol Maior). É nesta última tonalidade de Dó menor que nos é apresentada uma ferramenta harmónica bastante utilizada na época, a Sexta Napolitana, no compasso 7, onde, a meu ver, o

²³ Samuel Rodigast (1649-1708) é um professor alemão e escritor de hinos, sendo mais conhecido pelo hino *Was Gott tut, das ist wohlgetan* (Trad.: O que Deus faz, bem feito está)

oboé deverá dar mais ênfase ao Ré bemol, nota fundamental deste acorde. É através deste recurso estilístico que o compositor irá fazer um desenvolvimento para um novo motivo melódico na parte dos violinos.

Nesta nova secção, iniciada no compasso 9, o Oboé repousa a sua melodia na Tónica (em Dó menor) que seguidamente chocará com o Ré bemol dos violinos, resultando numa tensão que evidencia o novo motivo melódico referido anteriormente. Após este motivo, a música vai desenrolar-se num ciclo de tensões e distensões, passando pela tonalidade de Si bemol menor, culminando através de uma longa *fermata* numa cadência interrompida, no compasso 14. O oboé, que se encontra suspenso na nota mais tensa do acorde, Ré bemol, por ter a função de nona baixada (ou sétima baixada, dependendo do critério de análise), resolverá esta secção com uma pequena ponte para uma suposta conclusão. Porém, onde se criam expectativas que vá terminar em Fá menor, Bach cria um segundo momento de tensão, numa cadência interrompida ao sexto grau de Fá menor, no terceiro tempo do compasso 15. A meu ver, a primeira cadência tem mais impacto pois esta surge após um longo discurso melódico no oboé a partir da metade do compasso 12. O salto intervalar de quarta aumentada da metade do compasso 13, bem como o de nona menor na suspensão no compasso 14, também contribuem para o adensar da tensão musical.

Todas estes pontos de tensão, nos compassos 7, 14 e 15 foram muito úteis para moldar o meu conceito interpretativo de forma a compreender o estado de espírito da obra e fazer jus ao título.

A primeira dificuldade a superar em termos de execução, é o facto de Fá menor não ser uma tonalidade particularmente escura e velada, como nos instrumentos da época. Assim, será desejável assegurar uma palheta que favoreça um timbre mais escuro, e paralelamente, recorrer à utilização de dedilhações alternativas, por forma a produzir uma sonoridade mais consentânea com o ambiente emocional que se procura comunicar. A mesma preocupação não se verifica nas cordas pois essas não se sujeitaram a mudanças muito significativas de construção.

O ambiente emocional que está expresso nesta abertura da Cantata vai dar continuidade ao resto da obra e os textos que estão presentes nos próximos andamentos serão a chave para a compreensão desta.

1.Sinfonia

2.Chor

Weinen, Klagen,
Sorgen, Zagen
Angst und Not
Sind der Christen Tränenbrot,
Die das Zeichen Jesu tragen

3.Recitativ

Wir müssen durch viel Trübsal in das
Reich Gottes eingehen

4.Arie

Kreuz und Krone sind verbunden,
Kampf und Kleinod sind vereint.
Christen haben alle Stunden
Ihre Qual und ihren Feind,
Doch ihr Trost sind Christi Wunden

5.Arie

Ich folge Christo nach,
Von ihm will ich nicht lassen
Im Wohl und Ungemach,
Im Leben und Erblassen.
Ich küsse Christi Schmach,
Ich will sein Kreuz umfassen.
Ich folge Christo nach,
Von ihm will nicht lassen.

6.Arie

Sei getreu, alle Pein
Wird doch nu rein Kleines sein.
Nach dem Regen
Blüht der Segen,
Alles Wetter geht vorbei.
Sei getreu, sei getreu!

7.Chorale

Was Gott tut, das ist wohlgetan
Dabei will ich verbleiben,
Es mag mich auf die rauhe Bahn
Not, Tod und Elend treiben,
So wird Gott mich
Ganz väterlich
In seinen Armen halten:
Drum lass ich ihn nur walten.

2.Coro

Prantos, lamentos,
tormento, temor,
angústia e sofrimento
é o negro pão dos Cristãos
que carregam o sinal de Jesus.

3.Recitativo

Entraremos no Reino de Deus depois de
passar grandes tribulações

4.Ária

A coroa e a cruz de tornam uma,
a recompense se junta com a luta.
A todas as horas os cristãos
têm a sua angústia e os seus inimigos
porém as feridas de Cristo são o seu
consolo

5.Ária

Eu sigo a Cristo,
não quero abandoná-lo
nem no bem-estar nem na adversidade
nem na vida nem na morte.
Eu beijo a Cristo escarnecido,
quero abraçar a sua cruz.
Eu sigo a Cristo,
não quero abandoná-lo.

6.Ária

Tenha fé, pois todos o sofrimento
será benigno.
Depois da chuva
florescerá a benção
e toda a tempestade irá acalmar.
Tenha fé, tenha fé.

7.Coral

O que Deus faz, bem feito está.
Com ele permanecerei,
Mesmo que o caminho seja árduo,
eu seja tomado pelo sofrimento, pela
morte e pela miséria,
porque então Deus, como um pai,
me tomará nos seus braços,
porque só ele reina no meu coração.²⁴

²⁴ Tradução de Leonardo Santos (com adaptação da autora para o português de Portugal) obtido em: <http://www.bach-cantatas.com/Texts/BWV12-Por2.htm> data de acesso: 20-05-2019

August Klughardt

Fünf Schilflieder, Trio para Oboé, Viola e Piano op.28

Schilflieder foi um poema escrito em 1832 pelo poeta austríaco Nikolaus Lenau (1802–1850) de onde August Klughardt se inspirou para a compor a sua obra *Fünf Schilflieder*.

Nikolaus Lenau é considerado um dos poetas austríacos mais influentes e depois da sua morte, as suas obras poéticas passaram a ser ainda mais valorizadas²⁵. Os poetas nesta altura tinham uma visão virada para o pessimismo em que a maioria da literatura era, em regra geral, por todo o lado, caracterizada pelos *Weltschmerz*²⁶ e *Zerrissenheit*²⁷. No caso particular de Lenau, as suas obras eram ainda mais mórbidas, em comparação com as dos seus conterrâneos, isto devido à doença que o acompanhou em toda a sua vida e que a partir de 1844 o levou à insanidade²⁸. “Lenau é, na grande maioria dos casos, atingido pela decadência na natureza (...),”²⁹ que o influenciou muito as suas obras, como foi no caso de *Schilflieder*³⁰.

*Lenau é um apaixonado por efeitos de luzes, particularmente pelos efeitos da lua (especialmente em Schilflieder), não sendo no entanto, dos melhores nas suas observações ou em qualquer outra descrição, em comparação com os modernos pintores paisagísticos. Apesar do seu amor genuíno pela natureza, o seu conhecimento sobre ela não é muito vasto e os seus olhos não estão treinados para pequenos detalhes [...]*³¹.

O ciclo de poemas de *Schilflieder*, de conteúdo amoroso, reportam-nos à melancolia e à tristeza e Klughardt não quebrou este estado de espírito na sua música quando se inspirou para escrever este trio para oboé, viola e piano, composto em 1872, aquando da sua permanência no teatro de Weimar. É nesta cidade que conhece Franz Liszt, ao qual dedica esta obra, por quem tem uma grande admiração, em especial, pelas suas técnicas pianísticas. Apesar das melodias serem na maior parte das vezes distribuídas nas partes do oboé e da viola, a parte de piano apresenta floreios brilhantes devido à forte influência de Liszt, a quem Klughardt escreve na sua dedicatória o seguinte: “Senhor Dr. Franz Liszt na mais profunda veneração”³².

Das cinco peças, entretanto compostas e de seguida apresentadas, cada uma delas representa um dos cinco poemas de *Schilflieder*, onde os versos estão impressos em cima das passagens relevantes que contam a

²⁵ Steinecke, H. (1989). *Modern Austrian Literature* (Vol. 22 Nº2). Studies, Association of Austrian, 88

²⁶ Trad.: dor existencial

²⁷ Trad.: despedaçamento

²⁸ Klenze, C. (1895). *PMLA: Lenau's Nature Sense* (Vol. 10). New York: Modern Language Association, lxxv

²⁹ “Lenau is in the great majority of the cases struck with the decay in nature” (Klenze, 1895, p. lxxv)

³⁰ Trad.: Canções das Canas

³¹ “Lenau is fond of lights effects, particularly of effects of moonlight (cf. especially Schilflieder), yet he is by no means as fine an observer in that or in any other direction as the modern landscape-painters. In spite of his genuine love of nature. his knowledge of her is not very extensive and his eye is not trained for small details, [...]” (Klenze, 1895, p. lxxvi)

³² “Herrn Dr. Franz Liszt in innigster Verehrung” (Ulrich Drüner, 1980, notas de programa da partitura)

história de um homem que perdeu o amor da sua vida. Este homem encontra um lugar onde as canas crescem em águas pouco profundas perto de uma costa, é lá onde ele chora e lembra o seu amor perdido.³³

Esta obra foi publicada em 1873 por J. Schuberth sob o título: *Schilflieder, Fünf Phantasiestücke nach Lenau's Gedichten für Pianoforte, Oboe (oder Violine) u. Bratsche... Op. 28*³⁴.

Nº1. Langsam, träumerisch

*Drüben geht die Sonne scheiden
Und der müde Tag entschlief.
Nieder hangen hier die Weiden
In den Teich, so still, so tief.*

*Over there, the sun is fading
And tired day is seeking sleep.
The willows here are drooping
To the pond, so still, so deep.*

*Und ich muss mein Liebstes meiden:
Quill, o Thräne, quill hervor!
Traurig säuseln hier die Weiden,
Und im Winde bebt das Rohr.*

*And I am parted from my dearest:
Well up, oh tears, spring forth!
Here, the willows murmur joyless
And reeds are bending in the draught.*

*In mein stilles, tiefes Leiden
Strahlst du, Ferne! hell und mild,
Wie durch Binsen hier und Weiden
Strahlt des Abendsternes Bild.*

*Into my quiet deepest sorrow
From the distance, soft and clear,
Shine on me through rush and willow,
Like the image of the evening star.*³⁵

1

Langsam, träumerisch August Klughardt, op. 28

Oboe (Violino)

Viola

Pianoforte

Drüben geht die Sonne scheiden, und der müde Tag entschlief; nie-

der hangen hier die Weiden in den Teich, so still, so tief.

10

Figura 3 - *Schilflieder, N°1, compassos 1 a 19*

³³ Richard Young, 2013 (texto de apoio ao CD) obtido de <https://www.classicalconnect.com/music/8164> data de acesso: 21-05-2019

³⁴ Trad.: Canções das canas, cinco fantasias sob poemas de Lenau para Piano, Oboé (ou Violino) e Viola... Op.28

³⁵ Tradução de David Paley, obtido de: <http://www.poemswithoutfrontiers.org/Schilflieder.html> data de acesso: 22-05-2019

A Figura 3 apresenta-nos o excerto inicial da primeira fantasia, na tonalidade de Mi menor, que descreve o pôr-do-sol procurando o seu sono depois de um dia cansativo, com as folhas e ramos dos salgueiros caídos no lago. O andamento dá-nos uma sensação de calma e já o próprio título, *Langsam, träumerisch*, nos transporta para outra dimensão como se estivéssemos num sonho. Este ambiente mantém-se até ao fim do solo do oboé, no compasso 31. Aqui, para além de nos transmitir uma sensação de calma, também sentimos um ligeiro peso na música. O piano toca num registo grave e o oboé, acompanhado por este quando toca o seu solo, deve ter a preocupação de não quebrar o ambiente, dando um certo peso a todas notas, enfatizando também o seu registo grave a pedido dos reguladores de dinâmica.

A segunda estrofe inicia juntamente com a entrada da viola, no compasso 33, onde aqui o compositor escreve na sua parte, que esta tem de se expressar "com a maior sensação intimista e com um grande som"³⁶, querendo, na minha opinião, apesar da palavra "intimista" representar um som mais contido, o intérprete não deve perder, ao mesmo tempo, a qualidade sonora.

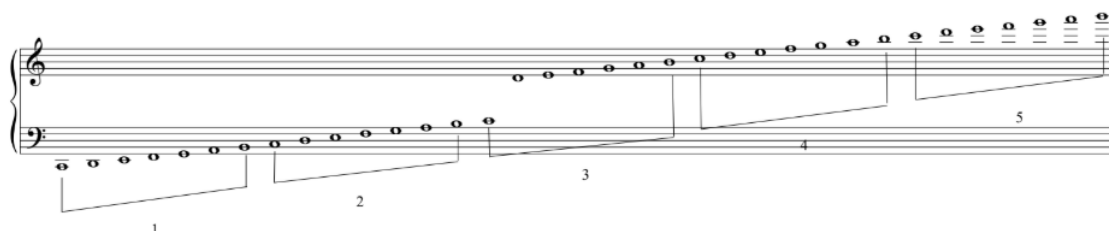
Neste segmento a viola é acompanhada pelo piano, onde também lhe é dado a indicação para tocar livremente, mas sem perder o tempo do compasso. O ambiente muda nesta secção, apesar de continuar a apresentar um certo sentimento de tristeza, com recurso a figuras musicais mais rápidas tanto no piano como na viola. Esta frase corresponde aos dois versos que descrevem as lágrimas derramadas pelo seu amor perdido e neste sentido o oboé volta a entrar no compasso 46, com um pequeno motivo do tema inicial por baixo dos versos que descrevem a tristeza murmurada pelos salgueiros e as canas que se inclinam sobre o vento. Neste solo, em termos de execução, sugeria que o oboé mostrasse mais contraste em relação ao solo anterior tocado pela viola, com uma frase mais linear, sem recorrer em demasia ao *vibrato*, por forma a dar jus às palavras que se encontram expostas sob a sua parte.

Pode-se especular que é no compasso 53 que se atinge o clímax do andamento, pois o verso acaba com uma frase exclamativa, "(...), brilhas tu, distante!"³⁷. Isto acontece quando o oboé está a tocar um Si⁴³⁸ vindo de um crescendo e acompanhado por uma tensão harmónica criada pelo piano desde o compasso 49: Mi menor (comp. 49) – Sol Maior (comp. 50) – Dó menor

³⁶ *mit innigster Empfindung und mit großen Ton*

³⁷ "Strahlst du, Ferne!"

³⁸ Identificação do número de oitavas nas notas:



Todas as notas posteriormente mencionadas estarão identificadas de acordo este esquema.

(comp. 51) – Mi Maior (comp. 52) – Si Maior (comp.53). E é neste último compasso, em Si Maior, que tem a função Dominante do compasso seguinte, no compasso 54, em Mi Maior. Nesta pequena secção, para contribuir para uma maior tensão na música, o oboé pode realizar um *crescendo* (que não consta na sua parte) adicionando um *vibrato* cada vez mais intenso.

Por conseguinte a última estrofe descreve no meio do sofrimento, o amor perdido que brilha à distância como uma estrela. Esta secção, na tonalidade de Mi Maior, o oboé tem a melodia até ao compasso 66 onde deveria de tocar com um som mais brilhante contribuindo com o uso do *vibrato*. Depois do seu solo, passa o testemunho para a viola, onde volta a ocorrer uma mudança de tonalidade. Aqui está indicado na partitura que a viola e o piano devem tocar gradualmente mais forte e conduzir essa dinâmica até ao compasso 72. Neste sentido, as figuras rítmicas dão-nos a sensação de que o andamento está a ficar mais lento, passando de fusas para tercinas na parte do piano e acalmando o ritmo e andamento até ao fim deste andamento, que termina novamente na tonalidade de Mi menor.

Nº2. Leidenschaftlich erregt

*Trübe wirds, die Wolken jagen,
Und der Regen niederbricht,
Und die lauten Winde klagen:
"Teich, wo ist dein Sternenlicht?"*

*Suchen den erlosch'nen Schimmer
Tief im aufgewühlten See.
Deine Liebe lächelt nimmer
Nieder in mein tiefes Weh!*

*Beneath the dark and sudding clouds
The rain bursts down in torrents,
And the winds complain aloud
"Pond, where is your starry
luminescence?"*

*They seek the smothered glimmer
Deep within the churning waters
But your loving smile will never
schimmer
To the depths of woe I suffer.³⁹*

³⁹ Tradução de David Paley, obtido de: <http://www.poemswithoutfrontiers.org/Schilflieder.html> data de acesso: 22-05-2019

2

Leidenschaftlich erregt Trübe wird's, die Wolken jagen,

Oboe (Violino)

Viola

Pianoforte

4 und der Regen nieder - bricht, und die lauten Winde

7 klagen: „Teich, wo ist dein Sternenlicht?“

Figura 4 - Schilflieder, N°2, compassos 1 a 10

Traduzindo literalmente o nome do andamento desta segunda fantasia, acima patente na Figura 4, esta peça inicia-se com uma abertura *Apaixonadamente emocionante* na tonalidade de Si menor. É-nos transmitido uma sensação de ansiedade expressada nas semicolcheias na parte do piano, enquanto a viola está com o papel da melodia que contribui para o mesmo estado de espírito. Por sua vez os versos descrevem a chuva a cair torrencialmente e os ventos a reclamarem à lagoa por não lhes dar o reflexo do céu estrelado nas suas águas.

A secção central começa no compasso 23, com os versos a descreverem o vento que procura o brilho dentro das águas agitadas, onde as tercinas do piano representam essa mesma agitação. O motivo de quatro notas tocado na mão direita do piano é repetido com alguma insistência conferindo um brilho sonoro e que conduz até ao compasso 33, para uma espécie de reexposição do tema apresentando com o mesmo espírito, com o regresso dos galopes e das semicolcheias. Este motivo de quatro notas continua presente, mas desta vez tocado pela viola, no compasso 40, e depois no piano, no compasso 44, como se a "procura" (do brilho dentro das águas agitadas) ainda estivesse presente. A música está sempre em movimento, como indica o próprio compositor, quando escreveu *belebt* no compasso 54 para o piano. O oboé e a viola tocam a melodia em unísono até ao compasso 63, onde aqui a tonalidade muda para Si Maior e as semicolcheias do piano mais uma vez, não têm interrupção até ao compasso 76. Importa referir que

nos compassos 72 a 75 esta figuração rítmica (das semicholcheias) intercalam com a viola, impedindo que haja uma interrupção no movimento contínuo. Os três últimos compassos deste andamento são tocados em fortíssimo e cada vez mais lento, quando o compositor escreve um *ritard.* que conduz ao compasso 77, em *langsam, breit*⁴⁰ e onde os três instrumentos acabam por tocar em uníssono.

Neste andamento, considero que a viola tem um papel dominante em relação ao oboé, ou seja, executa os temas principais com mais frequência. Por essa razão, enquanto oboísta, teria a preocupação de minimizar a intensidade sonora em relação à da viola ou então, quando funciona em resposta a esta, deveria manter a mesma.

Nº3. Zart, in ruhiger Bewegung

*Auf geheimem Waldespfade
Schleich ich gern im Abendschein
An das öde Schilfgestade,
Mädchen, und gedenke dein!*

*On the secret woodland way
I wander gladly in the evening glow.
To the desolate reeds I stray
And, dearest, think of you.*

*Wenn sich dann der Busch verdüstert
Rauscht das Rohr geheimnissvoll,
Und es klaget und es flüstert,
Dass ich weinen, weinen soll.*

*When the bushes fade to darkness
The reed mysteriously murmurs
And laments in tenderness:
I must weep, it whispers.*

*Und ich mein, ich höre wehen
Leise Deiner Stimme Klang,
Und im Weiher untergehen
Deinen lieblichen Gesang.*

*And I think that here resounds
Your voice that wafts along
As, gently to the pond, descends
The beauty of your song.⁴¹*

⁴⁰ Trad.: Lento, largo

⁴¹ Tradução de David Paley, obtido de: <http://www.poemswithoutfrontiers.org/Schilflieder.html> data de acesso: 22-05-2019

3

Zart, in ruhiger Bewegung Auf geheimen Waldespfade schleich' ich gern

Oboe (Violino)

Viola (con sordino)

Pianoforte

6 im Abendschein an das öde Schilfgestade, Mädchen, und gedenke Dein.

zurückhaltend

11

etwas gedehnt

Figura 5 - Schilflieder, N°3, compassos 1 a 16

Nesta fantasia, o compositor transporta-nos para um ambiente mais calmo, tal como nos indica o próprio título do andamento *Zart, in ruhiger Bewegung*⁴², exposto na Figura 5.

Como referido na análise dos andamentos anteriores, a música realça o texto que Klughardt se inspirou e expõe em cima da pauta, o qual retrata o "(...), andar de mansinho (...)",⁴³ no caminho secreto da floresta numa noite brilhante. Neste andamento, podemos denotar na parte da viola, que se encontra em pianíssimo, os reguladores de dinâmica e o desenho das notas que nos dão uma sensação de "vai e vem", como se esta sensação representasse a cautela no andar.

A segunda estrofe, sob a tonalidade de Mi Maior inicia no compasso 23, onde a viola tem a indicação *leise verhallend*, que significa desaparecendo calmamente. Por sua vez, a palavra "murmúrio" é expressa na parte do piano

⁴² Trad.: Delicado, num andamento tranquilo

⁴³ *Schleich*

no compasso 29, onde executa fusas em pianíssimo e, neste sentido, retrata o murmúrio misterioso das canas.

O oboé entra no compasso 31, na tonalidade de Dó sustenido menor, com indicação de *mit Ausdruck*⁴⁴ abaixo dos dois últimos versos que falam das canas “sussurrando” e a dizer que as lágrimas devem ser derramadas. Na minha opinião, é interessante saber e conhecer que nesta secção existe uma ideia com mais peso, pois o compasso, para além de continuar em 6/8, o oboé está a tocar uma grande frase musical em divisão ternária. Aqui, sugiro, no oboé, o uso de um *vibrato* mais intenso em frequência, de forma a fazer jus ao texto que acompanha este solo.

No compasso 48, entra a última estrofe deste andamento onde é esboçado a dúvida se o som da voz da amada perdida está a ser ecoado pelas profundezas da lagoa. A melodia principal está escrita na viola, com a indicação de *hervortretend*⁴⁵, tendo ainda algumas intervenções do oboé como resposta. Mais uma vez a viola remete-nos para uma sensação de “vai e vem” que, com o uso dos reguladores das dinâmicas e do desenho da linha melódica abaixo dos versos, “*Und ich mein, ich höre wehen/ Leise Deiner Stimme Klang*”⁴⁶, faz com que este “vai e vem” da viola nos transmita a incerteza expressa nos versos, sobre o que realmente está a ser ouvido, que neste caso em particular é questionado se será realmente o som da voz da amada ou não.

Os últimos dois versos, que surgem a partir do compasso 73, expressam o som da voz da amada que se afunda nas águas da lagoa, sendo que as fusas em pianíssimo no compasso 104 são executadas pelo piano, com a indicação de *verschwindend*⁴⁷, que representam por assim dizer o sucumbir da voz.

Neste compasso 73 referido anteriormente, o oboé tem a melodia principal enquanto a parte do piano, que toca a mesma melodia que executou no início desta fantasia (Figura 5), serve agora de acompanhamento ao oboísta e a viola apresenta uma segunda melodia em resposta a este. Nesta secção, asseguraria a dinâmica que o compositor indicou, em *piano*, com um som mais íntimo. Para isso, não usaria *vibrato* em demasia de forma a poder aproximar-se do “som da voz da amada” que é expresso nos versos.

No compasso 82, a melodia anterior repete-se, desta vez a viola e o oboé tocam-na em uníssono e numa tonalidade menor. Aqui, sugeria que o oboé tentasse fundir o seu som com o da viola, e que procurasse cada vez mais “intimidade” nele, sem perder a sua qualidade. É importante mentalizar que, nesta secção, a música tem de conseguir transmitir a imagem da voz que se afunda na lagoa.

⁴⁴ Trad.: com expressão

⁴⁵ Trad.: saliente

⁴⁶ Trad.: E eu penso que ouço o sopro desvanecido do som da tua voz

⁴⁷ Trad.: desaparecendo/sumindo

Nº4. Feurig

*Sonnenuntergang;
Schwarze Wolken ziehn,
O wie schwül und bang
Alle Winde fliehn!*

*The sun is setting,
Black clouds racing.
Oh, how close and fearful
Are all the winds now blowing!*

*Durch den Himmel wild
Jagen Blitze bleich;
Ihr vergänglich Bild
Wandelt durch den Teich.*

*Widly, through the heavens
Lightning races, deadly pale,
Her fleeting image
Through the pond to trail.*

*Wie gewitterklar
Mein ich dich zu sehn
Und Dein langes Haar
Frei im Sturme wehn!*

*As clear as lightning,
I can see you to discern
That your flowing hair
Tosses freely in the storm.⁴⁸*

4

Feurig Sonnenuntergang; schwarze Wolken ziehn, o wie schwül

Oboe (Violino)

Viola

Pianoforte

6 und bang alle Winde fliehn! Durch den Himmel wild jagen Blitze bleich;

p cre - scen - do

f cre - scen - do

p cre - scen - do

f cre - scen - do

Figura 6 - Schilflieder, Nº4, compassos 1 a 9

A quarta fantasia (Figura 6), inicia-se com um carácter “fogososo” sob os versos que descrevem os ventos que sopram de uma forma agressiva e o aparecimento das nuvens negras depois do sol se pôr. Mais uma vez, surge o ritmo da figura pontuada na entrada que sugere energia e movimento e que nos faz evocar uma espécie de “espírito de batalha”, com acentos e *sforzandos* nos segundos e quartos tempos. Todos estes ritmos pontuados poderão simbolizar a “corrida” dos relâmpagos que vindos dos céus agem de

⁴⁸ Tradução de David Paley, obtido de: <http://www.poemswithoutfrontiers.org/Schilflieder.html> data de acesso: 22-05-2019

uma forma repentina e descontrolada, até que acalma ligeiramente no compasso 15 no solo da viola com indicação de “forte e muito expressivo.”⁴⁹

Apesar de toda a dinâmica ser, nesta secção, quase sempre em *forte*, não deveria transparecer “peso” e, para tal, sugeria que, tanto o oboé como a viola, recuassem a intensidade sonora depois de cada acento e mostrassem mais direção com os ritmos pontuados e nas tercinas, de forma a dar mais andamento e causar mais agitação.

No compasso 15 referido anteriormente, o andamento pode dar a sensação de que se encontra mais calmo se comparados com a agitação dos compassos anteriores, mas na realidade ainda sentimos um certo nervosismo e ansiedade, esses sentimentos são evocados pelas tercinas executadas na parte do piano. A partir do momento em que a viola entra a solo no compasso 15, é quando os versos contam que a imagem da amada perdida anda a circular pela lagoa, ou então *wandeln* como diz no texto que significa literalmente “passear”. Considero importante que, tanto a viola como o oboé, executem as suas linhas melódicas como se fossem um grande sopro de ar e, para não quebrar essa sensação, sugeria o mínimo uso de *vibrato*, de forma a ir ao encontro da descrição dos versos, o “passeio” da amada pela lagoa.

O andamento vai ficando posteriormente mais agitado, voltando ao mesmo espírito do início onde os ritmos pontuados voltam a estar presentes. No compasso 59, volta a surgir o tema da amada (como anteriormente no compasso 15) pela execução musical na viola enquanto o oboé toca uma espécie de imitação do final da frase da viola numa dinâmica abaixo como se tratasse de um eco.

A última estrofe inicia-se a partir do compasso 75, com a agitação e uma vez mais pelos ritmos pontuados, pelas semicolcheias do piano e pelos acentos presentes nas execuções da viola e do oboé. O andamento termina assim com uma grande euforia, sendo que os últimos versos emergem representando a imagem dos cabelos da amada a serem levados pela tempestade.

Nº5. Sehr ruhig

*Auf dem Teich, dem regungslosen,
Weilt des Mondes holder Glanz,
Flechtend sein bleichen Rosen
In des Schilfes grünen Kranz*

*Motioless, there on the pond
Lingers the gleam of the moon
Weaving roses, pallid and wan,
Into the reeds garlanded green.*

*Hirsche wandeln dort am Hügel,
Blicken in die Nacht empor;
Manchmal regt sich das Geflügel
Träumerisch im tiefen Rohr.*

*Wandering on the hill over there,
Stags look up to the night above us;
Sometimes, the wildfowl stir,
Dreamily, deep in the rushes.*

⁴⁹ *Kräftig und sehr ausdrucksvoll*

Weinend muß mein Blick sich senken;
Durch die tiefste Seele geht
Mir ein süßes Deingedenken,
Wie ein stilles Nachtgebet!

I tears must I sink my gaze;
For, into my innermost being
Come sweet thoughts to my ease
Of you, as if I am silently praying.⁵⁰

5

Sehr ruhig Auf dem Teich, dem regungslosen, weilt des Mondes holder

Oboe (Violino)
Viola
Pianoforte

7 Glanz, flechtend seine bleichen Rosen in des Schilfes grünen Kranz.

Figura 7 - Schilflieder, N°5, compassos 1 a 11

Este andamento caracterizado por ser "Muito calmo", sendo essa a indicação dada para iniciar esta fantasia, tal como vemos na Figura 7, o piano inicia o andamento com um trémulo, por forma criar um certo ambiente ao solo da viola, em que se pode especular a representação do brilho da lua a expandir-se pela lagoa.

Assim, é a partir do compasso 4 que a tonalidade de Mi Maior é revelada pelo Piano e pelo oboé. Neste pequeno solo, encontramos um intervalo de sexta executado duas vezes, ao qual sugeria que, à segunda vez (compasso 6), este intervalo apresentasse mais tensão, como uma espécie de insistência que depois se irá resolver, no compasso 9. No compasso 11, a viola toma outra vez o papel de solista com a indicação de *mit Ausdruck*⁵¹ com as tercinas a predominarem aqui na parte do piano, o que nos dá uma determinada sensação de embalo. O oboé entra no compasso 17, de forma a romper com o ambiente dos compassos anteriores e neste seguimento, a parte musical executada pelo piano começa a demonstrar alguma irregularidade rítmica com os arpejados e as semicolcheias. Na minha opinião, o oboé mostra aqui um papel mais assertivo, por conter colcheias no fim do seu solo que estão sobrepostas às tercinas do piano. Sugeria aqui que

⁵⁰ Tradução de David Paley, obtido de: <http://www.poemswithoutfrontiers.org/Schilflieder.html> data de acesso: 22-05-2019

⁵¹ Trad.: com expressão

este assegurasse esse carácter de assertivo, apesar de continuar a ser um solo expressivo, como está indicado na partitura, e usaria *vibrato*.

A segunda estrofe entra no compasso 22 e, aqui, o piano tem a indicação de que deve tocar "como as trompas"⁵², por forma a representar o espírito das caçadas, pois é dito nos versos que os veados vagueiam por uma colina ali perto e uma ave que se agita "sonhadoramente" entre os juncos.

*Leidenschaftlich*⁵³ é a indicação dada à viola a partir do compasso 31, onde o ambiente se altera para um estado de espírito apaixonado e numa dinâmica mais forte, é-nos transmitido também um sentimento de desespero pela perda da amada. Notamos isto mesmo por baixo dos versos que nos falam das lágrimas que caem sobre o olhar caído. Toda esta agitação apaixonada refletem as "doces" recordações dos momentos que passaram juntos e que no final da estrofe estão expostas com as palavras *Wie ein stilles Nachgebet*.⁵⁴ Estas palavras por sua vez poderiam ser associadas à frase musical executada pelo oboé a partir do compasso 47, quando este toca sozinho como se significasse o início de uma oração do amante que chora no silêncio da noite pela perda da sua amada e pelas recordações entretanto reavivadas.

Em todo este andamento, considero que a viola e o oboé se encontram em diálogo. A viola apresenta uma "voz" mais inquietante e, por sua vez, o oboé encontra-se para tranquilizá-la. Assim, em termos de execução, considero desejável que o oboé assegure sempre um carácter mais estável e/ou assertivo, como referido anteriormente, e, para contribuir para esse ambiente musical, sugiro o uso de um timbre mais cheio que marque presença.

Para finalizar, os três últimos compassos encontram-se numa dinâmica de pianíssimo, com indicação dada ao oboé para tocar "com intimidade"⁵⁵ onde o intervalo de sexta, o mesmo tocado no início deste andamento, se repete mais uma vez, abrindo "as portas" para último compasso que sugere que se acabe com um simples acorde suspenso na tonalidade de Mi Maior.

⁵² *wie Hörner*

⁵³ Trad.: apaixonadamente

⁵⁴ Trad.: como uma oração silenciosa da noite

⁵⁵ *mit Innigkeit*

Benjamin Britten

Six Metamorphoses after Ovid op.49

A obra *Metamorphoses* do poeta Romano Ovídio (43 a.c. – 17 d.c.), serviu de inspiração ao compositor Benjamin Britten para compor seis peças para Oboé Solo. Britten inspirou-se em algumas personagens míticas desta mesma obra, uma coleção composta por quinze livros, com cerca de 250 narrativas em doze mil versos compostos em latim, onde são narradas as transformações dos deuses mitológicos e dos homens em montanhas, árvores, flores, rios, animais.

“Os épicos quinze livros de Ovídio, escritos requintadamente em hexâmetro e em latim, é um dos expoentes máximos da literatura. Começando com a criação do mundo e terminando com Roma, durante o tempo de vida [de Ovídio]. As Metamorfoses arrastam o leitor através do tempo e do espaço, de inícios e finais, da vida à morte, de momentos de alegria a episódios de depravação e abjeção.”⁵⁶

Não se sabe ao certo quando é que Britten começou a compor a obra *Six Metamorphoses after Ovid*, mas foi encontrado um pequeno esboço da abertura de *Niobe* (nome de um dos andamentos desta composição) na sua agenda, na semana de 28 de março de 1951. Esta obra foi dedicada a Joy Boughton (1913-1963), filha do compositor inglês Rutland Boughton (1878-1960) que também era um amigo do próprio Britten.

Joy era considerada como uma das alunas com maior nível na classe do famoso Oboísta britânico Léon Goossens (1897-1988), sendo que ela seria a pessoa mais indicada para interpretar a obra de Britten, porque Joy apresentava uma “(...), boa leitura, era talentosa, com pensamento sensível e possuía uma forte personalidade como oboísta que o Britten admirava muito, o ingrediente perfeito para esta grande obra, (...).”⁵⁷

O atual e reconhecido Oboísta George Caird afirma, que lamentavelmente, não conseguiu obter qualquer informação sobre a preparação prévia que a oboísta Joy teve com o compositor, mas segundo a informação dada pela Oboísta Sarah Francis, foi o que Joy dizia aos seus alunos, “Britten sabia o que estava a fazer: está tudo escrito em baixo... toca o que lá está.”⁵⁸

Muitas das citações que referenciarei ao longo deste capítulo relativamente à análise de George Caird, em minha opinião, não passam de meras especulações, não digo que estejam erradas, apenas refiro que

⁵⁶ “Ovid’s 15-book epic, written in exquisite Latin hexameter, is a rollercoaster of a read. Beginning with the creation of the world, and ending with Rome in his own lifetime, the *Metamorphoses* drags the reader through time and space, from beginnings to endings, from life to death, from moments of delicious joy to episodes of depravity and abjection.” (Johnson, 2016 obtido de <http://theconversation.com/guide-to-the-classics-ovids-metamorphoses-and-reading-rape-65316>)

⁵⁷ “Joy was a well-read, talented, sensitive though strong-minded oboist whom Britten clearly admired, the rightful recipient of this great work” (Britten, 2017. *Six Metamorphoses after Ovid*. Textos de Apoio ao CD [G. Caird, J. Boughton, & N. Daniel gravado]. Londres, Reino Unido, 6)

⁵⁸ “Britten knew what he was doing: it is all written down...play what is there” (Francis *apud* Caird, 2007, p. 6)

podemos olhar e vislumbrar a música com outros “olhos”, não só quando tocamos este andamento, como também os andamentos seguintes.

A primeira estreia desta obra foi realizada no dia 14 de junho de 1951, no The Meare em Thorpeness, Suffolk na Inglaterra, que por acaso coincidiu com o dia de aniversário da própria intérprete.

O Concerto agendado para esse dia “(...)”, incluía uma seleção de madrigais ingleses, canções Jacobinas e ainda música do século XX, onde estavam incluídas as ‘Six Metamorphoses after Ovid’. A oboísta tocou a obra num bote no meio do lago, onde ouve um momento em que a música ‘voou para a água’, fazendo com que a tinta ficasse borrada em algumas páginas e até hoje essas manchas continuam visíveis no manuscrito, (...)”.⁵⁹

Pan

who played upon the reed pipe which was Syrix, his beloved.

Romano Ovídio descreve *Pan* como uma personagem forte e poderosa. A sua aparência retrata um animal, tendo um corpo peludo com membros inferiores de bode e o seu rosto é barbudo e enrugado.⁶⁰

Pan tem uma certa atração pela ninfa *Syrinx* e tenta seduzi-la ao ponto de ela quase cair na tentação, mas consegue fugir. Quando a ninfa vê que não encontra uma saída, pede ajuda às suas irmãs ninfas para a transformarem.⁶¹ No momento em que *Pan* estava prestes a capturá-la, nota que só está a agarrar canas e suspira de desapontamento, sendo que esse suspiro atravessa pelos tubos. *Pan* ficou encantado com o som que eles produziram e pensou que poderia ser o choro da sua amada *Syrinx*. Foi então que *Pan* juntou os tubos, formando uma flauta, para que pudesse tê-la com ele para sempre.⁶²

By this new music and its witching tones,

Cried “You and I shall stay in unison!”

And waxed together reeds of the lengths

*And made the pipes that keep his darling’s name.*⁶³

Britten escreve nesta primeira metamorfose, “*Senza Misura*” como se pedisse por uma pulsação livre, mas não podemos ignorar o andamento que

⁵⁹ Caird, 2017, p. 4

⁶⁰ Grimal, P. (2009). *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Lisboa: Difel.

⁶¹ Hoakley, 2017, obtido de: <https://eclecticlight.co/2017/10/13/changing-stories-ovids-metamorphoses-on-canvas-0-index-and-introduction/> data de acesso: 20-05-2019

⁶² ?? obtido de: <http://www.getty.edu/art/collection/objects/732/jean-francois-de-troy-pan-and-syrinx-french-1722-1724/> data de acesso: 20-05-2019

⁶³ Ovid. (1998). *Metamorphoses*. Oxford: Oxford University Press, 22

escreveu à frente (colcheia = approx. 138). A primeira parte está constituída por 5 compassos, composta e escrita numa linha melódica na tonalidade de Lá Maior e somente por graus conjuntos. Neste sentido, a amplitude do movimento vai aumentando cada vez mais, as dinâmicas seguem o fraseado da linha, crescem quando sobe de altura e diminuem quando descem. O final de cada compasso é terminado sempre com uma suspensão e são separados com respirações. Este andamento representa *Pan* a tocar na Flauta de Pã, representando os seus lábios a passarem por cada tubo, da direita para a esquerda e desta forma produzir este desenho melódico que Britten escreve na partitura.



Figura 8 - Pan, compassos 1 a 5

Na segunda parte, o compositor acrescenta mais articulações e torna-se evidente a polarização constante entre Lá e Lá sustenido. "A *obsessão da repetição da nota Lá sustenido cria tensão*" querendo sempre criar um salto de quarta e, conseqüentemente, desce em graus diatónicos para Lá. Esta situação repete-se três vezes até que os intervalos começam a aumentar, criando mais tensão e a subir de altura, posteriormente os intervalos vão diminuindo até que chega à nota final lá sustenido realizada na oitava acima.⁶⁴



Figura 9 - Pan, compassos 6 a 9

Depois de terminar esta segunda parte com Lá sustenido, no compasso seguinte o Lá natural volta a "reclamar" o seu lugar formando os mesmos desenhos melódicos da primeira parte. O desenho melódico sobe e

⁶⁴ Velescu, 2011, p. 170. Obtido de http://icc-online.arte-ct.ro/vol_03/17.pdf data de acesso: 20-05-2019

desce constantemente passando pelos graus conjuntos da escala, num andamento lento e com dinâmica de *pianissimo*, para depois a velocidade aumentar e ser acompanhada com o *sempre cresc. ed accel* até terminar em execução de trilo.

Quase a terminar, Britten compôs este andamento voltando a escrever o motivo da segunda parte insistindo no Lá sustenido repetidamente tocado em dinâmica de *pianissimo*, que logo em seguida é assumido em dinâmica de *fortissimo* e suspendendo na nota Ré5. De seguida rompe com uma escala descendente na tonalidade de Lá Maior, apesar das últimas três notas mudarem o rumo, como se deixassem no ar uma sugestão à tonalidade de Si menor.



Figura 10 - Pan, compassos 10 a 17

Entendo aqui que, devido ao facto de *Pan* não ter apanhado realmente a ninfa *Sirix*, o possa ter causado uma certa frustração, daí eu especular que este início do andamento poderá ter um pouco desse sentimento.

Sempre que Britten escreve uma dinâmica *forte* com diminuendo, resulta numa distensão do ar, como se representasse um impulso do sopro. Na secção central (Figura 9), o que encontramos na partitura não são acentos nem *staccatos*, mas sim cunhas, representando uma articulação mais "agressiva". Todo este andamento representa uma experimentação na Flauta de Pã, neste sentido, sou levada a especular que *Pan* ao articular pela primeira vez estas notas com um certo peso, demonstrou alguma dificuldade inicial, até conseguir aumentar a velocidade para o andamento pretendido. Na última secção, é apresentada uma diversidade de dinâmicas e de velocidades de andamentos, denotando já que *Pan* estaria a ganhar um certo domínio técnico da execução do instrumento.

Com estas indicações que referi no parágrafo anterior, seria assim desejável que o oboísta representasse a personagem *Pan* ao rigor, tocando numa flauta de Pã, respeitando das dinâmicas, aplicando o *vibrato* nas frases mais intensas, e evitando o uso dele em frases que se encontram em *piano*. Em relação às cunhas, usaria uma articulação bastante seca, isto é, com pouco uso de ar, de forma a criar esta "agressividade" da experimentação.

Phaeton

who rode upon the chariot of the sun for one day and was hurled into the river Padus by a thunderbolt.

Ovídio descreve *Phaeton* como uma criança arrogante que um dia implorou à sua mãe, *Clymene*, que lhe confirmasse se ele era filho do Deus Sol. A sua mãe mandou-o confirmar a sua suspeita com o próprio Deus, e assim *Phaeton* foi ao palácio do seu suposto pai. O Deus Sol confirmou que era o seu pai e para provar o amor que tinha por ele, decidiu conceder-lhe um desejo. *Phaeton* então pediu-lhe para conduzir o carro que puxava o sol no seu percurso diário. Assim que o Deus ouviu este pedido ficou em choque e arrependido do que lhe tinha acabado de fazer. O Deus tentou então dissuadi-lo do seu pedido, mas nada conseguiu mudar o seu desejo. Este andamento retrata a viagem de *Phaeton*, no carro puxado por cavalos, que provoca o caos pelos céus até que *Júpiter* decide lançar um raio, causando a destruição do rapaz, fazendo-o cair pelo rio *Padus*.⁶⁵

A primeira parte do andamento representa os cavalos "(...), a chocarem-se entre si, galopando no ar, e rompendo pelas nuvens, (...)." ⁶⁶ Britten escreveu tercinas num andamento de semínima pontuada = 152, todas elas articuladas e com acentuação forte-fraco-fraco. Eu considero este tempo bastante rápido e que requer um enorme controlo de execução no oboé.

Mais à frente encontraremos o *Agitato*, o qual indica que o andamento deverá ser ainda mais rápido. Dado a este facto, muitos oboístas, incluindo a própria Joy Boughton, preferem iniciar a sua interpretação e execução desta peça num andamento abaixo do que está realmente indicado, por forma para terem oportunidade de fazer uma maior diferença de andamento quando chegarem à execução da secção do *Agitato*.⁶⁷

Vivace ritmico $\text{♩} = 152$

The image shows a musical score for the first 18 measures of the piece 'Phaeton'. It consists of five staves of music. The tempo is marked 'Vivace ritmico' with a metronome marking of a quarter note equal to 152 (♩ = 152). The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The first measure starts with a forte (f) dynamic. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several accents and slurs throughout. The final measure of the excerpt is marked with a decrescendo (dim.) dynamic.

Figura 11 - *Phaeton*, compassos 1 a 18

⁶⁵ Caird, 2017, p. 13, 14

⁶⁶ Mulder *Apud* Djovanis, 2005, p. 40

⁶⁷ Caird, 2017, p. 24

Ao contrário do que acontece na primeira parte, a secção que vem a seguir é em dinâmica de *pianíssimo* (Figura 12) e com fraseado em ligaduras num registo mais agudo. George Caird, depois de conversar com alguns críticos, dá-nos algumas ideias históricas de forma a podermos entender o que se passava nesta secção, ou seja, será que neste momento *Phaeton* tinha o carro sob controlo e estava a disfrutar a sua viagem? Será que este poderia ser apenas ser o reflexo da metamorfose de *Phaeton*, que mudaria de arrogante confiante para um terrorista incontrolável? Ou então será que simplesmente o carro teria ido para trás de uma nuvem?⁶⁸

Djovanis, após estudar a análise de Frank Mulder, refere que esta secção "(...), representa o momento em que Phaeton atinge uma alta altitude, fica atordoado e com medo, larga as rédeas e perde o controlo da carruagem, (...)." ⁶⁹



Figura 12 - *Phaeton*, compassos 19 a 27

A última secção desta peça, surge em *Agitato*, retratando a queda de *Phaeton* depois de perder o controlo do carro e ser atingido pelo raio. O *staccato* volta a surgir como na primeira parte, mas desta vez intercala com cunhas. Nos últimos quatro compassos, são-nos dadas diferentes perspetivas de como imaginar o final desta história, ou seja, o carro a desaparecer à distância⁷⁰, ou então o vapor subindo da água após a catástrofe⁷¹, ou por fim, poderá representar também a queda vinda do céu em direcção ao rio.⁷²

Figura 13 - *Phaeton*, compassos 28 a 42

⁶⁸ Caird, 2017, p. 24

⁶⁹ Djovanis, 2005, p. 41

⁷⁰ Caird, 2017, p. 24

⁷¹ Janet Craxton *apud* Caird, 2017, p. 24

⁷² Mulder *apud* Djovanis, 2005, p. 41

Como já foi referenciado em capítulos anteriores, as tercinas dão-nos uma sensação de continuidade, e como tal Raimond Monelle associa-as às “passadas”, aos “galopes” dos cavalos. Aqui neste ambiente rítmico, a peça não nos mostra completamente essa fluidez, mas apresenta uma irregularidade rítmica com acentos, que nos invocam para uma viagem atribulada de *Phaeton*, no carro puxado por cavalos descontrolados e difíceis de se conseguir controlar.

Tal como Joy Boughton, eu também executaria o tempo inicial um pouco mais abaixo do que está escrito na partitura. Considero desejável que, todas as notas articuladas na primeira parte (Figura 11), não devem ser secas, ou seja, sugeria executá-las com uma articulação entre *tenuto* e *stacatto*. É importante respeitar os acentos que estão na partitura, juntamente com os reguladores de dinâmica, de forma a dar jus ao significado que elas representam, à viagem atribulada de *Phaeton*. A segunda parte desta metamorfose (Figura 12), parece que nos transmite um pouco de mais calma, mas eu não retiraria a agitação, daria um pouco de destaque em cada nota, os reguladores de dinâmica continuam lá como se pretendessem que executássemos um acento no início de cada golpe da articulação quando a dinâmica diminui. Na secção seguinte, no *Agitato* (Figura 13), o tempo fica mais rápido. Eu executaria esta secção, não apenas numa velocidade acima, mas também num tempo mais instável. No sétimo compasso após o *Agitato*, tocaria no início um pouco mais lento, dando destaque às primeiras três notas desse compasso e fazia um *accelerando* até ao *forte espressivo*, no nono compasso, onde executaria bastante *vibrato* em cada nota. A última pauta, em *pianíssimo*, está com indicação de “a tempo”, pelo que considero que este tempo seria referente ao do início desta metamorfose, um tempo mais lento.

Niobe

who, lamenting the death of her fourteen children, was turned into a mountain.

Niobe é uma mãe que tem catorze filhos, sete rapazes e sete raparigas e a sua história foi retirada do Livro VI da obra *Metamorphoses*. Ovídio conta que *Niobe* era uma mãe orgulhosa pelo número de filhos que tinha criado, de forma que começou a insultar *Latona*, com apenas *dois filhos, afirmando que o seu ventre valia apenas um sétimo do dela*, “(...), *so her womb was worth/A seventh part of mine. O happy me!(...)*”⁷³ e que os seus filhos não tinham direito à “(...), coroa nos seus cabelos (...)”⁷⁴

Latona, insultada com os comentários de *Niobe*, decidiu vingar-se e pediu ajuda aos seus dois filhos, *Apollo* e *Diana*, para matar os sete filhos rapazes de *Niobe*. *Amphion*, marido de *Niobe*, não aguentou o sofrimento e suicidou-se com uma espada no peito. No entanto, *Niobe* em choque com o

⁷³ Ovid, 1998, p. 127

⁷⁴ Ovid, 1998, p. 127

que se tinha passado ainda foi capaz de dizer "(...), depois de tantas mortes ainda triunfo, (...)"⁷⁵ pois ainda lhe restavam as sete filhas, o que significava que ainda tinha mais que *Latona*. Depois deste infeliz comentário, *Latona* não poupou e as setes filhas de *Niobe* perderam também a vida.

Niobe, mãe sem marido e sem filhos, estava agora só, o sofrimento e a dor apoderaram-se do seu corpo, "(...), a pulsação já não batia nas suas veias, ficando cada vez mais imóvel até que se transforma numa montanha e as suas lágrimas correm naquele mármore até hoje (...)"⁷⁶

E assim é em *piangendo* (chorando), que se inicia este andamento, na tonalidade de Ré bemol Maior, para representar o sofrimento e o choro de *Niobe*. Nesta primeira secção, George Caird diz que as seis notas do segundo compasso poderiam representar os seus primeiros seis filhos mortos, apesar do sétimo ter pedido misericórdia e lhe ter sido recusada. O quarto compasso tem sete notas, o que poderiam representar as sete filhas mortas e o nono compasso composto por catorze notas, onde cada nota representaria cada um dos 14 filhos.



Figura 14 - *Niobe*, compassos 1 a 9

Segundo Caird, a transformação dá-se porventura na segunda secção, sendo que os primeiros quatro compassos (Figura 15), com duas pequenas frases melódicas, poderão representar o reflexo da magia que se começa a alastrar em *Niobe*.



Figura 15 - *Niobe*, compassos 10 a 13

Nos seguintes compassos, o tempo começa a dar sinais de instabilidade, onde o compositor Britten escreve *express. e rubato*, e mais à

⁷⁵ Ovid, 1998, p. 130

⁷⁶ *Ibid.*

frente escreve *animando*. A música começa a ficar mais cromática e a distância intervalar, quando se aproxima no final, começa a ficar mais curta. No último compasso desta secção, em diminuendo, Britten escreve o ritmo, de forma a dar-nos uma sensação de *ritardando*. Como nos refere Djovanis "(...), neste momento, a metamorfose de *Niobe* está completa (...)."77



Figura 16 - *Niobe*, compassos 14 a 20

Depois da pausa marcada como *lunga*, chegamos à terceira secção onde estão repetidos os primeiros dois compassos iniciais desta metamorfose, caracterizando o choro de *Niobe*. Na última frase, Britten escreve *senza espress.*, reforçando a ideia da transformação de *Niobe* em pedra.⁷⁸



Figura 17 - *Niobe*, compassos 21 a 26

Em relação à primeira parte da peça (Figura 14), George Caird faz uma interpretação demasiado literal do texto, porque parece que este nos apresenta uma especulação sobre a quantidade de notas que correspondem ao número de filhos.

Na certeza, porém, é que nada disto está escrito por Britten, logo não podemos saber exatamente o que este compositor pretendia com essas notas musicais, mas uma coisa é certa para mim, é autêntico que todas estas notas são sentidas, são todas "gritadas" em representação do desespero de uma mãe que acabou de perder tudo. Enquanto oboísta e intérprete, sugeria executar esta primeira parte com bastante *vibrato*. Tendo conta que falamos de uma mãe em "desespero" pela morte dos filhos, tomaria a liberdade de destabilizar o tempo.

⁷⁷ Djovanis, 2005, pag. 43

⁷⁸ Hiramoto *apud* Djovanis, 2005, p. 43

Os quatro compassos apresentados na Figura 15 estão escritos numa dinâmica abaixo à da primeira secção, o que me leva a especular aqui, que poderia ser *Niobe* a interiorizar-se do horror que lhe tinham feito passar. Aqui, pretenderia executar estes quatro compassos com um timbre mais íntimo, sem qualquer *vibrato*.

Mais à frente, na Figura 16, representa *Niobe* a ter outra explosão de emoções, que a levou à loucura. Nesta secção, seria desejável “dar mais espaço” ritmicamente entre as notas que representam uma maior distância intervalar. Neste sentido, arriscaria referir que a transformação poderia ocorrer e ser feita nesta secção do “*animando*”, mas o certo é que nos últimos compassos da peça (Figura 17), *Niobe* já está petrificada, onde aqui, enquanto intérprete, considero importante estabelecer uma postura imóvel, sem recorrer ao uso do *vibrato*.

Bacchus

at whose feasts is heard the noise of gagging women’s tattling tongues and shouting out of boys.

Britten, decide então descrever uma festa onde *Bacchus* se encontrava. Esta mesma festa que estava a decorrer, servia de desculpa para muitas mulheres saírem e deixarem os seus deveres de casa por acabar. Apenas as três filhas de *Minyas* tiveram de ficar dentro de casa a tear.⁷⁹

Aborrecidas com a situação, uma das irmãs propôs que contassem histórias. Nisto, os devotos de *Bacchus* que passavam por perto das irmãs contadoras de histórias, transformaram-nas em morcegos e “(...)”, dos seus teares nasceram folhas e cobriram-se de uvas e, finalmente, esgueiraram-se para os cantos escuros da sala onde se transformaram em morcegos. *Bacchus* ganhou, (...).⁸⁰

De facto, esta história encontra-se na obra *Metamorphoses* de Ovídio, mas o certo é que não se encontra muita informação detalhada acerca do que refere George Caird sobre as filhas de *Minyas*, logo não considero que esta seja uma informação relevante na interpretação desta peça.

Bacchus, sendo o Deus do Vinho, era visto como uma personagem embriagada, de maneira a que alguns oboístas, tenham decidido interpretar esta primeira secção do andamento (Figura 18), que termina no compasso 14, num carácter mais livre respeitante ao ritmo e à pulsação que estão escritas, cujo objetivo passa certamente por salientar a personagem de *Bacchus* embriagada. Caird analisou as performances de Joy Boughton e de Janet Craxton e afirma que estas são mais fiéis ao que está escrito na partitura.

⁷⁹ Caird, 2017, p. 27

⁸⁰ Caird, 2017, p. 27

Nesta primeira parte da peça, executaria estes ritmos com “energia e caráter.” Enquanto intérprete, daria mais ênfase nas notas pontuadas, como se apresentasse um ligeiro acento e nos grupos de três semicolcheias, retiraria o peso sonoro, para poder representar uma espécie de “solução”, sendo a minha intenção de representar a figura de *Bacchus* embriagada.



Figura 18 - *Bacchus*, compassos 1 a 14

Djovanis descreve esta peça como tendo sido composta na “forma rondó com cinco secções: A (refrão), B (episódio), A’ (refrão curto), C (episódio) e A (coda baseada no refrão)”⁸¹. A segunda secção (B), marcada com *Più vivo* (Figura 19), tem ritmos mais ativos com saltos intervalares, acentos e *marcatos* que nos evocam a ideia de “possíveis vozes” a falarem entre si. Aqui, sugeria transmitir uma imagem onde se encontram as “línguas tagarelas” (*tattling tongues*) das mulheres que se encontram na festa, fazendo exagero na dinâmica *forte* e dando destaque aos acentos e ênfase às ligaduras.

O mesmo se passa mais à frente na quarta secção (C), que está marcada com *Con moto* (Figura 20), representando o barulho dos gritos dos rapazes que também estão presentes no banquete. Tendo em conta o registo em que se encontra esta secção, e à dinâmica que é indicada, tentaria encontrar um timbre mais *dolce*. Aqui, daria ênfase às notas que saem do registo e usá-las-ia para formar a melodia que Britten pretende.

⁸¹ Djovanis, 2005, p. 44



Figura 19 - Bacchus, "tattling tongues", compassos 15 a 24

Figura 20 - Bacchus, "shouting out of boys", compassos 33 a 41

A última secção, composta com algum do material musical da primeira secção, inicia-se desta vez com algo diferente, nomeadamente no *sforzato* do Dó3 (Figura 21), surge com uma suspensão que se repete por três compassos consecutivos que são seguidos com figuras rápidas ascendentes em dinâmica de *piano* que poderá sugerir um "soluço". O desenho melódico e rítmico da secção A surge depois deste material novo. Aqui, iniciaria esta secção num tempo mais lento, em dinâmica de *piano*, depois *mezzo piano*, continuando a crescer e a subir de altura, onde acrescentaria aos poucos um pequeno *accelerando*, até nos trazer de volta à tonalidade de Fá Maior, no último compasso.



Figura 21 - Bacchus, compassos 42 a 49

Narcissus

who fell in love with his own image and became a flower

Narcissus poderia ter uma vida longa, mas segundo o aviso de *Tiresias*, isso só seria possível se este não se conhecesse a ele próprio, "(...), *Yes, if he never knows himself, (...)*"⁸². A sua beleza era notável, era amado e desejado por muitas jovens raparigas, mas ao mesmo tempo era muito orgulhoso ao ponto de que nunca iria deixar ninguém tocar no seu coração.

Certo dia, *Narcissus* enquanto caçava conheceu *Echo*, uma ninfa que tinha sido em tempos castigada por *Juno*, que amaldiçoou a sua fala, pois ela desde então só poderia usar as últimas palavras das frases que conseguia ouvir e assim, logo que viu *Narcissus*, teve a sua oportunidade, como se descreve de seguida.

Narcissus: Está alguém aqui?

Echo: Aqui

Narcissus: Vem ter comigo!

Echo: Ter comigo!

Narcissus: Porque foges de mim? Vamos encontrar-nos.

*Echo: Vamos encontrar-nos.*⁸³

O tal encontro não correu como esperado, o amor de *Echo* não fora correspondido, *Narcissus* espantou-a e esta fugiu por entre os bosques. *Narcissus* continuava a desprezar as outras ninfas até que um dia, uma delas decidiu amaldiçoá-lo. O belo rapaz vê uma poça, debruça-se sobre ela e vê o seu próprio reflexo, não conseguindo desviar o seu olhar, dado o amor que tem pelo seu próprio reflexo, que o prendeu ali mesmo e de lá nunca mais

⁸² Ovid, 1998, p. 61

⁸³ Ovid, 1998, p. 62

saiu. Ninguém o viu mais e "(...), em vez disso, no seu lugar foi encontrado uma flor, pétalas brancas agrupadas em volta de um copo de ouro, (...)."84

A primeira parte deste andamento (Figura 22), retrata a personagem do belo *Narcissus*, onde durante estes primeiros nove compassos aparecem várias vezes as figuras das sextinas, que quase se assemelham a um trilo regular.85 George Caird, na sua análise que faz à peça *Narcissus*, refere que a "(...), dinâmica desta abertura requer um trabalho considerável em aprimorar o som e atingir a liquidez da frase(...)."86



Figura 22 - *Narcissus*, compassos 1 a 9

É a partir do compasso 10 (Figura 23), que se considera que entra o reflexo de *Narcissus*, quando o belo rapaz se mira na água. O oboé tem de conseguir diferenciar os dois materiais, nomeadamente o reflexo representado pelas hastes das figuras musicais para cima e o próprio *Narcissus* representado pelas hastes das figuras musicais para baixo. Aqui seria desejável, na representação do reflexo, recorrer a um timbre mais íntimo e sem qualquer *vibrato*.

A melodia inicial apresentada por sua vez poder-se-á definir como o tema de *Narcissus*, sendo que é repetida nesta segunda secção, com o reflexo, que surge entre o tema, a comprometer-se fazer a cópia de alguns fragmentos da melodia original, mas invertendo os intervalos.

A partir do compasso 19, as duas melodias seguem a mesma direção e distância intervalar entre elas, se bem que diminuem progressivamente até deixar de haver diferença entre uma e outra, tornando-se numa só.

É interessante conhecer que na história, é-nos contado que o aparecimento da ninfa *Echo*, que também copiava as últimas palavras de *Narcissus*, "(...), poderia ser considerado como uma dupla analogia, (...),"87 só que o compositor Britten deixa-nos um apontamento no final da página referenciando que esse eco só estaria destinado ao reflexo na água.

84 Ovid, 1998, p. 66

85 Djovanis, 2005, p. 45

86 Caird, 2017, p. 28

87 *Ibid.*

Figura 23 - *Narcissus*, compassos 10 a 23

Na última parte deste andamento (Figura 24), sensivelmente a partir do compasso 24, Caird alude que podemos assumir que a partir daqui não temos mais traços do eco, porque para além de no papel ainda estar dividido por hastes, a dinâmica é a mesma, ou seja, aqui está representado o estado final de *Narcissus* que se transformou em flor e que encerra desta forma este andamento.⁸⁸

Na minha opinião, o reflexo continua presente nesta última secção, ou então Britten não teria continuado a escrever os dois tipos de hastes. Noto que, nos primeiros compassos, a distância intervalar vai aumentando, pelo que, enquanto intérprete, daria “mais espaço” entre essas notas de forma a criar mais tensão até ao compasso 26, onde tomaria a liberdade de destabilizar um pouco o andamento até estabilizar no último compasso.

Figura 24 - *Narcissus*, compassos 24 a 29

⁸⁸ Hiramoto *apud* Djovanis, 2005, p. 46

Arethusa

who, flying from the love of Alpheus, the river god, was turned into a fountain.

A história de *Arethusa* retratada no Livro V da obra *Metamorphoses* de onde foi retirada, representa um pequeno episódio sobre uma ninfa que conta a sua história a *Ceres*, uma mãe que procurava desesperadamente a sua filha *Proserpina* que tinha sido levada por *Dis* para o submundo. Assim, *Arethusa* conta como foi transformada num riacho de montanha num dia de grande calor.

A ninfa quando estava de regresso a casa, encontrou uma ribeira onde se podia refrescar e descansar um pouco, dado que o tempo estava muito quente e sentia-se cansada depois da caçada no bosque.

Arethusa descreveu como a água estava agradável, transparente e sem perturbações. Despiu-se e mergulhou nas águas daquela ribeira, que depois das "(...), incontáveis voltas e reviravoltas, (...)"⁸⁹, ouviu a voz assustadora de *Alpheus*, o Deus do Rio, que a chamava através das suas águas. A ninfa, assustada, tentou fugir a voar, deixando a suas roupas para trás. Estava a ser perseguida pela paixão cega de *Alpheus* "(...), como se tivesse as asas de uma pomba que fugia de um falcão, (...)." ⁹⁰

Cansada da fuga, *Arethusa* chora e pede ajuda a *Diana*, deusa que a ajuda a esconder-se, cobrindo-a com uma nuvem. Este facto não durou muito tempo e *Arethusa* acabou por ser descoberta e transforma-se num riacho. Vendo o que se tinha passado, *Alpheus* transforma-se em água com o objetivo de ficar unido à ninfa.⁹¹

Caird, confia que esta história poderá ter sido influenciada pela viagem que Britten e Pears realizaram em setembro de 1950 à ilha Sicília, no mar mediterrâneo, onde o clima é muito quente.

Tal como nos andamentos anteriores, este está dividido em três partes. A primeira (Figura 25), que vai até ao compasso 41, pode representar, segundo Mattson⁹², a *Arethusa* a fugir de *Alpheus*, pedindo ajuda a *Diana*.

Caird, no entanto, afirma que os arpejos escritos nesta parte do andamento invocam-nos fluidez, porque a "(...), *Arethusa* está claramente em movimento e as frases permitem-na fazer as pausas no rio, (...)"⁹³.

É com esta frase acima, referida por Caird, que me guio para ter uma melhor contextualização desta primeira secção. A indicação de tempo em *Largamente*, dá-me mais espaço para dar ênfase em todas as primeiras notas de cada compasso que estão marcadas com *tenuto*. Considero aqui desejável

⁸⁹ Ovid, 1998, p. 117

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ Caird, 2017, p. 29

⁹² Mattson *apud* Djovanis, 2005, p. 46

⁹³ Caird, 2017, p. 29

executar estas frases de forma fluída para uma melhor contribuição ao ambiente emocional que se procura comunicar.

Assim sendo, podemos denotar que a partir do compasso 23, não só as ligaduras são alteradas como também a altura sonora a dinâmica vai subindo de tal forma que nos conduzem até às fusas que, para Caird as passagens mais rápidas representam *Arethusa* a ser perturbada por *Alpheus*, sendo a representação do pânico a instalar-se.

Figura 25 - *Arethusa*, compassos 1 a 35

A parte central do andamento (Figura 26), pode representar *Arethusa* escondida dentro da nuvem. Aqui o andamento muda para *poco più lento*, os trilos em dinâmica *pianíssimo*, remete-nos para uma sensação de um ambiente mais tranquilo, que me sugere o acalmar da fuga em que a ninfa se encontra em “descanso” ante o seu caçador. Sendo assim, procuraria estabelecer uma postura mais imóvel, sem uso de qualquer vibrato. A última parte, com a indicação *animando*, evoca-nos uma sensação de “cascatas”, com que rapidamente chegamos à tonalidade inicial de Ré Maior. Aqui, Caird dá a hipótese de se tratar da representação da união entre *Arethusa* e *Alpheus* em água.

The image displays a musical score for Oboe, consisting of five staves of music. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The tempo and dynamics markings are as follows:

- Staff 1: *poco più lento*, *pp*
- Staff 2: *pp*, *più f*
- Staff 3: *f*, *dim.*, *pp*, *p cresc.*, *animando*
- Staff 4: *ff espress.*
- Staff 5: *ff espress.*

The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several slurs and phrasing marks throughout the score, indicating the flow of the melody. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *ff* (fortissimo), with a variety of crescendos and decrescendos.

Figura 26 - Arethusa, compassos 42 a 80

Pavel Haas

Suite for Oboe and Piano op.17

No início da Segunda Guerra Mundial, nomeadamente a 29 de setembro de 1938, foi assinado o Acordo de Munique pela Alemanha, Grã-Bretanha, França e Itália. Este acordo selava o destino da Checoslováquia, tendo esta que entregar a Região dos Sudetas livremente à Alemanha "(...), sem provocar qualquer agressão, (...)." ⁹⁴ Para além da Região dos Sudetas ter sido ocupada por alemães, ela também era uma rica fonte de muitos recursos para a Checoslováquia, que depois de ocupada acabou por ver arrasada a sua economia o que a tornou vulnerável ao domínio alemão. ⁹⁵

Este acontecimento teve um impacto bastante doloroso para Pavel Haas, que nesta altura estava em vias de ganhar o Prémio da Fundação Smetana pela sua Ópera de três atos, intitulada de "*Šarlatán*" e que foi composta em 1936.

A sua vida antiga alterou-se por completo. Haas trabalhava em Brno como compositor sem qualquer posição institucional e ainda escrevia para o *Národní noviny* (Jornal Nacional). Haas estava convicto de que dadas as circunstâncias em que se encontrava, poderia ser o fim da edição das suas obras e a probabilidade de voltarem a serem tocadas era quase nula, ou seja não havia qualquer tipo de esperança para a *performance* dos seus trabalhos. Os seus receios concretizaram-se e as suas obras foram ouvidas pela última vez na Rádio Checa no dia 28 de janeiro de 1939. Mais tarde, Haas procurou sair do país, onde tentou assegurar uma posição enquanto Professor para o novo Conservatório de Teerão (Irão), mas sem sucesso. ⁹⁶

Continuação a 24.2.1939 num tempo difícil, muito difícil. ⁹⁷

Em consequência dos tempos difíceis em que o compositor se encontrava, este começou a compor e a escrever em 18 de julho de 1939, a *Suíta para Oboé e Piano op. 17 (Suíte pro Hoboj a Klavír)*. Segundo Lubomir Peduzzi, esta obra foi pensada para ser uma Cantata para Tenor e Orquestra por apresentar um carácter recitativo.

A 18 de Julho de 1939 compôs uma obra onde pudesse expressar todos os sentimentos acumulados nas últimas semanas e meses, tudo aquilo que mudou a sua vida nos últimos tempos tinha agora sido despertado no fundo do seu coração: ódio e resistência apaixonada daqueles que sofreram tanto, causam o medo sombrio em relação ao

⁹⁴ Boucek, 1915, p. 45, obtido de: <https://www.jstor.org/stable/40866831> data de acesso: 22-05-2019

⁹⁵ Nelsson, 2018, obtido de: <https://www.theguardian.com/world/from-the-archive-blog/2018/sep/21/munich-chamberlain-hitler-appeasement-1938> data de acesso: 22-05-2019

⁹⁶ Juli Vallentin, obtido em: <https://www.jurivallentin.de/en/2018/03/20/pavel-haas-my-yearning-keeps-me-awake-1-3/> data de acesso: 20-05-2019

⁹⁷ "Fortsetzung 24.2.1939 in einer schweren, sehr schweren Zeit" Pavel Haas, na obra *Tryzna* dedicada à sua mãe falecida (Peduzzi, 1996, p. 117)

*destino da Nação e aos seus próprios destinos, mas não sem esperança de um final feliz na história.*⁹⁸

Infelizmente o texto do Tenor não chegou até nós e encontra-se desaparecido ou então suspeita-se que fora escondida pelo próprio compositor.

Na verdade, *Pavel Haas* intitula a peça para oboé quando a termina. Segundo Peduzzi e Juri Valletín, o manuscrito que nos foi deixado torna evidente, que a peça não estava originalmente destinada para um instrumento de sopro, mas sim para voz. Peduzzi, especula que a causa do desaparecimento do texto do Tenor se deve ao facto de estar dirigido aos ocupantes nazis. Infelizmente não é possível saber o tipo de acusação que conteria eventualmente o texto, mas a música contém um simbolismo intencional do Coral de *svatováclavského* (S. Venceslau) e do cântico Hussita *Kdož sú boží bojovníci*. O tema que domina mais nesta *Suíta* é o do Coral, um hino medieval que remonta ao séc. XII.

Entretanto esta canção sagrada tornou-se num símbolo da nação Checa, e uma forma de protesto contra o domínio estrangeiro.

The image displays two versions of the 'Svatováclavský chorál' (St. Venceslaus Choral). On the left is a manuscript page from around 1150, featuring neumatic notation (black diamond-shaped notes on red lines) and Latin text in Gothic script. On the right is a modern musical score for the same piece, showing the melody on a staff with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are in Czech. The score is divided into three parts, labeled I, II, and III.

Svatováclavský chorál
při kapitálních nešporách v katedrále svatého Víta, Václava a Vojtěcha

I
va - tý Vá - cla - ve, vě - vo - do Če - ské ze - mě, kní - že náš,
pros za ny Bo - ha, Sva - té - ho Du - cha! Ky - rie e - le - i - son!

II
Ne - bes - kěj jest dvor - stvo krás - né, bla - zě to - mu, ktož tam pój - de,
v ži - vot věč - ný, o - heň jas - ný Sva - té - ho Du - cha! Ky - rie e - le - i - son!

III
Po - mo - ci tvě žá - dá - my, smí - luj se nad ná - mi, u - těš smut - ně,
od - žeň vše zlé, sva - tý Vá - cla - ve! Ky - rie e - le - i - son!

Figura 27 - Coral de S. Venceslau em notação neumática (c. 1150) na segunda metade da página⁹⁹ no lado esquerdo e a sua transcrição para pauta no lado direito¹⁰⁰

⁹⁸ "Am 18. Juli 1939 begann er mit einer Komposition, die alle angestauten Gefühle der letzten Wochen und Monate zum Ausdruck brachte, alles, was sein Leben in der letzten Zeit geprägt, sein Innerstes aufgewühlt hatte: Haß und leidenschaftlicher Widerstand gegen diejenigen, die soviel Leid verursachten, düstere Befürchtungen über das weitere Schicksal der Nation und auch über das eigene Schicksal, aber nicht ohne Hoffnung auf einen glücklichen Ausgang der Entwicklung." (Peduzzi, 1996, p. 118)

⁹⁹ Bibliotheca Augustana, obtido de:

https://www.hs-augsburg.de/~harsch/bohemica/Chronologicky/12stoleti/Vaclav/vac_text.html data de acesso: 20-05-2019

¹⁰⁰ Zlaté Mince, obtido de: <https://www.zlate-mince.cz/svatovaclavsky-choral-zlato-proof-00007789> data de acesso: 20-05-2019

*Svatý Václave,
Vévodo České země,
Kníže náš,
pros za ny Boha,
Svatého Ducha!*

Kyrie eleison!

São Venceslau,
Duque das terras Checas,
Nosso príncipe,
Reze por nós, Deus,
Do Espírito Santo!

Kyrie eleison!

*Nebeskét' jest dvorstvo krásné,
blazě tomu, ktož tam pójde,
v život věčný,
oheň jasný
Svatého Ducha!*

Kyrie eleison!

O céu é um belo jardim,
Abençoados aqueles que vão para lá
Na vida eterna,
Fogo brilhante
Do Espírito Santo!

Kyrie eleison!

*Pomoci tvé žádámy,
smiluj se nad námi,
utěš smutné,
otžeň vše zlé,
svatý Václave!*

Kyrie eleison!

Ajude nos seus pedidos
Tenha piedade de nós,
Seu triste desespero
Afasto todo o mal,
São Venceslau!

Kyrie eleison!

Voltando à *Suíta*, podemos observar que a introdução do primeiro andamento é realizada pelo piano, caracterizada por uma abertura que é muito semelhante à abertura do seu *Žalm 29 op.12* tocada pelo órgão. Aqui, o compositor solicita uma interpretação e execução com um carácter *Furioso*, transmitindo um apelo desesperado, interpretado pelo oboé como um sentimento de *appassionato*.

Juri Vallentin, aquando da sua análise a esta obra¹⁰¹, acredita que as primeiras quatro notas tocadas pelo oboé poderão estar associadas à linha melódica do Coral de S. Venceslau, que corresponde à palavra "Venceslau", por apresentar os mesmos intervalos. Porém não podemos confirmar se é pura coincidência ou se foi realmente intencional.

Figura 28 - *Suíta*, 1º andamento, compassos 1 a 4

¹⁰¹ Juli Vallentin, obtido em: <https://www.jurivallentin.de/en/2018/03/20/pavel-haas-my-yearning-keeps-me-awake-1-3/> data de acesso: 20-05-2019

Este primeiro andamento é composto por muitas alterações de andamento, como são por exemplo o *ancora poco meno mosso, grave* (compasso 8); *Energico ma poco largamente* (Número de Ensaio 1) e o *piu mosso, agitato* (compasso 39). Entre estas alterações, surgem muitas vezes também as palavras *accelerando* e *ritardando* que provoca mais instabilidade emocional à peça. Não só observamos estas mudanças de andamento, como também podemos encontrar algumas palavras de expressão como *misterioso* e *dolce*.

Uma das expressões que me chamou mais à atenção neste primeiro andamento, foi a de *come zeffiro*, que está associada ao Deus Zéfiro (Deus do Vento na Mitologia Grega), que o compositor assinala na parte do piano no Número de Ensaio 2 (Figura 29), para que a sua parte fosse interpretada de uma tal forma que os sons emitidos soassem como uma brisa quente de verão.



Figura 29 - Suinta, 1º andamento, compasso 20

É a partir do fragmento que consta na Figura 30 que surge a teoria que a obra não teria sido originalmente concebida para oboé, uma vez que a parte do solista aparece escrita em figuras isoladas, como é habitual na escrita para voz.

Na realidade, não consegui comprovar aquilo que Peduzzi e Juri Vallentim afirmam, quando referem que o compositor poderia ter querido apenas mudar o modo de escrita, de maneira a querer reforçar a ideia de recitativo. Tendo em conta esta dúvida, enquanto intérprete, executaria todas as melodias como se fossem palavras cantadas, tomaria a liberdade de executar as frases como se fossem um recitativo.

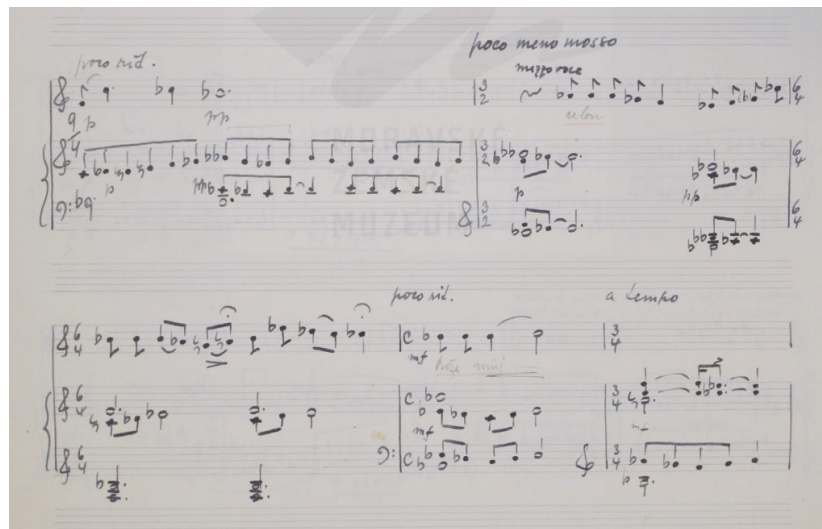


Figura 30 - Suíte, excerto do manuscrito do 1º andamento, compassos 33 a 37

O primeiro andamento expressa a fuga à sua profunda depressão causada pelo reconhecimento da ocupação dos nazis na Checoslováquia que era uma armadilha à qual não havia escapatória¹⁰².

O segundo andamento, começa por solicitar uma execução com carácter *Con fuoco* (Figura 31), com um motivo agressivo interpretado pelo piano e que assume um “espírito de resistência.”

A entrada do oboé neste andamento é bastante marcante, o próprio compositor escreve *appassionato* na sua parte. Este fica completamente a solo, pelo que, na minha opinião, usaria um timbre bastante rico, como se estivesse a fazer uma aclamação.

Neste sentido, o Coral de S. Venceslau começa a surgir aos poucos e cada vez ao longo deste andamento, repartindo-se em pequenos motivos sempre presentes na parte do piano.



Figura 31 - Suíte, 2º andamento, compasso 1

¹⁰² “The first movement was his way of fighting his deep depression caused by the recognition that the Nazi occupation of Czechoslovakia was a trap from which there was no escape.” Peduzzi, 1993 em: Haas, P. (1939). *Suite per Oboe e Piano op. 17*. Tempo Praha: Boosey & Hawkes.

Estes pequenos motivos, encontram-se quase sempre escondidos, como podemos notar no Número de Ensaio 11 (Figura 32), onde surge uma parte do motivo do Coral mais extenso e mais exposto na parte do piano.

O oboé surge a tocar outra melodia ao mesmo tempo o que acaba por fazer com que o motivo do Coral passe despercebido. Finalmente, é no Número de Ensaio 14 que o piano toca uma parte do motivo com a mão direita completamente exposta durante três compassos que depois é “transferida” para a mão esquerda e a partir daí é repetida várias vezes enquanto o oboé toca outro material novo.

The image shows a musical score for a piano accompaniment. It consists of two systems of staves. The top system is in 3/4 time and features a circled '11' at the beginning of the first staff. A red bracket highlights a passage in the piano part. The bottom system continues the piano part with a red bracket and the instruction 'mf sempre stacc. senza Ped.'.

Figura 32 - Suíta, 2º andamento, número de ensaio 11

No Número de Ensaio 16, o oboé toca pela primeira vez em *ad libitum* onde o compositor solicita que na interpretação o sentimento *drammatico* seja evidenciado, enquanto o piano tem na sua parte escrita *pastoso*.

Assim sendo, e segundo pesquisas nos seus documentos pessoais, Haas terá escrito uma nota debaixo do compasso 90 (depois do Número de Ensaio 16): “Hoje tivemos de entregar o nosso Rádio (para sempre) 29/09/39”.¹⁰³

No compasso 96, no *Maestoso (ma non troppo lento)*, surge o tema da canção hussita *Ktož jsú boží bojovnící* na parte do piano, canção esta que representa a batalha, cuja tradução é: “Vós que sois guerreiros de Deus”.

¹⁰³ “dok 4.X.39 dnes vyzváně zství nad Polskem”. Juri Vallentin. Obtido em: <https://www.jurivallentin.de/en/2018/04/29/pavel-haas-the-manuscript-2-3/> data de acesso: 23-05-2019



Figura 33 - Suíta, 2º andamento, compassos 96 e 97

Nos últimos quatro compassos do segundo andamento, a parte do piano representa o repicar dos sinos e depois da barra final de compasso encontra-se uma nota inscrita no manuscrito a referir “acabado em 04/10/39, hoje, eles assinalam a vitória sobre a Polónia.”

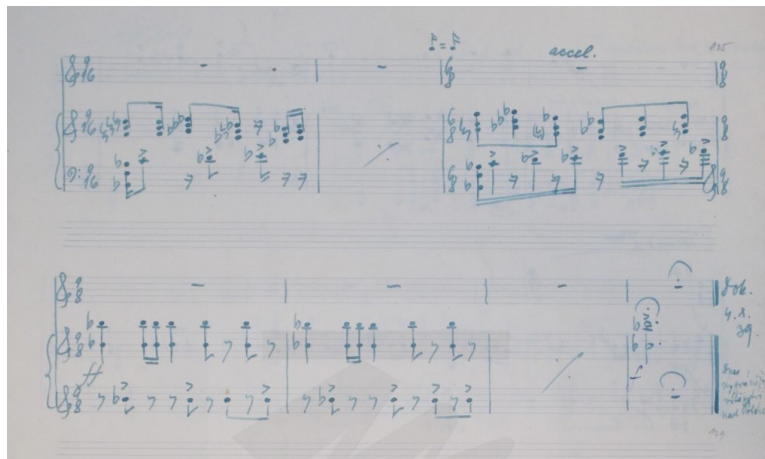


Figura 34 - Suíta, final do 2º andamento com o comentário “dok 4.X.39 dnes vyzváně ´zství nad Polskem”

É no terceiro andamento que o tema do Coral de S. Venceslau aparece exposto na íntegra pela primeira vez no piano. Esta melodia aparece sem elaborações tocada na voz de cima, mas está acompanhada com síncopas pela mão esquerda, sendo que quando entra a parte do oboé, no Número de Ensaio 18, o compositor pega na segunda parte do Coral, antes tocada pelo piano, e repete várias vezes esse motivo musical composto por cinco notas, de forma a acompanhar a linha melódica do oboé.

Ao chegar ao Número de Ensaio 19, o tema inicial do Coral surge outra vez, na parte do piano, repetindo várias vezes a citação da primeira estrofe “S. Venceslau, governante das terras Checas, nosso príncipe.”

O oboé por sua vez entra no Número de Ensaio 20 (Figura 35), enquanto o piano continua a repetir o tema inicial do Coral de S. Venceslau,

com a mão direita a executar semicolcheias em *loop* e a mão esquerda a executar colcheias. Está claro que este andamento não tem nada a esconder, o Coral está em evidência até ao final da peça.



Figura 35 - Suíta, 3º andamento, número de ensaio 20

Os motivos do Coral de S. Venceslau soam aqui em cada compasso. Toda a frase é uma oração, na qual a urgência das preces faz crescer frequentemente as repetições do tema inicial (S. Venceslau), que é apresentada com uma energia apaixonada, e depois novamente com uma humilde devoção¹⁰⁴.

Os compassos anteriores ao Número de Ensaio 24, na parte do piano, evoca-nos a sensação de sinos tocados de forma irregular e o oboé junta-se pela primeira vez com este, no sentido de tocar o tema do Coral durante os primeiros quatro compassos, deixando de o fazer depois sendo que o tema apenas continua e segue para a parte do piano.




Figura 36 - Suíta, 3º andamento, número de ensaio 24

Segundo as pesquisas realizadas por Juri Vallentin, as edições então publicadas não correspondem ao manuscrito, estando Juri convicto de que "(...), as mudanças são parcialmente tão drásticas de forma que as intenções

¹⁰⁴ "Die St. Wenzels-Motive erklingen hier in jedem Takt. Der ganze Satz ist ein inbrünstiges Gebet, in dem die Dringlichkeit der Bitte durch immer häufigere Wiederholungen des Anfangsmotivs gesteigert wird (Heiliger Wenzel), das einmal mit leidenschaftlicher Energie, dann wieder in demütiger Hingabe vorgetragen wird." (Peduzzi, 1996, p. 122)

do compositor muitas vezes deixam de ser totalmente compreensíveis ou mesmo sofisticadas, (...).¹⁰⁵

Juri Vallentin dá o exemplo no compasso 62 (três compassos antes do Número de Ensaio 23), onde o compositor escreve *poco a poco cres. e accel.* até ao compasso 65 onde nos deixa a indicação de “ *di Tempo I*” e isso não se encontra notado na partitura editada. Outro exemplo que Juri nos partilha (tanto ele como Peduzzi), é a adição dos últimos seis compassos na parte do oboé quando deveria apenas acabar no compasso do Número de Ensaio 25.

O manuscrito que está exposto no Museu Morávia em Brno (Moravské zemské muzeum), não é original, mas sim uma cópia efetuada por František Suchý, professor de oboé e teoria musical da Academia de Janáček.

Como nos refere Vallentin, o manuscrito original está à espera de ser encontrado “esperançosamente” “(...)”, numa coleção privada, (...)”¹⁰⁶ e acredita que Peduzzi e Suchý alteraram o texto da primeira edição da obra pois queriam que fosse publicado uma versão, de maneira a que a composição fosse mais apelativa às grandes audiências.

A composição é concluída com uma invocação expressiva repetida do patrono da Terra Checa que simboliza a crença na vitória final do povo checo; a composição foi terminada a 26 de outubro de 1939¹⁰⁷.

¹⁰⁵ Juri Vallentin, Obtido em: <https://www.jurivallentin.de/en/2018/04/29/pavel-haas-the-manuscript-2-3/>

¹⁰⁶ Juri Vallentin, Obtido em: <https://www.jurivallentin.de/en/2018/04/29/pavel-haas-the-manuscript-2-3/>

¹⁰⁷ “Die Komposition schließt mit einer wiederholten expressiven Anrufung des Schutzherrn des tschechischen Landes, was den Glauben an den endgültigen Sieg des tschechischen Volkes symbolisiert; die Komposition wurde am 26.10.1939 beendet.” (Peduzzi, 1996, p. 122)

Conclusão

É importante interiorizar que, para atingir uma *performance* de “excelência”, não podemos apenas dedicar-nos ao estudo do instrumento, mas devemos também aprofundar as diversas perspetivas a nível musicológico, narrativo e interpretativo.

No início deste projeto, fiz uma breve reflexão sobre a “música pura” e a “música programática”, sendo que, o que difere mais significativamente entre as duas estéticas é a aplicação do conteúdo extramusical. Porém, tanto uma como a outra podem conter tópicos com um significado associado. Nos capítulos subseqüentes foquei-me numa análise ao sentido da música, em detrimento de uma análise estrutural ou formal.

“Descodificar” seria a palavra correta para este trabalho. Muito do que fiz nos vários capítulos foi exatamente descodificar o material, tirar os excertos e motivos, e depois relacioná-los com o texto, como no caso da *Suita* de Pavel Haas, onde encontrei vários motivos do Coral de S. Venceslau omnipresentes em toda a obra. O facto de também ser estudado a biografia do compositor e o meio onde se encontrava, fez-me entender melhor o tipo de sentimentos que a música nos evoca.

Para a obra de Britten, recorri com frequência ao texto de George Caird, cuja interpretação deve ser recebida com alguma cautela pela grande liberdade que toma nas suas especulações. Nesta obra é necessário encarnar personagens e evocar imagens, e considerarei a escrita musical de Britten bastante explícita naquilo que o compositor pretendeu transmitir. Considero esta obra bastante interessante a nível musical no que toca à compreensão pelo público, que facilmente consegue encaixar-se no plano teatral por onde a música o leva.

Na análise a Klughardt, o texto de Nikolaus Lenau foi uma ajuda bastante significativa para a compreensão da intenção musical do compositor e, na minha ótica, mesmo na ausência de um texto a música encaminhar-nos-ia para o cenário de tristeza e de nostalgia que se vive.

“*Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen*” é uma obra que reúne elementos necessários para a compreensão do seu respetivo título. Através da análise formal, conseguir assimilar as ferramentas utilizadas por Bach, que sugerem o estado de espírito da obra, como por exemplo, a utilização de uma pulsação lenta e a criação de tensão/distensão harmónica.

Concluo este trabalho referindo que todo o processo de pesquisa e investigação realizado foi muito profícuo e bastante gratificante porque, enquanto oboísta, fez-me crescer e amadurecer o pensamento conceptual e musical. Todo este trabalho de aprofundamento do conhecimento histórico-cultural, informativo, e textual, leva-nos a olhar para a música com uma perceção muito mais consciente e clara, que nos enriquece emocionalmente e nos aproxima das ideias que cada compositor empreende nas suas obras

musicais. Só assim se poderá caminhar na direção da obtenção de uma *performance* instrumental de “excelência.”

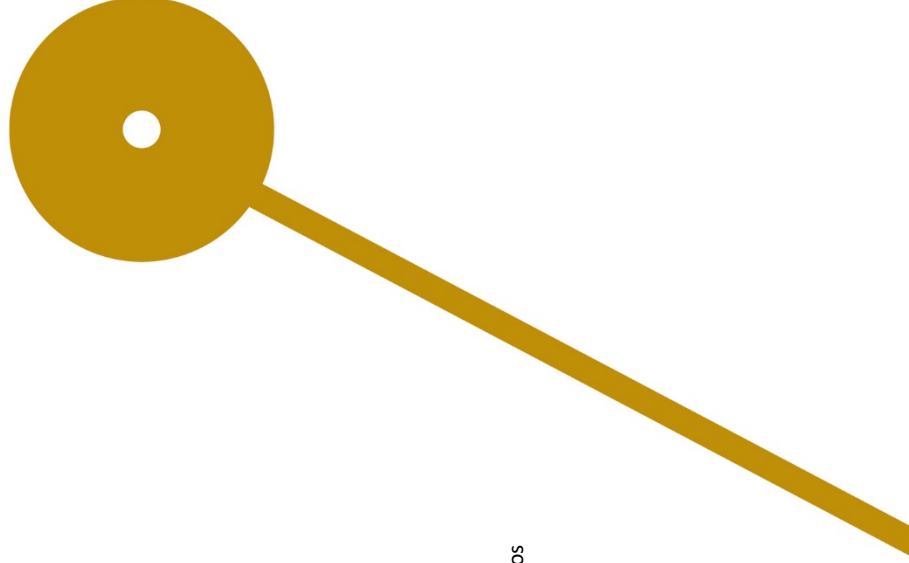
Bibliografia

- Bíblia Sagrada*. (Vol. João 16.20). (1986). Lisboa: Liarte.
- Boucek, J. A. (1915). *Post Munich Czechoslovakia: A Few Historical Notes*. Reino Unido, Abingdon: Taylor & Francis, Ltd. Obtido de <https://www.jstor.org/stable/40866831>
- Britten. (1952). *Six Metamorphoses after Ovid Op. 49*. Londres: Boosey & Hawkes.
- Britten (2017). *Six Metamorphoses after Ovid*. Textos de Apoio ao CD [G. Caird, J. Boughton, & N. Daniel gravado]. Londres, Reino Unido.
- Djovanis, S. (2005). *The Oboe Works of Benjamin Britten*. Florida: Florida State University Libraries.
- Einstein, A. (1980). *Music In The Romantic Era, A history of musical thought in the 19th century*. London: J M Dent & Sons Ltd.
- Freire, P. (1970). *Pedagogia do Oprimido*. São Paulo: Paz e Terra S/A.
- Fubini, E. (1988). *La estética musical de la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Música.
- Grimal, P. (2009). *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Lisboa: Difel.
- Hoakley. (13 de 10 de 2017). *Changing Stories: Ovid's Metamorphoses on canvas, 0 – index and bibliography*. Obtido de The Eclectic light company: <https://eclecticlight.co/2017/10/13/changing-stories-ovid-metamorphoses-on-canvas-0-index-and-introduction/>
- Johnson, M. (s.d.). *Guide to the classics: Ovid's Metamorphoses and reading rape*. Obtido em 21 de 05 de 2019, de The Conversation: <https://theconversation.com/guide-to-the-classics-ovid-metamorphoses-and-reading-rape-65316>
- Kennedy, M. (1994). *Dicionário Oxford de Música*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Klenze, C. (1895). *PMLA: Lenau's Nature Sense* (Vol. 10). New York: Modern Language Association. Obtido em 20 de 05 de 2019, de <https://www.jstor.org/stable/456113>
- Klughardt, A. (1980). *"Schilflieder" Fünf Fantasiestücke für Klavier, Oboe und Viola op.28*. (B. Päuler, Ed.) Wintethur, Suíça: Amadeus Verlag.
- Klughardt, A. (2013). *Schilflieder: Five Fantasy Pieces for Piano, Oboe, and Viola, Op. 28*. Textos de apoio ao CD [A. Klein, R. Young, & K.-H. Huang gravado]. Obtido em 21 de 05 de 2019, de <https://www.classicalconnect.com/music/8164>
- Monelle, R. (2000). *The Sense of Music*. United Kingdom: Princeton University Press.

- Nelsson, R. (21 de 09 de 2018). *The Munich Agreement - archive, September 1938*. Obtido de The Guardian:
<https://www.theguardian.com/world/from-the-archive-blog/2018/sep/21/munich-chamberlain-hitler-appeasement-1938>
- Oron, A. (05 de 05 de 2018). *Cantata BWV12*. Obtido de Bach Cantatas Website: <http://www.bach-cantatas.com/Texts/BWV12-Por2.htm>
- Ovid. (1998). *Metamorphoses*. Oxford: Oxford University Press.
- Paley, D. (s.d.). *Poems in Translation. Nikolas Lenau*. Obtido em 22 de 05 de 2019, de Poems Without Frontiers:
<http://www.poemswithoutfrontiers.org/Schilflieder.html>
- Pan and Syrinx*. (s.d.). Obtido de The J. Paul Getty Museum: :
<http://www.getty.edu/art/collection/objects/732/jean-francois-de-troy-pan-and-syrinx-french-1722-1724/>
- Pederson, S. (2009). Defining the term "absolute music" historically. *Music & Letters*, 241. Obtido em 25 de 05 de 2019, de
<https://www.jstor.org/stable/20532898>
- Sadie, S. (1980). *The New GROVE Dictionary of Music and Musicians* (Vol. 15). London: Macmillan Publishers Limited.
- Schulze, H.-J. (2006). *Die Bach-kantaten*. . Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt.
- Steinecke, H. (1989). *Modern Austrian Literature* (Vol. 22 N°2). Studies, Association of Austrian. Obtido de
<http://www.jstor.org/stable/24647716>
- Tarasti, E. (2002). *Signs of Music. A Guide to Musical Semiotics*. Berlim: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG.
- Vallentin, J. (20 de 03 de 2018). *Pavel Haas: My Yearning Keeps Me Awake*. Obtido em 23 de 05 de 2019, de Juri Vallentin Oboe:
<https://www.jurivallentin.de/en/2018/03/20/pavel-haas-my-yearning-keeps-me-awake-1-3/>
- Vescelu, O. (2017). *Mythological figure of the god Pan*. Constança: University Ovidius from Constança.

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

P.PORTO



M

**MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
SOPROS, OBOÉ**

**Música Programática para Oboé – Significado Expresso e Tópicos
Referenciais no Repertório Oboístico
Sara Maria de Oliveira Dias**