



Ressonâncias do Passado: a intertextualidade na música de Schubert, Liszt e Rachmaninoff

Alexandra Santos Pereira

10/2024



M **MESTRADO**
MÚSICA – INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
PIANO

Ressonâncias do Passado: a intertextualidade na música de Schubert, Liszt e Rachmaninoff

Alexandra Santos Pereira

Dissertação apresentada à Escola Superior de Música e Artes
do Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Música – Interpretação Artística, especialização
Piano e Teclas

Professor Orientador
Prof. Daniel Filipe Pinto Moreira

10/**2024**

Resumo

A presente dissertação tem como objetivo explorar o conceito de intertextualidade na música do período Romântico com base numa análise de obras de Franz Schubert, Franz Liszt e Sergei Rachmaninoff. Estas análises aliar-se-ão aos conceitos de J. Peter Burkholder, musicólogo que procurou definir as várias formas de intertextualidade em música. Entre as várias que explorou, a prática do arranjo (transcrição) e do empréstimo musical são as que terão mais destaque nesta dissertação. A investigação pretende também evidenciar a comunicação e diálogo que existe entre as várias épocas da História da Música, mostrando que nada é criado de forma isolada.

Palavras-chave

Intertextualidade, Franz Schubert, Franz Liszt, Sergei Rachmaninoff, J. Peter Burkholder.

Abstract

The present dissertation aims to explore the concept of intertextuality in music from the Romantic period. The work will be supported on an analysis of works by Franz Schubert, Franz Liszt and Sergei Rachmaninoff. They will be combined with the concepts of J. Peter Burkholder, a musicologist who sought to define the various forms of intertextuality in music. Among the many types he explored, the practice of arranging (transcription) and musical borrowing are those that will be most prominent in this dissertation. The investigation also aims to highlight the communication and dialogue that exists between the various eras of Music History, showing that nothing is created in isolation.

Keywords

Intertextuality, Franz Schubert, Franz Liszt, Sergei Rachmaninoff, J. Peter Burkholder.

Índice

1. INTRODUÇÃO.....	1
2. INTERTEXTUALIDADE	3
2.1. Tipologia de J. Peter Burkholder.....	7
2.2. A Intertextualidade no Romantismo.....	12
3. ESTUDOS DE CASO	14
3.1. Autocitação na música de Franz Schubert.....	14
3.1.1. Quinteto <i>Die Forelle</i> , “A Truta” (1819).....	15
3.1.2. Fantasia <i>Wanderer</i> (1822).....	29
3.1.3. Quarteto <i>Der Tod und das Mädchen</i> (1824).....	35
3.2. As transcrições para piano de Franz Liszt.....	45
3.2.1 Canções de Schubert.....	45
3.3. Sergei Rachmaninoff e o <i>Dies Irae</i>	58
3.3.1. Sonata para Piano No.1, Op.28 – 3º andamento (1907).....	60
3.3.2. “Ilha dos Mortos” Op.29 (1909).....	62
3.3.4. <i>Étude-Tableaux</i> Op.39 No.2 “Sea and the Seagulls” (1916).....	67
3.3.5. Rapsódia sobre um tema de Paganini Op.43 (1934)	69
4. CONCLUSÃO.....	74
Bibliografia.....	75

1. INTRODUÇÃO

A presente dissertação busca explorar a intertextualidade na música, uma prática que não apenas enriquece o repertório artístico, mas também reflete as complexas influências de obras pré-existentes na criação de novas composições. Esta questão manifesta-se de forma significativa na minha prática artística, evidenciada no meu recital final do mestrado, onde pude observar e analisar como a intertextualidade não apenas fundamenta a interpretação musical, mas também instiga a criatividade, levando a novas expressões artísticas e interpretações. De facto, todas as obras que aí interpretei contêm fortes elementos de intertextualidade: Schubert-Liszt: *Der Wanderer*, *Aufenthalt* e *Der Doppellgänger*; Schubert: Fantasia *Wanderer*; Brahms: Sonata para Piano No.1 (esta obra, embora não evidenciada nesta dissertação, faz uso de elementos de intertextualidade musical, sendo que o seu segundo andamento se trata de um tema e variações sobre uma canção tradicional alemã - *Verstohlen geht der Mond auf*).

De um ponto de vista histórico, a intertextualidade musical não constitui uma abordagem recente. A influência de música pré-existente tem sido crucial em diversas épocas, desde o Renascimento aos dias de hoje, manifestando-se de maneiras distintas em diferentes contextos culturais. Esta rica herança de referências evidencia uma interconexão entre os compositores ao longo da história e um diálogo constante que os próprios estabelecem com as suas fontes de inspiração. Contudo, é no século XIX que a questão da influência da música pré-existente assume contornos particularmente significativos, período que constitui o foco da minha pesquisa.

Efetivamente, o Romantismo foi um período em que a intertextualidade desempenhou um papel central na composição e na forma como os músicos se relacionavam com suas influências, no sentido em que a arte romântica aspirava “a transcender uma época ou um momento determinado, a captar a eternidade, a recuar até aos confins do passado e projetar-se no futuro” (Grout & Palica, 2014, p. 572). No entanto, o recurso a material musical pré-existente coloca questões sobre a autenticidade e a originalidade dos compositores. Por outras palavras, até que ponto se mantém original ou autêntica uma composição que recorre significativamente a material musical de outros compositores? Para além desta problemática, outras questões fundamentais também se levantam, as quais irão orientar a minha pesquisa nesta dissertação: Como podemos

organizar conceitualmente diferentes tipos e formas de intertextualidade? Quais são as formas de intertextualidade mais significativas na música do século XIX? Como é que essas influências moldaram a identidade estética dos compositores da época? De que maneira o reconhecimento dessas relações intertextuais pode enriquecer a nossa compreensão da obra musical?

Esta dissertação divide-se em duas partes principais. Na primeira parte, discuto o conceito de intertextualidade, tanto em termos gerais como no contexto da música, introduzo a tipologia proposta por Burkholder (que propõe um modelo de análise referindo várias formas em como a intertextualidade se manifesta na música) e faço um enquadramento histórico sobre este fenómeno no Romantismo. Na segunda parte, concentro a minha atenção em exemplos concretos de obras de Schubert, Liszt e Rachmaninoff que ilustram essas interseções intertextuais, fundamentando a minha análise nos conceitos de Burkholder.

Com a conclusão da dissertação, o meu objetivo é contribuir para uma melhor compreensão da intertextualidade na música e suas diversas manifestações, em particular do ponto de vista do intérprete – um assunto que não tem sido ainda muito tratado. Enquanto pianista e intérprete, esta investigação mostra-se útil para o enriquecimento da minha performance, na medida em que me permitirá reter uma compreensão mais profunda das relações entre as diferentes obras, estilos e contextos culturais, conectando emoções e referências que ressoem juntamente com o público. É minha intenção evidenciar a grande riqueza da nossa herança musical, onde tudo se interliga, tudo se constrói a partir de algo, a intertextualidade como um meio de comunicação com os nossos antepassados. Não existe presente nem futuro sem passado.

2. INTERTEXTUALIDADE

O termo intertextualidade, introduzido em 1969 pela filósofa e linguista Julia Kristeva, visa explicar o que teórico russo Mikhail Bakhtin, já na década de 1920, denominava como dialogismo. Embora tenham nomes diferentes, “são duas variações de termos para um mesmo significado” (Zani, 2003, p. 122). A intertextualidade, contudo, “permaneceu o termo preferido entre a comunidade acadêmica internacional”¹ (Kostka, Castro, & Everett, 2021, p. 2).

Dada a proximidade entre os dois termos, será útil, antes de explorar mais a fundo a ideia de intertextualidade, discutir o que é o dialogismo. Por poucas palavras, trata-se de um diálogo que ocorre entre duas ou mais “vozes” – ou seja, entre dois ou mais discursos. Para Bakhtin, é “a noção de que um texto não subsiste sem o outro, quer como uma forma de atração ou de rejeição” (Zani, 2003, p. 122). Na sua perspectiva, o dialogismo é essencial para entender as relações intertextuais e a construção de significados na linguagem. Embora o teórico russo se tenha concentrado na literatura, “o dialogismo proporciona também um cruzamento de meios de comunicação e discursos enunciativos distintos” (Zani, 2003, p. 125). Desta forma, apesar de ter sido fundamentado em análises literárias, o dialogismo é um conceito que consegue ir para além desses contextos. A ideia geral de “cruzamento”, em particular, indica que os textos não existem isoladamente; antes, influenciam-se uns aos outros, possibilitando a criação de novos significados. Isto sugere que o conceito pode ser aplicado a várias formas de comunicação onde esses textos interagem dinamicamente. O termo “discursos enunciativos distintos” diz respeito às diversas maneiras de expressão e estilos comunicativos, insinuando que em qualquer forma de comunicação ocorre interação e diálogo entre diferentes vozes (ou discursos).

Contudo, “convém situar que, em primeiro lugar, a intertextualidade foi um foco de estudo no campo da literatura” (Zani, 2003, p. 123). Tal como no caso do conceito de dialogismo, também a intertextualidade tem visto o seu campo de aplicação consideravelmente expandido na análise contemporânea, abrangendo agora as artes

Todas as traduções desta dissertação foram efetuadas pela própria autora.

¹ “(...) has remained the preferred term among the international academic community.” (Kostka, Castro, & Everett, 2021, p. 2).

visuais, a arquitetura, o cinema, o teatro, a dança, a fotografia e, claro, a música. Como afirmam Kostka, Castro & Everett (2021), “talvez o desenvolvimento mais relevante tenha sido a proliferação de abordagens à intertextualidade além da esfera tradicional da literatura”² (p. 3). Essa ampliação permite afirmar que a intertextualidade permeia quase todos os campos dos estudos culturais, onde a noção de “texto” se configura como uma metáfora eficaz para ilustrar o entrelaçamento de significados e a interconexão de diferentes discursos. A metáfora do “texto” possui implicações particularmente relevantes na música erudita ocidental, especialmente em virtude do histórico papel da notação musical, que muitas vezes equipara uma partitura a um texto no sentido tradicional. No entanto, como os autores salientam, “isto não deve ser entendido como uma redução do fenómeno musical à sua notação, uma vez que a própria metáfora do “texto” recebeu uma interpretação consideravelmente ampliada, abrangendo até mesmo música que não está habitualmente fixada na notação”³ (p. 4).

“Todo o texto se constrói como um mosaico de citações, todo o texto é absorção e transformação de um outro texto.”⁴ A visão de “texto” aqui apresentada destaca a complexidade da linguagem e a interconexão dos discursos. Essa complexidade refere-se ao facto de que um texto não é apenas uma sequência linear de palavras, mas uma estrutura rica que se relaciona com outros textos e contextos, tanto do passado quanto do presente. Assim, o significado de um texto é moldado pelas interações com outros discursos, ressaltando a importância do contexto em que ele está inserido.

Durante a década de 1960, houve um movimento teórico que procurou criar ferramentas para analisar textos literários de maneira autónoma, puramente estética e estrutural – ou seja, sem depender de outras áreas como a história, a sociologia ou a psicologia. Este movimento propunha uma leitura do texto que se focasse nos seus elementos internos, nas suas próprias características linguísticas e estruturais, ao invés de considerar fatores externos, como o contexto histórico da sua criação ou das experiências pessoais do autor. Isso é o que Samoyault (2001) refere quando fala em analisar o texto de maneira “imanente”, ou seja, concentrando-se no próprio texto e nos seus significados

² “Perhaps the most relevant development has been the proliferation of approaches to intertextuality beyond the traditional sphere of literature.” (Kostka, Castro, & Everett, 2021, p. 3).

³ “This should not be taken as a reduction of the musical phenomenon to its notation, however, as the metaphor of the ‘text’ itself has received a considerably enlarged interpretation, encompassing even music that is not habitually fixed in notation.” (Kostka, Castro, & Everett, 2021, p. 4).

⁴ Bahktin citado em Kristeva (1969, p. 145), citado em Samoyault (2001, p. 16).

intrínsecos, sem deixar que influências externas interfiram nessa interpretação⁵ (pp. 14-15). Essa abordagem propunha um foco na linguagem e nas escolhas estilísticas do autor, levando a uma análise que tenta compreender como o texto se organiza e produz sentido de forma autónoma, o que representa uma mudança significativa nos métodos de análise literária da época. Esse tipo de análise opõe-se completamente ao princípio da intertextualidade. Nos anos 70, quando as teorias da intertextualidade começam a ganhar destaque, estas surgem como uma reação a essa perspectiva autónoma e estruturalista.

A intertextualidade pode assumir a forma de uma referência direta, como uma citação ou alusão explícita a outro texto, ou de uma referência indireta, mais subtil e subentendida. Além disso, a intertextualidade pode ocorrer também de forma implícita, quando o autor faz uso de elementos de outros textos sem os mencionar diretamente; ou de forma explícita, quando a relação entre os textos é evidente. De acordo com Lawrence Kramer (2021), “a forma mais fraca de intertextualidade é a alusão direta, a referência de um texto a outro como um modelo ou um objeto de comentário, interpretação, adaptação ou remediação”, e “a forma mais forte e mais abrangente é a alusão indireta, a esfera da alusão, memória, eco, paráfrase, imitação e similares, cujas formas mais evidentes também constituem o contexto do texto”⁶ (Kostka et al., 2021, p. 14). A intertextualidade enriquece a experiência ao estabelecer conexões com textos anteriores e ampliar o horizonte de significados da obra, possibilitando novas leituras e interpretações. Na prática da crítica literária, é frequentemente utilizada para analisar a rede de relações que os textos estabelecem entre si e com o contexto cultural em que foram produzidos. Esta dinâmica possibilita ainda compreender a influência recíproca dos textos e a forma como estes interagem e se retroalimentam mutuamente ao longo do tempo. Embora os compositores tomem de empréstimo ideias musicais de outros, “ainda dependem do seu processo criativo e são responsáveis por criar os seus próprios temas e motivos musicais”⁷ (Lee, 2016, p. 1).

Segundo uma análise de Kostka, Castro & Everett (2021, pp. 2-3), vários estudiosos da literatura e da teoria cultural, como Roland Barthes, Michael Riffaterre e

⁵ (Samoyault, 2001, pp. 14-15).

⁶ “The weakest form is direct address, the reference by one text to another as a template or an object of commentary, interpretation, adaptation or remediation. Stronger and more pervasive is indirect address, the arena of allusion, memory, echo, paraphrase, mimicry and the like, the most evident forms of which also constitute the text’s context.” (Kostka et al., 2021, p. 14).

⁷ “(...) they still depend on their own creative process and are responsible for creating their own musical themes and motives.” (Lee, 2016, p. 1).

Gérard Genette, abordaram o fenômeno da intertextualidade a partir de diferentes perspectivas teóricas. Julia Kristeva, teórica literária búlgaro-francesa, introduziu o termo "intertextualidade" na sua obra *Séméiôtiké: recherches pour une sémanalyse* (1969) para descrever a relação entre textos e a interação de diferentes discursos na criação de significados. Para Kristeva, a intertextualidade permite descentralizar o autor como figura central da obra, destacando a importância do diálogo entre múltiplos textos. Por outro lado, Roland Barthes, no seu ensaio *La mort de l'auteur* (1967), também questiona a centralidade do autor na interpretação dos textos, mas destaca a relevância dos leitores e da intertextualidade para a interpretação das obras. Barthes defendia que os textos são intertextuais por natureza, uma vez que estão sempre em constante diálogo com outras obras e discursos. No sistema teórico de Riffaterre (*La Production du texte*, 1979), duas questões são cruciais: "o conceito de intertexto como um conjunto de textos que um recetor encontra na sua memória enquanto lê, e o conceito da explicação do processo de leitura com base num 'triângulo semiótico' que consiste no texto lido, intertexto e o texto intermediário"⁸ (Kostka, Castro, & Everett, 2021, p. 3). Por sua vez, Gérard Genette (*Palimpsestes: La littérature au second degré*, 1982) define a intertextualidade como uma relação específica entre textos, onde um texto é construído a partir de outro pré-existente. Além disso, Genette desenvolve o conceito de "transtextualidade" que se refere às diversas formas de relacionamento entre textos. Influenciado pelo estruturalismo, que enfatiza as estruturas subjacentes na produção de significados, Genette categoriza as relações transtextuais em cinco partes: "(1) intertextualidade (alusão, citação, plágio), (2) paratextualidade (título, subtítulo, prefácio, lema, posfácio, notas), (3) metatextualidade (comentário), (4) hipertextualidade (paródia, caricatura, pastiche) e (5) architextualidade (tipos de discurso, gêneros)"⁹ (Kostka, Castro, & Everett, 2021, p. 3).

A ligação de J. Peter Burkholder com Gérard Genette no campo da intertextualidade pode talvez ser destacada pela atenção comum às práticas da paródia, da paráfrase, da citação, da alusão, entre outras. Além disso, Burkholder adapta estas categorias ao contexto musical, o que se revela particularmente útil para a elaboração desta dissertação. Estas abordagens também possibilitam uma interpretação mais

⁸ "(...) the concept of intertext as a set of texts that a recipient finds in her/his memory while reading, and the concept of explaining the process of reading based on a 'semiotic triangle' consisting of the text read, intertext and the intermediate text." (Kostka, Castro, & Everett, 2021, p. 3).

⁹ "(1) intertextuality (allusion, quotation, plagiarism), (2) paratextuality (title, subtitle, preface, motto, afterword, notes), (3) metatextuality (commentary), (4) hypertextuality (parody, travesty, pastiche) and (5) architextuality (types of discourse, genres)." (Kostka, Castro, & Everett, 2021, p. 3).

elaborada e intrincada de como os textos se comunicam, demonstrando que a literatura e a linguagem são sempre campos de interações e referências recíprocas.

2.1. Tipologia de J. Peter Burkholder

“Durante séculos, escritores sobre música têm discutido o empréstimo musical, as diversas maneiras pelas quais os músicos criam uma nova peça musical utilizando elementos de uma ou mais outras peças. Esta é uma prática com uma tradição muito longa, parte de todo o repertório na Europa e nas Américas, desde a Idade Média até os dias de hoje. No entanto, o empréstimo é apenas uma parte de um amplo espectro de práticas que os músicos utilizam para criar nova música a partir de música antiga”¹⁰ (Burkholder, 2021, p. 68).

No capítulo 4 do livro *Intertextuality in Music, Dialogic Composition* (2021), Burkholder explora diferentes formas de intertextualidade na música: a performance, o arranjo, o empréstimo, os esquemas (*schemata*) e os tópicos. Mesmo tendo qualidades distintas, todas estas práticas estão relacionadas, na medida em que todas elas são “uma forma de pegar em algo familiar e acrescentar-lhe algo de novo, criar nova música retrabalhando música antiga”¹¹ (Burkholder, 2021, p. 68). Estar ciente destas técnicas e perceber na música que ouvimos as variadas ligações com outras que nos vêm à memória enriquece a nossa compreensão musical, tornando-a mais atrativa e envolvente. De modo geral, Burkholder pretende demonstrar que a arte do empréstimo musical é só uma parte do grande espectro das práticas que os músicos usam para fazer música nova a partir de música antiga. A partir do pensamento de Burkholder, neste capítulo irei apenas desenvolver o conceito da performance, do arranjo e do empréstimo, visto que as obras escolhidas para análise se fundamentam apenas nesses três. A interpretação de obras intertextuais no meu recital final do mestrado desenvolve a prática da performance, sendo que, com qualquer nova

¹⁰ “For centuries, writers on music have discussed musical borrowing, the many ways musicians create a new piece of music that uses elements from one or more other pieces. This is a practice with a very long tradition, part of every repertoire in Europe and the Americas from the Middle Ages to now. Yet borrowing is only one part of a broad spectrum of practices musicians use to make new music out of old.” (Burkholder, 2021, p. 68).

¹¹ “(...) a way of taking something familiar and adding something new, creating new music by reworking older music.” (Burkholder, 2021, p. 68).

interpretação, a música acaba por se tornar em algo sempre novo. A liberdade tomada por parte dos intérpretes nas escolhas interpretativas é uma forma de acrescentar algo novo a algo que já existe.

Performance

“A performance é a forma mais básica de tornar música antiga em música nova. Pode parecer estranho pensar desta forma; não é apenas repetir algo que já existe, pegar numa composição e torná-la audível? No entanto, este ato de executar uma peça requer fazer inúmeras escolhas”¹² (Burkholder, 2021, p. 69).

A performance refere-se à interpretação de uma obra musical que integra o repertório erudito, o qual abrange uma vasta gama de estilos, épocas e géneros, desde a música barroca até à contemporânea. A performance envolve não apenas a execução das notas escritas na partitura, mas também a expressão artística dos músicos, que podem infundir na obra as suas escolhas musicais e pessoais, sobretudo ao nível de elementos como as dinâmicas, a articulação, o fraseado, o timbre e a ornamentação, entre outros aspetos que podem variar de uma interpretação para outra. “Mesmo sem mudar uma nota, interpretar uma peça musical é como representar numa peça de teatro, trazer uma personagem à vida”¹³ (Burkholder, 2021, p.69). A qualidade da performance é igualmente influenciada por diversos fatores como a habilidade técnica dos músicos, a interpretação da partitura, a escolha do espaço para a apresentação (acústica), a direção do maestro (quando em concertos com orquestra) e a interação entre os intérpretes. Desta forma, a música apresenta-se de maneira distinta em relação às artes visuais: por exemplo, pinturas e esculturas podem ser fotografadas e reproduzidas em livros ou até mesmo em peças de vestuário, como camisolas; no entanto, essas reedições são apenas reproduções da obra original. Embora possamos representar a música com partituras e "escutá-la" em silêncio, para Burkholder a verdadeira essência musical está na performance, não na

¹² “Performance is the most basic way to make old music new. It may seem strange to think of performing this way; isn’t it just repeating something that already exists, taking a composition and making it audible? Yet that act of performing a piece requires making numerous choices.” (Burkholder, 2021, p. 69).

¹³ “Even without changing a note, performing a piece of music is like acting a part in a play, bringing a character to life.” (Burkholder, 2021, p. 69).

partitura; a essência da música está em executá-la e cada interpretação de uma peça é uma maneira de torná-la nova¹⁴ (Burkholder, 2021, p. 69).

Arranjo

O arranjo na música é um processo delicado e consiste em “criar uma nova versão de uma peça, o que inclui transcrevê-la para novas forças performativas, ou ajustá-la com um novo acompanhamento”¹⁵ (Burkholder, 2021, p. 68) Esta prática possui uma história rica, permitindo que os compositores ofereçam novas interpretações de obras já existentes através de várias perspectivas, ajustando-as a contextos atuais, ambientes de performance ou às particularidades específicas de determinados grupos instrumentais. Isto pode implicar o acréscimo de novas linhas instrumentais, alteração de harmonias ou mudanças na orquestração para destacar certos instrumentos ou secções particulares dentro de um grupo. O arranjo requer uma compreensão profunda tanto da obra original quanto das capacidades dos instrumentos envolvidos. Um arranjador funciona como uma ponte entre as intenções do compositor e a performance dos intérpretes. Tomam os elementos fundamentais de uma peça – melodia, harmonia, ritmo – e reorganizam-nos com a intenção de gerar novas cores, figurações e texturas, tornando música antiga em música nova, tal como especifica Burkholder (2021, p. 72).

Burkholder (2021) explica que a prática do arranjo tem uma longa história que remonta ao século XIV com as intabulações para teclado (transcrições em tablatura) de música vocal e instrumental. Este fenómeno continuou até ao século XVI, época em que surgiram também transcrições de música vocal para instrumentos como o teclado ou o alaúde. Além disso, começaram a ser feitas reduções para teclado de acompanhamentos de óperas, transcrições de orquestra para piano a quatro mãos e arranjos destinados a grupos instrumentais de obras do repertório orquestral e operático (p. 71).

O auge do piano enquanto instrumento musical pode ser ligado a diversas épocas e estilos, embora muitos especialistas estejam de acordo em considerar o século XIX como um período crucial na sua história. Nesta época, o piano passa a ser o instrumento

¹⁴ “(...) the music is really in the performance, not on the page; the stuff of music is in performing it, and every performance of a piece is a way of making it new.” (Burkholder, 2021, p. 69).

¹⁵ “(...) creating a new version of a piece, including transcribing it for new performing forces or setting it with a new accompaniment.” (Burkholder, 2021, p. 68).

principal, especialmente através das obras de compositores como Franz Liszt, Frédéric Chopin ou Johannes Brahms:

O piano do século XIX era já um instrumento muito diferente daquele para que Mozart escrevera. Remodelado, aumentado e tecnicamente melhorado, era agora capaz de produzir um som pleno e firme a qualquer nível dinâmico, de responder em todos os aspetos às exigências de expressividade e do mais extremo virtuosismo. O piano foi o instrumento romântico por excelência. (Grout & Palisca, 2014, p. 590).

O piano tornou-se, portanto, um símbolo de prestígio nas residências da burguesia e os salões de música eram regularmente animados com recitais e atuações ao piano. Nesse contexto, Franz Liszt é vastamente admirado pelas suas competências como pianista e compositor. Grout & Palisca (2014) realçam que uma parte considerável da sua música para piano consiste na transcrição e adaptação de obras de outros compositores para piano. Estas transcrições tinham um papel fundamental na divulgação e popularização de músicas de figuras como Beethoven, Schubert, Wagner, Bach, entre outros (p. 600). As transcrições de Liszt não são meras cópias; adiciona complexidade e virtuosidade, transformando as peças originais em algo novo e adaptado para o piano. Além disso, Liszt usou as suas transcrições como uma forma de explorar o seu próprio virtuosismo e expressividade. As suas versões para piano de sinfonias e de outras formas musicais desafiavam os pianistas contemporâneos e mostram a capacidade do compositor de capturar a essência das obras originais enquanto as interpretava através das possibilidades do piano.

O arranjo na música clássica é uma forma de arte dinâmica que enriquece o panorama musical, propiciando reinterpretações e inovações. Este processo homenageia as composições originais enquanto lhes dá uma nova vida, permitindo que tanto os intérpretes como o público, a partir de uma obra conhecida, possam ouvi-la de novas formas. A arte do arranjo não se trata apenas de transcrição; trata-se de reimaginar. Ao fazer isso, continua a fomentar o diálogo intemporal entre o passado e o presente no mundo da música erudita. Pelas palavras de Burkholder, as “transcrições e outros arranjos têm sido uma parte central de nossa tradição musical desde a Idade Média até os dias

atuais, e frequentemente apresentam reinterpretações engenhosas de material em novas formas”¹⁶ (Burkholder, 2021, p. 72).

Empréstimo

“Qual é a fronteira entre o arranjo e o empréstimo? Enquanto o arranjo resulta numa nova versão da mesma peça, o empréstimo resulta no que consideramos uma nova peça”¹⁷ (Burkholder, 2021, p. 72).

O empréstimo musical, uma prática profundamente enraizada nas tradições da música clássica, refere-se ao ato de incorporar elementos de composições existentes em novas obras. Este fenómeno pode ser rastreado ao longo de séculos de história musical e reflete não apenas a homenagem de um compositor aos seus predecessores, mas também a evolução da própria linguagem musical. Burkholder (2021, p. 75) acha especialmente interessante a técnica da paráfrase. Segundo o autor, a paráfrase consiste numa melodia existente alterada pela adição, omissão ou modificação de notas e ritmos acabando por transformá-la numa melodia diferente, de acordo com o seu propósito. Da minha perspectiva, e embora Burkholder não dê mais exemplos, existem outras formas de empréstimo que poderíamos considerar:

1. Citações diretas: Os compositores muitas vezes citam diretamente uma peça ou um tema de outro compositor nas suas próprias obras.
2. Paródia: Durante o Renascimento e no início do Barroco vários compositores recorriam à técnica da paródia, que envolve a adaptação de uma peça anterior, mantendo a sua estrutura original, mas alterando a melodia e/ou a harmonia.
3. Tema e variações: A abordagem de criar variações em torno de um tema conhecido é uma forma de empréstimo musical, onde o compositor se apropria de um tema já conhecido para criar variações sobre ele.
4. Estilo e linguagem musical: O uso de determinados estilos ou formas típicas de outras épocas ou culturas também pode ser considerado uma forma de empréstimo

¹⁶ “Transcriptions and other arrangements have been a central part of our musical tradition from the Middle Ages to the present, and they often feature such ingenious reworking of material in new guises.” (Burkholder, 2021, p. 72).

¹⁷ “What is the boundary between arranging and borrowing? While arranging results in a new version of the same piece, borrowing results in what we consider a new piece.” (Burkholder, 2021, p. 72).

musical como por exemplo, a incorporação de estilos folclóricos ou a invocação de formas e estilos do passado.

Um outro exemplo frequente que pode ocorrer é a autocitação, na qual os compositores incorporam temas originais em novas composições. Este fenómeno é algo que se pode verificar com bastante regularidade, por exemplo, na música de Schubert, um tema que vai ser discutido no capítulo seguinte. Além disso, durante o período Romântico, tendo em conta os seus ideais, o *Dies Irae* foi um tema que se destacou. Sergei Rachmaninoff, por sua vez, foi o compositor que mais explorou o tema tendo uma totalidade de cerca de 14 obras onde o motivo está presente, quer de forma direta, quer de forma harmónica ou melódica, quer em forma de variações.

Os três conceitos até então mencionada partilham algumas semelhanças, quer de uma forma ou de outra. Burkholder (2021) esclarece essa relação ao afirmar que:

Os três campos de performance, arranjo e empréstimo são distintos, mas claramente relacionados. Métodos de retrabalhar música existente que surgiram como aspetos da performance foram usados para fazer arranjos, e métodos de retrabalhar usados na performance e no arranjo tornaram-se formas de trabalhar com material emprestado. O empréstimo é semelhante à performance e ao arranjo no sentido de que a fonte é uma peça de música específica, mas é diferente delas porque o resultado é uma nova peça de música em vez de uma nova versão da mesma¹⁸ (Burkholder, 2021, pp. 74-75).

2.2. A Intertextualidade no Romantismo

"O que é o Romantismo? Uma escola, uma tendência, uma forma, um fenómeno histórico, um estado de espírito? Provavelmente tudo isto junto e cada item separado" (Guinsburg, 2013, p. 13).

¹⁸ "The three fields of performing, arranging and borrowing are distinct, yet clearly related. Methods of reworking existing music that originated as aspects of performance have been used to make arrangements, and methods of reworking used in performing and arranging became ways to work with borrowed material. Borrowing is like performing and arranging in that the source is a specific piece of music, but unlike them in that the result is a new piece of music rather than a new version of the same piece." (Burkholder, 2021, pp. 74-75).

O Período Romântico, segundo muitos autores, ocupa todo o século XIX e representa uma das mais significativas correntes artísticas e culturais da história ocidental. Distinguido como uma reação ao Neoclassicismo, que enfatizava a razão, a ordem e a busca pela imitação dos modelos clássicos, o Romantismo valoriza a emoção, a individualidade, a liberdade, a paixão, assim como a expressão subjetiva e a busca do inatingível, “e precisamente porque o seu propósito nunca pode ser alcançado, a arte romântica é marcada por um período de carência, de procura de uma perfeição impossível.” (Grout & Palisca, 2014, p. 573).

Se há um período na história onde a intertextualidade surge como um meio de expressão, esse é o Romantismo. Ao contrário dos compositores do final do século XIII, os românticos não se sentiam acolhidos pelo presente, apelava-os a posteridade. Mas o passado já se havia demonstrado de forma igualmente importante para os românticos. Revelaram uma especial predileção pela música de Bach e de Palestrina. A Paixão segundo S. Mateus é um dos exemplos claros deste interesse pelo passado. Ouviram nessa música e na de outros compositores antigos “aquilo que queriam ouvir, adaptando essas descobertas aos próprios fins” (Grout & Palica, 2014, p. 578).

Um dos aspetos mais notáveis da intertextualidade na música romântica é a sua forte ligação à literatura. Ao musicar um poema, o compositor acaba por criar uma nova obra – o *Lied* – fusão de música e texto. Poetas como Goethe e Lord Byron serviram de inspiração para composições musicais que buscavam traduzir a intensidade emocional dos seus versos. Como ressaltam Grout & Palisca (2014), “as próprias artes tendem a confundir-se umas com as outras; a poesia, por exemplo, pretende adquirir as qualidades da música, e a música as características da poesia” (p. 573). Um exemplo disso é o ciclo de canções de Robert Schumann, *Dichterliebe*, que adapta musicalmente poemas de Heinrich Heine, com cada canção refletindo a dor e a beleza do amor perdido. A fusão da poesia com a música enriquece a experiência estética, revelando como essas formas artísticas se interconectam através da intertextualidade. Além disso, ilustra como a intertextualidade abre caminho para uma nova dimensão narrativa e emocional.

3. ESTUDOS DE CASO

Neste capítulo será feita uma análise de uma seleção de obras de três compositores que se relacionam com alguns dos pontos da tipologia de Burkholder abordados no capítulo anterior. Cada subcapítulo é dedicado a um compositor específico. O primeiro discute a autocitação em Schubert, que, de acordo com os conceitos de Burkholder, se poderá inserir na prática do empréstimo musical, com a particularidade de a intertextualidade ocorrer entre obras do mesmo autor. O segundo subcapítulo explora as transcrições de Liszt, que, nos termos de Burkholder, representam uma forma clara de arranjo musical, e por último, o terceiro analisa as várias referências ao tema do *Dies Irae* na obra de Rachmaninoff como uma forma de empréstimo musical (neste caso a partir de uma obra pré-existente e antiga, de autor anónimo).

Uma das razões que motivou a escolha das obras para análise foi a sua execução em recital, especificamente uma seleção de transcrições de Schubert-Liszt (*Der Wanderer*, *Aufenthalt* e *Der Doppellgänger*) e a Fantasia *Wanderer* de Schubert.

3.1. Autocitação na música de Franz Schubert

De acordo com Benedict Taylor (2016), “é uma verdadeira banalidade da história da música que, se Beethoven foi o comandante do tempo musical, Schubert não foi menos que o mestre da memória musical”¹⁹ (Taylor, 2016, p. 130). Como explica Taylor, seguindo a perspectiva de Carl Dahlhaus (1986), pode entender-se que Beethoven projetava o seu olhar para o futuro, enquanto Schubert se dedicava a recordar o passado. Ainda de acordo com Taylor, a música de Schubert revela-se única e distinta em relação à de Beethoven, devido à ênfase em “qualidades de memória, reminiscência, fatalismo, errância, circularidade ou lirismo não teleológico, centrando-se no presente sensível”²⁰ (Taylor, 2016, p. 131). Acrescenta ainda que a memória está intimamente

Todas as traduções desta dissertação foram efetuadas pela própria autora.

¹⁹ “It is a veritable platitude of music history that if Beethoven was the commander of musical time, Schubert was no less the master of musical memory.” (Taylor, 2016, p. 130).

²⁰ “Qualities of memory, reminiscence, fatalism, wandering, circularity, or non-teleological lyricism, dwelling on the sensuous present, seem to constitute some of the most characteristic and endearing attributes that make Schubert Schubert.” (Taylor, 2016, p. 131).

ligada à nostalgia, que, no seu significado original, se refere a um desejo por algo que se perdeu, mais especificamente o sentimento de saudade por um lar ou lugar, seja literal ou figurativo. Contudo, esta ideia de nostalgia depende da memória e, por conseguinte, pode ser interpretada como um desejo não só por um lugar perdido, mas por um tempo que já não existe, como é comumente entendido atualmente. A autocitação pode ser interpretada como uma estratégia que realça temáticas musicais relacionadas com memória, nostalgia e passado, à qual a música de Schubert é tipicamente associada. Ao mencionar Schubert, Taylor (2016) evidencia que a sua obra é um exemplo notável de como a nostalgia se manifesta na música, evocando emoções profundas e reflexões sobre o tempo e a perda. As três obras que se seguem para análise representam exemplos claros da autocitação em Schubert, todas originadas a partir de canções do compositor, razão pela qual foram escolhidas. A forma como Schubert emprega as suas canções nas obras também se revela importante para a análise, sendo que para as três ele recorre ao método da variação.

3.1.1. Quinteto *Die Forelle*, “A Truta” (1819)

Escrito para piano, violino, viola, violoncelo e contrabaixo, “o quinteto foi a primeira das muitas obras nas quais [Schubert] usou uma das suas próprias canções como material para variações”²¹ (Laciar, 1928, p. 524). Foi no verão de 1819, enquanto Schubert se encontrava numa viagem de férias na companhia do barítono Johann Michael Vogl em Steyr, na Alta Áustria, quando compôs o quinteto. Com a mesma formação instrumental do quinteto para piano de Johann Hummel, um dos favoritos de Sylvester Paumgartner, este patrono da música e violoncelista amador pediu a Schubert a composição do quinteto, sugerindo que incluísse variações da canção *Die Forelle*. Schubert atendeu ao pedido de Herr Paumgartner e escreveu um quinteto de cinco andamentos, sendo que o quarto andamento que surge entre o Scherzo: Presto e o Allegro giusto consistia precisamente nas variações sobre o tema da canção mencionada. De acordo com Laciar (1928), “o quinteto *Die Forelle* mostra um pouco da imaturidade de

²¹ “The quintet was also the first of those works in which he used a song of his own composition as the subject for variations.” (Laciar, 1928, p. 524).

Schubert, mas muito mais do grande compositor que em breve começaria a sua série de imortais obras-primas de música de câmara”²² (Laciar, 1928, p. 524).

O quinteto alinha-se com o conceito de intertextualidade através da autocitação e da prática do empréstimo que Burkholder descreve. A intenção é criar uma obra nova a partir de uma antiga. Isto é evidenciado pelo uso de uma canção do próprio Schubert como material temático para as variações. Curiosamente, a própria canção que inspira o tema do quinteto também é uma forma de intertextualidade, na medida em que a letra original da canção provém de um outro texto, que, neste caso, não é da autoria de Schubert. Este é, claro, um exemplo da relação entre a música e a literatura, que constitui um dos principais aspetos de intertextualidade no período Romântico, como foi referido no capítulo anterior.

A canção *Die Forelle* figura entre os *Lieder* mais célebres de Schubert. O poema, da autoria de Christian Friedrich Schubart (Figura 1), “conta a história de uma truta que escapa da captura de um pescador até que o pescador agita a água, permitindo-lhe assim capturar o peixe”²³ (Harris, 2017, p. 42). Há uma figuração rítmica usada por Schubert que representa o rabanear da cauda do peixe nas águas calmas: trata-se de um movimento ascendente e descendente de semicolcheias no acompanhamento do piano (Figura 2). Este padrão, presente não só na canção, mas também ao longo de todo o andamento das variações no quinteto, está incorporado em todas as variações. O próprio uso do processo de variações é uma das formas pelas quais Schubert transforma o material de base da canção — sendo, nesse sentido, um dos elementos em que se manifesta a noção de empréstimo musical. Seguidamente, apresento uma discussão sumária da estrutura da peça, apontando as características principais das secções, evidenciando, desta forma, como funciona o referido processo de variações.

²² “The quintet "Die Forelle" shows some of the immature Schubert, but more of the great composer so soon to begin his series of immortal masterpieces of chamber-music.” (Laciar, 1928, p. 524).

²³ “(...) tells the tale of a trout that eludes capture by a fisherman until the fisherman disturbs the water, thus enabling him to capture the fish.” (Harris, 2017, p. 42).

Figura 1 - Letra original do poema (lado esquerdo) com tradução para português (lado direito).

<p>Die Forelle (Christian Friedrich Daniel Schubart)</p> <p>In einem Bächlein helle, Da schoss in froher Eil Die launische Forelle Vorüber wie ein Pfeil. Ich stand an dem Gestade Und sah in süßer Ruh Des muntern Fischleins Bade Im klaren Bächlein zu.</p> <p>Ein Fischer mit der Rute Wohl an dem Ufer stand Und sah's mit kaltem Blute, Wie sich das Fischlein wand. Solang dem Wasser Helle, So dacht ich, nicht gebricht, So fängt er die Forelle Mit seiner Angel nicht.</p> <p>Doch endlich ward dem Diebe Die Zeit zu lang. Er macht Das Bächlein tückisch trübe, Und eh ich es gedacht, So zuckte seine Rute, Das Fischlein zappelt dran, Und ich mit regem Blute Sah die Betrogne an.</p>	<p>A truta²⁴</p> <p>Num límpido riacho, A truta caprichosa Precipitava-se em alegre pressa Como uma seta. Eu estava sobre a margem E via em doce tranquilidade O alegre pequeno peixe Banhar-se na clara corrente do riacho.</p> <p>Um pescador com a sua cana Estava sobre a margem E via com sangue frio Como o peixe se remexia. Enquanto a água permanecer Clara, pensava eu Ele não apanhará a truta Com a sua cana.</p> <p>Mas, por fim, o ladrão, Cansado de esperar, Perfidamente o riacho turvou, E antes que eu me desse conta, A sua cana estremeceu, E nela o peixe estrebuchou, E eu com o sangue a ferver Vi a pobre morrer.</p>
---	--

²⁴ Rádio e Televisão de Portugal. (s.d.). Die Forelle / A Truta. <https://antena2.rtp.pt/compositor/franz-schubert/letras-de-cancoes/die-forelle-a-truta/>

Figura 2 – Schubert, *Die Forelle*, movimento da truta (piano), cc. 1-4.



TEMA:

O quarto andamento (Andantino-Allegretto), em forma de tema e variações, inicia-se com o tema *Die Forelle* pelo quarteto de cordas sem o piano, com o violino a assumir o papel da "voz" do tema (Figura 4). Num andamento mais lento do que a canção original (Figura 3), Schubert opta por recorrer excessivamente a um ritmo pontuado, menos presente no original, o que confere ao tema do Quinteto um caráter mais leve. Como sustenta Harris (2017, p. 41), “esta mudança rítmica impede que o som das cordas seja excessivamente sustentado, o que é tão pouco característico da voz humana. O ritmo e a articulação diferentes de facto permitem que as cordas soem mais leves e imitem os sons claros da língua alemã”²⁵.

Figura 3 – Schubert, *Die Forelle*, cc. 1-4.

Mässig. 1417.

Singstimme.

In ei - nem Bächlein hel - - le, da schoss in fro. her Eil' die
Fi - scher mit der Ru - - the wohl an dem U - fer stand und

Pianoforte.

²⁵ “More importantly, this rhythmic change prevents the string sound from being too sustained, which is uncharacteristic of the human voice. The different rhythm and articulation actually enable the strings to sound more buoyant and to mimic the crisp sounds of the German language.” (Harris, 2017, p. 41).

Figura 4 – Schubert, Quinteto para Piano em Lá Maior, Op. 114 (violino), 4º andamento, cc. 1-8.

Uma vez apresentado o tema, Schubert opta por fazer apenas ligeiras mudanças na melodia, introduzindo, em cada variação, um novo tipo de caráter (não necessariamente contido no Lied original). Nas primeiras variações, o tema é apresentado por um instrumento sempre diferente; o processo continua até à 5ª variação, que constitui também uma variação moduladora. Esta variação, com efeito, inicia-se na tonalidade de Si bemol Maior, submediante cromática da tonalidade principal do andamento (Ré Maior), mas empreende uma espécie de jornada harmónica até voltar à tonalidade base.

VARIAÇÃO 1:

Na 1ª variação, a melodia principal aparece no piano. As similaridades com o tema original notam-se principalmente no uso das mesmas notas e na mesma estrutura de frase. O piano toca em duas oitavas na clave de sol, enquanto Schubert enriquece algumas notas com trilos (Figura 4). O tema é acompanhado pelo quarteto, o contrabaixo em pizzicato, sextinas na viola e um diálogo entre o violino e o violoncelo que evocam o movimento da truta em tercinas, da mesma forma que acontece na canção.

Figura 4 – Schubert, Quinteto para Piano em Lá Maior, Op. 114, 4º andamento, cc. 21-24.

Var. I

Ossia*)

*) Ossia: Fassung des Erstdrucks.

VARIAÇÃO 2:

As semelhanças entre as variações e o tema continuam a ser evidentes. Nesta variação a viola interpreta o tema no seu estado original, mas é o violino que assume um papel central na variação. Embora seja um acompanhamento, o violino destaca-se com um estilo mais virtuoso devido à sua complexidade técnica, realçando a parte da viola com as suas sextinas, fazendo uma vez mais referência ao movimento da truta, e contando ainda com o suporte do piano em acordes que complementam o tema da viola.

Figura 5 – Schubert, Quinteto para Piano em Lá Maior, Op. 114 (variação 2), 4º andamento, cc. 41-44.

The image shows a musical score for Variation II of Schubert's Quintet in A major, Op. 114, measures 41-44. The score is in 2/4 time and features five staves: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Piano. A red arrow points to the beginning of the second staff (Violin II). The music is marked 'p' (piano) and includes dynamic markings like 'mf' and 'arco'.

VARIAÇÃO 3:

Pela primeira vez, dois instrumentos interpretam o tema, que se mantém inalterado a nível estrutural, harmónico e melódico. Em específico, o violoncelo e o contrabaixo apresentam o tema separados por uma oitava, enquanto o violino e a viola juntos formam o acompanhamento harmónico através de acordes com um ritmo sincopado e staccato. O piano destaca-se como o instrumento mais proeminente, apresentando um padrão decorativo de fusas, conferindo assim uma roupagem mais jovial à variação. Embora esta textura possa aparentar leveza, o pianista enfrenta uma variação virtuosa e complexa de elevada dificuldade técnica.

Figura 6 – Schubert, Quinteto para Piano em Lá Maior, Op. 114 (variação 3), 4º andamento, cc. 61-65.

Var. III

61

63

VARIAÇÃO 4:

“Ao contrário das variações anteriores, esta não utiliza muitos ritmos pontuados, optando, em vez disso, por tercinas agressivas e colcheias estritamente rítmicas”²⁶ (Harris, 2017, p. 42). Segundo Harris (2017), esta textura representa a parte do poema onde o pescador turva a água para conseguir apanhar a truta; caracterizando, portanto, a

²⁶ “Unlike the previous variations, this one does not utilize many dotted rhythms, instead opting for aggressive triplets and strictly rhythmic eighth notes.” (Harris, 2017, p. 42).

agitação das águas. Apresenta-se numa tonalidade diferente, Ré menor, a tónica em modo menor do andamento. Esta variação destaca-se pela sua entrada mais intensa e abrupta, sendo a mais contrastante de todas; aqui, o tema aparece de forma menos implícita. Apesar disso, a estrutura das frases e a progressão harmónica mantêm-se inalteradas. As secções menores da variação revelam uma textura mais densa (figura 7) onde até o piano demonstra uma escrita de acordes pesados, tal como o violino e a viola em cordas duplas. Por outro lado, nas secções em modo maior, a textura torna-se mais delicada, parte onde é estabelecido um diálogo entre o piano e o violino que partilham o mesmo tipo de textura (Figura 8).

Figura 7 – Schubert, Quinteto para Piano em Lá Maior, Op. 114 (variação 4), 4º andamento, cc. 81-84.

Var. IV

The musical score for Variation IV of Schubert's Quintet in A Major, Op. 114, measures 81-84. It is written for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Piano. The time signature is 2/4. The key signature is one flat (B-flat). The score begins with a fortissimo (ff) dynamic and ends with a pianissimo (pp) dynamic. The piano part features dense chordal textures, while the strings play rhythmic patterns with slurs and accents. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Figura 8 – Schubert, Quinteto para Piano em Lá Maior, Op. 114 (variação 4), 4º andamento, cc. 89-91.

VARIAÇÃO 5:

Schubert opta por iniciar a quinta variação na tonalidade de Si bemol Maior, correspondente ao sexto grau do Ré menor utilizado na variação anterior, e faz algumas modificações ao tema original. O tema é apresentado pelo violoncelo acompanhado pelos outros instrumentos de corda. Esta variação contém muitas alterações cromáticas; o piano entra numa tonalidade diferente – aparentemente Si bemol menor, evidenciado pela nota ré bemol que surge na sua parte. Ao longo de toda a variação, verificam-se diversas modulações. A partir do compasso 110, inicia-se um extenso percurso modulatório que Schubert traça com o objetivo de regressar à tonalidade original de Ré Maior (Figura 10). Este trajeto culminará na introdução do Allegretto final.

Figura 9 – Schubert, Quinteto para Piano em Lá Maior, Op. 114 (variação 5), 4º andamento, cc. 101-112.

Var. V

101

pp

Solo

pp

pp

pp

105

cresc.

p

cresc.

p

cresc.

p

cresc.

pp cresc.

108b

pp

pp

pp

pp

Figura 10 – Schubert, Quinteto para Piano em Lá Maior, Op. 114 (variação 5), 4º andamento, cc. 113-127.

The image displays a musical score for Schubert's Quintet for Piano in A Major, Op. 114, Variation 5, measures 113-127. The score is arranged in two systems, each containing five staves. The top two staves of each system represent the vocal parts (Soprano and Alto), and the bottom three staves represent the piano accompaniment (Right and Left Hand). The key signature is A major (one sharp), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The first system (measures 113-117) features a piano (pp) dynamic marking. The second system (measures 118-122) includes 'decresc.' markings. The third system (measures 123-127) includes 'dim.' markings. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

ALLEGRETTO:

O auge do andamento é o Allegretto que evoca o *Lied* nas suas formas e texturas originais: com efeito, Schubert utiliza a mesma textura do piano da canção original (Figura 11). O tema é dividido entre o violino e o violoncelo; quando o violino apresenta o tema, o piano acompanha com a textura do movimento da truta, e quando é o violoncelo a apresentar o tema, cabe ao violino fornecer essa mesma textura de acompanhamento (Figura 12).

O processo de variações a que Schubert recorre para a composição do quinteto ilustra uma das muitas formas em como o empréstimo musical pode surgir em obras intertextuais. Outros exemplos disso verifica-se nas próximas obras a serem analisadas, também por meio do empréstimo musical e forma variações.

Figura 11 – Schubert, *Die Forelle*, cc. 1-4.

Mässig.

In ei-nem Bächlein hel-le, da schoss in fro-her Eil' die
Fi-scher mit der Ru-the wohl an dem U-fer stand und

Figura 12 – Schubert, Quinteto para Piano em Lá Maior, Op. 114 (variação 5), 4º andamento, cc. 113-127 / 135-139.

The image displays two systems of musical notation for Schubert's Quintet for Piano in A Major, Op. 114, Variation 5, 4th movement. The first system covers measures 128 to 139, and the second system covers measures 138 to 149. The score is written for five staves: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Piano. The tempo is marked 'Allegretto' and the dynamics are 'p' (piano). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The first system begins with a red arrow pointing to the first measure of the Violin I staff. The second system begins with a red arrow pointing to the first measure of the Cello staff. The Piano part features a prominent sixteenth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The Violin I part has a melodic line with a trill-like ornament in measure 135. The Viola part has a rhythmic accompaniment. The Cello part has a melodic line with a trill-like ornament in measure 135. The Double Bass part has a rhythmic accompaniment.

3.1.2. Fantasia *Wanderer* (1822)

“A estrutura da Fantasia combina diferentes formas, incluindo a forma-sonata, tema e variações no segundo andamento, e uma quasi-fuga no último andamento”²⁷ (Hengyue, 2020, p. 27). Esta complexidade está intimamente relacionada com a recorrência do mesmo motivo em todos os andamentos, definindo, assim, um elemento de forma cíclica.²⁸ O motivo recorrente tem como inspiração a frase central da canção *Der Wanderer* (que é referida explicitamente no início do segundo andamento – Adagio). A canção de Schubert baseia-se no poema com o mesmo nome de Georg Philipp Schmidt von Lübeck e “descreve um indivíduo que está perdido e infeliz numa terra onde se sente um estranho”²⁹ (Hengyue, 2020, p. 17). Constantemente à procura e ambicionando por uma “terra querida” onde ele sente que realmente pertence, cremos que o sujeito lírico do poema procura a sua terra natal, estando perdido em lugares estranhos. “No entanto, a “terra querida” no poema é uma terra imaginária que nunca existiu”³⁰ (Hengyue, 2020, p. 17). Brendel (2001) realça que “o estilo pianístico de Schubert não é menos orquestral do que é vocal. Na Fantasia *Wanderer*, o piano é transformado numa orquestra de forma muito mais radical do que havia sido feito antes; não apenas as cores individuais dos instrumentos orquestrais são evocadas, mas também o som pleno dos *tutti*”³¹ (p. 142).

Novamente, a intertextualidade revela-se por meio da autocitação. Assim como no quinteto, Schubert desenvolve o tema do seu *Lied* através de variações, mas o ritmo destaca-se como possivelmente o elemento mais importante para a compreensão da obra como um todo e como toda ela se interliga; como explica Hengyue (2020), o motivo rítmico predominante provém da canção *Der Wanderer*. A progressão “longo-curto-

²⁷ “The structure of the Fantasy combines different forms, including sonata form, theme and variations in the second movement, and a quasi-fugue in the last movement.” (Hengyue, 2020, p. 27).

²⁸ A Fantasia destacou-se como uma das primeiras obras para piano a adotar elementos cíclicos. A forma cíclica é uma estrutura que consiste na repetição de motivos, temas ou secções que foram apresentados anteriormente numa parte ou andamento posterior de uma obra. O seu objetivo é unificar a estrutura musical. Esta abordagem teve grande impacto sobre diversos compositores como Franz Liszt, que era um grande entusiasta da obra de Schubert.

²⁹ “(...) describes a person who is lost and unhappy in a land where he feels like a stranger.” (Hengyue, 2020, p. 17).


³⁰ “However, the “dear land” in the poem is an imaginary land that never existed.” (Hengyue, 2020, p. 17).

³¹ “Schubert’s piano style is no less orchestral than it is vocal. In the *Wanderer* Fantasy, the piano is turned into an orchestra much more radically than had ever been done before; not only the individual colours of orchestral instruments are evoked, but also the full blast of the *tutti*.” (Brendel, 2001, p. 142).

curto” prevalece em todos os andamentos da Fantasia, o que resulta na sensação de unidade e de continuidade característica da obra (Figura 13).


Figura 13 – Motivo rítmico do *lied* e da Fantasia.³²

Motivo rítmico de *Der Wanderer*:




Motivo rítmico da Fantasia *Wanderer*:

1º andamento




2º andamento




3º andamento

Presto



4º andamento

Allegro



A Fantasia *Wanderer* divide-se em quatro andamentos, cada um se direcionando às respetivas secções do *Lied*. Hengyue (2020) faz a divisão caracterizando o primeiro andamento como uma encarnação de um espírito heroico que posteriormente regressa no quarto andamento (secção A do *Lied*); o segundo andamento sendo uma partilha do mesmo tema melódico da secção B de *Der Wanderer*; e o tema do terceiro andamento, apresentado em ritmo pontuado, como uma semelhança à figuração da secção C da canção (pp. 27-28). A Figura 14 reproduz a análise da autora.

³² Figura base retirada de Hengyue (2020) p. 29 – tradução e anotações realizadas pela autora desta dissertação.

Figura 14 – Secções do *Lied* comparadas com os andamentos da Fantasia.³³

Der Wanderer

Secção A, cc. 16-19



Ich wan - die - still, bin wo - nig froh,

Secção B, cc. 22-24



Die Son - ne dünkt mich hier so - kalt, die

Secção C, cc. 31-35



Wo bist du, wo bist du, mein ge - lieb - tes Land? ge -

Secção A', cc. 58-61



Ich wan - die - still, bin wo - nig froh,

Fantasia Wanderer

1º andamento:



2º andamento:



3º andamento:



4º andamento:



O Adagio é o coração da Fantasia. O andamento lento da *Wanderer* é constituído por um conjunto contínuo de variações em torno do tema central da canção. O tema de 8 compassos (Figura 15) é apresentado em duas frases que se assemelham, cada uma

³³ Figura base retirada de Hengyue (2020) p. 28 – tradução realizada pela autora desta dissertação.

culminando em tonalidades diferentes. A primeira frase termina na tônica (Dó# menor, compasso 192), enquanto a segunda conclui na relativa maior (Mi Maior, compasso 196), assim como acontece na canção. Contudo, nas cadências que precedem a próxima variação, ocorre uma inversão: a primeira frase finaliza em Mi Maior (compasso 203) e a segunda em Dó# menor (compasso 208). As cadências alternam entre maior e menor ao longo de todo o andamento, provocando uma ligeira alteração no caráter da música. Apenas o tema e a primeira variação utilizam ambas as frases da canção; nas variações subsequentes, apenas a primeira frase é empregue.

Figura 15 – Tema do *Lied* no 2º andamento da Fantasia.

Der Wanderer, secção central, cc. 23-30:



Fantasia Wanderer; 2º and., cc. 189-196:



Em termos melódicos não existem muitas alterações; o tema permanece claramente reconhecível, sendo que a diferença entre as variações baseia-se numa célula rítmica figurativa distinta na parte do acompanhamento. Esta célula torna-se gradualmente mais rápida conforme o andamento avança (figuras 16, 17, 19 e 20). Todas as variações mantêm o caráter sombrio da canção, com Schubert a optar por dinâmicas

de piano ou pianíssimo na maior parte do andamento. Contudo, nas duas transições deste andamento surgem clímaxes intensos repletos de notas rápidas e agitadas, onde o compositor requer um som robusto e denso em fortíssimo.

Figura 16 - Schubert, Fantasia Wanderer Op. 15, D.760, 2º andamento, cc.197-198.



Figura 17 - Schubert, Fantasia Wanderer Op. 15, D.760, 2º andamento, cc.215-216.



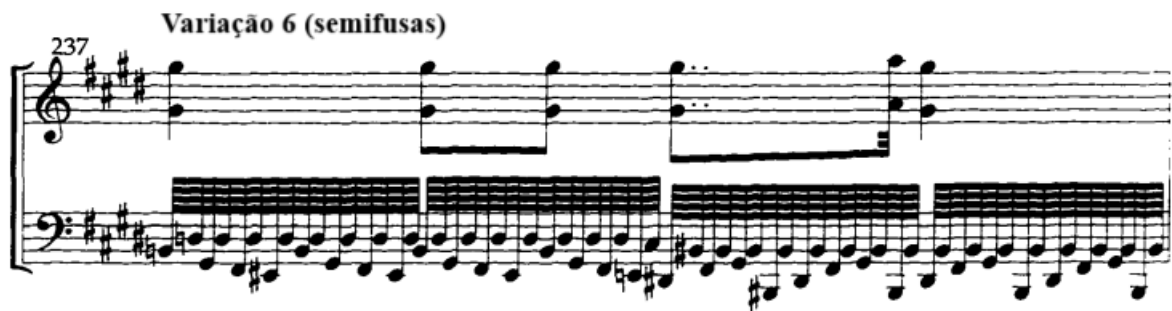
Figura 18 – Schubert, Fantasia Wanderer Op. 15, D.760, 2º andamento, cc. 219-220.



Figura 19 - Schubert, Fantasia *Wanderer* Op. 15, D.760, 2º andamento, cc.223-224.



Figura 20 - Schubert, Fantasia *Wanderer* Op. 15, D.760, 2º andamento, cc.237.



Em concordância com Hengyue (2020), é inquestionável a importância do significado do poema no momento da execução das variações. Seguindo a linha de pensamento da autora, a ideia de “céu” no poema, o lugar pelo qual o sujeito lírico ambiciona, é refletido na variação 2, caracterizado pelo tema melódico em cima de um acompanhamento de acordes quebrados semelhante a um noturno (Figura 17). Quando o sujeito não encontra esse lugar e perde as suas esperanças, a mão esquerda do piano torna-se mais instável na variação 3, como demonstra a Figura 18 (p. 38). Até ao final do andamento encontramos-nos perante um forte dramatismo na escrita do piano, evidenciado pelo ceticismo do sujeito lírico de encontrar a sua “terra querida”. No final do poema onde se lê “Lá, onde tu não estás, é felicidade!” a dura realidade revela-se num desvanecimento da música introduzindo, por fim, o terceiro andamento da Fantasia (Figura 21). A música do segundo andamento tem, portanto, um caráter que permite estabelecer ligações com o texto do poema original.

Figura 21 - Schubert, Fantasia *Wanderer* Op. 15, D.760, 2º andamento, cc.240-244.



3.1.3. Quarteto *Der Tod und das Mädchen* (1824)

Depois de 1820, Schubert voltou os seus pensamentos para a composição de uma “Grande Sinfonia”. Numa carta a Leopold Kupelwieser, datada de 31 março de 1824, Schubert menciona: “De canções, não escrevi muitas novas, mas experimentei várias obras instrumentais, pois escrevi dois quartetos para violino, viola e violoncelo [D.804 e D.810] e um octeto, e pretendo escrever outro quarteto [D.887]; na verdade, pretendo abrir o meu caminho em direção a uma grande sinfonia dessa maneira.”³⁴

³⁴ “Of songs I have not written many new ones, but I have tried my hand at several instrumental works, for I wrote two quartets for violin, viola and violoncello and an octet, and I intend to write another quartet, in fact I intend to pave my way towards grand Symphony in that manner...” Citado em Chusid, 1964, p. 40).

O Quarteto No.14 em Ré menor D.810, conhecido como *Der Tod und das Mädchen* (*A Morte e a Donzela*), é uma das suas criações mais icônicas e um marco do repertório de música de câmara. O nome do quarteto deriva de uma canção anterior de Schubert com o mesmo nome (D.531) e foi adaptada a partir do poema de Matthias Claudius (figura 22). Composto em 1824, o quarteto reflete a temática da Morte presente no poema, vinda para reclamar uma vida jovem. A canção e o quarteto partilham temáticas semelhantes, explorando a dualidade entre a vida e a morte, bem como a vulnerabilidade humana e a procura pela beleza mesmo perante a mortalidade. Pelas palavras de Harris, “o tema da Morte encapsula a canção, funcionando como o prelúdio do piano e o final da peça, embora depois termine na tonalidade Maior. Em suma, Schubert interpreta a Morte como uma presença calma, como indicado pelo fato de o tema da Morte terminar numa tonalidade Maior em vez de uma tonalidade menor”³⁵ (Harris, 2017, p. 42).

³⁵ “(...) Death’s theme encapsulates the song, serving as the piano prelude and the end of the piece, though then it ends in the major key. In short, Schubert interprets Death to be a calming presence, as indicated by Death’s theme ending as a major key instead of a minor key.” (Harris, 2017, p. 42).

Figura 22 - Letra original do poema (lado esquerdo) com tradução para português (lado direito).

Der Tod und das Mädchen (Matthias Claudius)	A Morte e a Donzela³⁶
Das Mädchen:	A Donzela:
Vorüber, ach, vorüber!	Passa, ah, passa!
Geh, wilder Knochenmann!	Vai-te embora, cruel morte!
Ich bin noch jung, geh, Lieber!	Eu sou ainda jovem, vai, minha cara!
Und rühre mich nicht an.	E não me toques.
Der Tod:	A Morte:
Gib deine Hand, du schön und zart Gebild!	Dá-me a tua mão, tu bela e terna criatura! Eu sou tua amiga e não venho para punir.
Bin Freund und komme nicht, zu strafen.	Tem confiança! Eu não sou cruel,
Sei gutes Muts! Ich bin nicht wild, Sollst sanft in meinen Armen schlafen!	Suavemente nos meus braços tu irás dormir.

A intertextualidade no quarteto revela-se de forma semelhante à das duas obras anteriormente analisadas. Realço o que Burkholder (2021) define como empréstimo: a criação de uma nova peça a material de material pré-existente, e não uma nova versão da mesma (como seria o caso na técnica de arranjo). Na realidade, é o que acontece em todas as obras de Schubert analisadas nesta dissertação: todas estabelecem uma forma de

³⁶ Rádio e Televisão de Portugal. (s.d.). Der Tod und das Mädchen / A morte e a donzela. <https://antena2.rtp.pt/compositor/franz-schubert/letras-de-cancoes/der-tod-und-das-madchen-a-morte-e-a-donzela/>

empréstimo musical e autocitação, e todas trabalham o material temático da obra original através do recurso à forma do tema e variações.

O segundo andamento, *Andante con moto*, é um andamento particularmente brilhante; um tema com 5 variações e uma coda, que se inspira diretamente na introdução de piano da canção, consolidando-se assim como o andamento central do quarteto. Além da semelhança melódica, também se mantém inalterada a estrutura harmónica entre a canção e andamento do quarteto (Figuras 23 e 24); uma redução harmónica dos acordes iniciais do tema revela uma sequência básica de i-V-i. Estes acordes, com uma sonoridade densa e uma textura de coral, conferem, em conjugação com o modo menor, uma atmosfera fúnebre à introdução. Schubert opta por uma fórmula rítmica que acentua essa sensação solene, quase de marcha fúnebre, tanto no andamento quanto na canção (Figura 23). A estrutura harmónica da introdução consiste em dois compassos no i e um no V. No quarteto, esta mesma estrutura é respeitada, onde as vozes são distribuídas pelos quatro instrumentos. Contudo, em vez da tonalidade original da canção e do quarteto (Ré menor), Schubert opta por Sol menor, uma quarta perfeita acima.

Figura 23 – Schubert, *Der Tod und das Mädchen* D.531, cc.1-8.



Figura 24 – Schubert, Quarteto “Der Tod und das Mädchen” D.810 (tema), 2º andamento, cc.1-24.

A primeira das cinco variações tem início no compasso 25 e apresenta uma leveza significativa em relação ao tema original, principalmente devido à textura do primeiro violino (Figura 25).

Figura 25 – Schubert, Quarteto “Der Tod und das Mädchen” D.810 (variação 1), 2º andamento.

A segunda variação (Figura 26) começa com uma mudança significativa na estrutura. Nesta fase, a linha melódica sofre algumas alterações, embora preserve a sua estrutura base original, e é interpretada pelo violoncelo. Em vez de manter a melodia da introdução, ocorre uma fusão entre essa mesma e as notas interiores da harmonia (Figura 27). Schubert não as trata meramente como notas de passagem; ao contrário, começa a mostrá-las como parte integrante da linha melódica.

Figura 26 - Schubert, Quarteto “Der Tod und das Mädchen” D.810 (variação 2), 2º andamento.

Figura 27 – Schubert, Quarteto “Der Tod und das Mädchen” D.810 (vozes interiores) cc. 1-4.

Andante con moto.

Após as texturas leves, relativamente espaçosas e arejadas das primeiras variações, a terceira apresenta uma justaposição de sonoridades densas com retorno a passagens leves (Figura 28). Schubert está constantemente a aumentar o ímpeto do andamento tornando o seu tom cada vez mais pesado. Neste processo, pode-se entender que Schubert talvez tivesse a intenção de trazer a parte da canção que não foi incluída

harmonicamente no andamento – o tema intenso e desesperante da Donzela³⁷. É curioso notar que, ao contrário do que aconteceu nas cadências das variações anteriores, que sempre terminavam na tônica Maior (Sol Maior), a variação 3 não resolve dessa mesma forma. Em vez disso, a dinâmica mantém-se dentro do forte e a cadência é feita para Sol menor (tônica principal). Isto ilustra de forma clara a construção do ímpeto ao longo do andamento: estamos agora de tal forma envolvidos perante uma música triste e rápida que o padrão estabelecido da resolução em Sol Maior foi totalmente consumido.

Figura 28 - Schubert, Quarteto “Der Tod und das Mädchen” D.810 (variação 3), 2º andamento.

The image displays a musical score for Schubert's Quartet "Der Tod und das Mädchen" D.810, Variation 3, 2nd movement. The score is written for four staves (violin I, violin II, viola, and cello/bass). The key signature is G minor (one flat) and the time signature is 3/4. The first system shows the beginning of the variation with dynamic markings of *ff* and *fz*. The second system shows the continuation of the piece with dynamic markings of *p* and *pp*. The third system shows the end of the variation with dynamic markings of *p* and *pp*. The fourth system shows the beginning of the next variation with dynamic markings of *p* and *pp*.

A variação 4 (Figura 29), por sua vez, destaca-se por ser a mais diferente de todo o andamento. Depois de toda a densidade da variação 3, somos surpreendidos por uma

³⁷ Na canção de Schubert, o tema da Donzela encontra-se nos compassos 9 ao 21 após o prelúdio do piano.

variação que, pela primeira vez, apresenta uma tonalidade Maior (Sol Maior), o que difere do tema original. Schubert frustra as expectativas do ouvinte que poderia esperar uma variação ainda mais intensa, considerando a construção recorrente do ímpeto entre as secções. Apesar das diferenças, alguns elementos permanecem: o motivo temático continua a ser maioritariamente interpretado pelo violoncelo e pela viola e a estrutura harmónica mantém a simples progressão de I-V-I. Terá Schubert usado esta variação para prolongar o andamento? Estaremos à espera de mais acúmulo de tensão mesmo após a terceira variação? Poderíamos pensar que sim. De facto, ao proporcionar ao ouvinte “espaço para respirar” na variação 4, Schubert retorna à tonalidade de Sol menor na quinta variação, cada vez mais intenso, preparando-se assim para o final da peça.

Figura 29 - Schubert, Quarteto “Der Tod und das Mädchen” D.810 (variação 4), 2º andamento.



A variação 5 justapõe algumas das técnicas empregues por Schubert nas variações anteriores (Figura 30). O segundo violino e a viola reafirmam cada um a sua parte do tema, com uma troca de voz a acontecer entre eles. O violoncelo toca um repetido ostinato com salto de oitava em nota pedal Sol durante toda a secção. Já o primeiro violino apresenta uma versão reduzida da sua linha melódica, consistindo num longo Sol que, após dois compassos, dá lugar a um motivo repetido que antecipa a parte que ouviríamos na secção seguinte.

Figura 30 - Schubert, Quarteto “Der Tod und das Mädchen” D.810 (variação 5), 2º andamento.



Por fim, na coda observa-se claramente uma redução na escrita das partes do segundo violino, da viola e do violoncelo, onde transparece o tema (Figura 31). O primeiro violino toca tercinas que andam à volta dos tons originais do tema, apresentando sempre uma maior diversidade na sua linha em comparação com qualquer outra parte instrumental. O primeiro violino é usado como um grande efeito ornamental que abre registos mais agudos, contrastando com os registos mais graves dos outros instrumentos. Entre a variação 5 e o final da coda pode-se verificar um encurtamento das células rítmicas, um atrasar no andamento – uma transição de semicolcheias para tercinas e colcheias, até que ao final da coda retorna a mesma escrita coral do início do andamento. Schubert conclui, assim, a coda, ancorando-se diretamente na canção, no sentido em que música cadencia para Sol Maior.

Isto reafirma a relação entre o andamento e a canção de forma inequívoca. Para além da autocitação, a intertextualidade entre as duas obras – *Lied* e quarteto – revela-se, não só pela prática do empréstimo, mas também pelo carácter musical que ambas as obras partilham. Schubert opta por preservar a atmosfera da canção no andamento do quarteto, uma das principais formas de intertextualidade aqui empregues, mas faz alterações ao tema de uma forma que difere das obras passadas. Em vez de se suportar apenas em motivos melódicos, Schubert reutiliza notas do material harmónico para fazer as suas alterações, uma ideia que não se verificou nas obras previamente analisadas.

Figura 31 - Schubert, Quarteto “Der Tod und das Mädchen” D.810 (coda), 2º andamento.

The image displays a musical score for the coda of the second movement of Schubert's Quartet "Der Tod und das Mädchen" (D.810). The score is arranged in four systems, each containing four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The key signature is B-flat major, and the time signature is 3/4. The first system features a prominent triplet in the first violin part, marked *pp*. The second system continues the melodic lines, with the first violin part showing a series of eighth-note patterns. The third system introduces a *ppp* dynamic and includes *dim.* markings in several parts. The final system concludes with a *cresc.* marking leading to a *pp* dynamic in the first violin part, and *ppp* markings in the other parts.

3.2. As transcrições para piano de Franz Liszt

Quem tem um conhecimento aprofundado da obra de Liszt reconhece que o compositor foi responsável por uma complexa coleção de transcrições. No entanto, como observa Friedheim (1962), "quem tenta determinar a extensão total da música para piano de Liszt enfrenta desde o início uma série de dificuldades".³⁸ De acordo com um catálogo elaborado por Humphrey Searle, há aproximadamente 600 obras no total, das quais 218 são composições originais e 376 correspondem a transcrições, arranjos, paráfrases, variações, etc. De acordo com Burkholder (2021), o arranjo consiste numa forma de intertextualidade musical onde é criada uma nova versão de uma peça já existente, adaptada aos meios e contexto em que é inserida. Esta era uma das principais intenções de Liszt com as suas transcrições para piano: oferecer ao público a oportunidade de ouvir obras musicais que seriam raramente apresentadas em concerto, assim como divulgar a música de outros compositores; para além de demonstrar as impressionantes capacidades virtuosísticas do piano. Como afirma Alfred Brendel (2001), "o pianista descobriu de novo o piano – como o instrumento capaz de qualquer transformação – e [Liszt] descobriu-se como a pessoa capaz de trabalhar essas transformações."³⁹

3.2.1 Canções de Schubert

Neste subcapítulo mostrou-se pertinente seguir a estrutura do capítulo 3 do livro de Alan Walker (2005), que analisa brevemente as características das transcrições para piano de Liszt. As breves análises das obras mencionadas seguem, no essencial, o ponto de vista do referido autor.

Dentro do vasto leque de transcrições que Liszt fez ao longo da sua vida, as canções de Schubert destacam-se de forma notável, tanto pela grande quantidade delas, quanto pela mestria na escrita para piano solo, mantendo sempre a essência da canção original. Começaram em 1838, altura em que Liszt se encontrava em Viena. Cidade de

³⁸ "Whoever attempts to determine the complete extent of Liszt's piano music faces a number of problems from the very beginning." (Friedheim, 1962, p. 83).

³⁹ "The pianist discovered the piano anew – as the instrument capable of any transformation – and he discovered himself as the person capable of working those transformations." (Brendel, 2001, p. 282).

Schubert e Beethoven, o retorno de Liszt a essa cidade, a que não ia desde o tempo da sua infância, influenciou profundamente o seu trabalho.

As primeiras a surgir foram *Auf dem Wasser zu singen*, *Erlkönig* e *Ave Maria* (1837-1838). Rapidamente conquistaram o público, o que fez com que Diabelli tomasse a iniciativa de publicar algumas delas quase de imediato. Por sua vez, Haslinger vendeu-as tão rapidamente que acabou por encomendar mais. No ano seguinte, 1839, Liszt atendeu à vontade de Haslinger ao transcrever 12 das 24 canções do ciclo *Winterreise*, seguidas de 4 canções de *Geistlicher Lieder* (1840) e grupos de *Müllerlieder* e *Sechs Melodien* (1846). Na sua totalidade existem 56 transcrições de canções que foram feitas nesses oito anos de produtividade (Figura 32).

Figura 32 – Lista completa das transcrições de Liszt de canções de Schubert.

OBRA	CANÇÕES	ANO
12 Lieder von Franz Schubert, S558	<ol style="list-style-type: none"> 1. Sey mir gegrüßt 2. Auf dem Wasser zu singen 3. Du bist die Ruh 4. Erlkönig 5. Meeresstille 6. Die junge Nonne 7. Frühlingsglaube 8. Gretchen am Spinnrad 9. Ständchen von Shakespeare 10. Rastlose Liebe 11. Der Wanderer 12. Ave Maria (Hymne an die Jungfrau) 	1837-1838

<p>Schwanengesang (D.957), S560</p>	<p>Liszt reorganizou a ordem das canções da seguinte forma:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Die Stadt (D.957 No.11) 2. Das Fischermädchen (D.957 No.10) 3. Aufenthalt (D.957 No.5) 4. Am Meer (D.957 No.12) 5. Abschied (D.957 No.7) 6. In Der Ferne (D.957 No.6) 7. Ständchen (D.957 No.4) 8. Ihr Bild (D.957 No.9) 9. Frühlingssehnsucht (D.957 No.3) 10. Liebesbotschaft (D.957 No.1) 11. Der Atlas (D.957 No.8) 12. Der Doppelgänger (D.957 No.13) 13. Die Taubenpost (D.957 No.14) 14. Kriegers Ahnung (D.957 No.2) 	<p>1838-1839</p>
<p>Winterreise (D.911), S561</p>	<p>Liszt transcreveu 12 das 24 canções e reorganizou-as da seguinte forma:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Gute Nacht (D.911 No.1) 2. Die Nebensonnen (D.911 No.23) 3. Muth (D.911 No.22) 4. Die Post (D.911 No.13) 5. Erstarrung (D.911 No.4) 6. Wasserfluth (D.911 No.6) 7. Der Lindenbaum (D.911 No.5) 8. Der Leiermann (D.911 No.24) 9. Täuschung (D.911 No.19) 10. Das Wirtshaus (D.911 No.21) 11. Der stürmische Morgen (D.911 No.18) 12. Im Dorfe (D.911 No.17) 	<p>1840</p>
<p>Vier Geistliche Lieder, S562</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Litanei, auf das Fest aller Seelen 2. Himmelsfunken 3. Die Gestirne 4. Hymne 'Geisterchor aus Rosamunde' 	<p>1840</p>

Sechs Melodien von Franz Schubert, S563	<ol style="list-style-type: none"> 1. Lebe wohl! 2. Mädchens Klage 3. Das Sterbeglöcklein 4. Trockne Blumen 5. Ungeduld 6. Die Forelle 	1844
Müllerlieder von Franz Schubert, S565	<ol style="list-style-type: none"> 1. Das Wandern 2. Der Müller und der Bach 3. Der Jäger 4. Die böse Farbe 5. Wohin? 6. Ungeduld (2ª versão de S.563 No.5) 	1846
	Die Rose, S.556	1835
	Lob Der Thranen, S.557	1838

Segundo Alan Walker (2005), existem duas categorias associadas aos arranjos de Liszt: as paráfrases e as transcrições. A paráfrase, como o próprio nome sugere, é uma livre variação do original. Por palavras do autor, é uma “metamorfose”. A transcrição, por outro lado, é mais “estrita, literal e objetiva”, procurando “desdobrar a obra original com a maior precisão possível, até aos mais pequenos detalhes” (Walker, 2005, pp. 28-29). É interessante observar que tanto Walker quanto Burkholder compartilham as mesmas definições para os mesmos conceitos. Burkholder, por sua vez, classifica a paráfrase e a transcrição como uma subcategoria do arranjo, conforme já mencionado no capítulo anterior. Liszt utilizou as suas transcrições como uma forma de dar a conhecer o nome de Schubert, que era pouco conhecido fora de Viena, além de avançar o campo da técnica do piano e expandir o seu próprio repertório. Em 1838 ele já havia transcrito cinco dos Caprichos para violino solo de Paganini e três das Sinfonias de Beethoven (quinta, sexta e sétima).

A conexão intensa e duradoura de Liszt com a música de Schubert é notável e significativa. Liszt conheceu a obra de Schubert durante a sua juventude em Viena, embora os dois compositores nunca se tenham encontrado, mesmo com Liszt a residir na

cidade por quase dezoito meses. Durante esse período, Salieri, professor de Liszt, elogiava com frequência o talento excepcional de Schubert, que fora seu aluno uma década antes. Liszt começou a desenvolver uma profunda admiração pela música de Schubert e nunca perdeu a oportunidade de divulgar as suas composições. Além de promover as canções, Liszt também transcreveu a famosa Fantasia *Wanderer* para piano e orquestra, além de ter editado um volume com obras de Schubert. O problema técnico enfrentado por Liszt, no entanto, era óbvio: “como passar a linha vocal das canções para o acompanhamento de Schubert, mesmo assim criando uma peça autocontida, sem perda de substância musical e sem distorção do sentido musical”⁴⁰ (Walker, 2005, p. 31).

Embora os acompanhamentos de Schubert sejam já reconhecidos como complexos e que exigem, em muitos casos, uma técnica virtuosa, Liszt encontrou dentro disso uma solução para reproduzir todas as partes das canções. Por isso mesmo, algumas das suas transcrições são particularmente desafiantes, em parte devido à fidelidade de Liszt para com a escrita de Schubert, mas também à virtuosidade característica da sua própria linguagem musical, já intimamente associada ao compositor. Exemplos dessas transcrições contam com *Auf dem Wasser zu singen*, *Erlkönig*, *Ave Maria*, *Gretchen am Spinnrade* ou *Ständchen*, nas quais Liszt captura todos os mais pequenos detalhes do original, como será ilustrado nas figuras que seguem. Note-se na Figura 33 a adição da letra do poema à partitura de *Auf dem Wasser zu singen* (como em todas as outras transcrições), um aspeto que Liszt considerava essencial. Assim, o pianista podia familiarizar-se com as palavras.

⁴⁰ “The technical problem facing Liszt was obvious: how to telescope the vocal line of the songs into Schubert’s accompaniment, thus creating a self-contained piano piece, with no loss of musical substance and no distortion of musical sense.” (Walker, 2005, p. 31).

Figura 33 – Schubert-Liszt, *Auf dem Wasser zu singen* S.558 No.2, cc.9-12.

Moderato
Con delicatezza
Mit - ten im Schim - mer der spie - gein - den Wel - len
pp grazioso
un poco marcato il canto
glei - tet, Wie Schwä - ne, der wan - ken de Kahn.

Erlkönig destaca-se pela sua popularidade entre as demais, tanto dentro das canções originais de Schubert quanto nas transcrições. A dificuldade técnica presente no original é uma característica marcante da canção e a textura complexa do acompanhamento parece quase impossível de ser reproduzida no piano juntamente com a linha vocal (figura 34). “No entanto, Liszt compreende a essência da dificuldade e reproduz a mesma passagem de uma maneira totalmente pianística, a qual parece absolutamente segura de ser tocada e exerce mínimos danos no pensamento de Schubert”⁴¹ (Walker, 2005, p. 31) – Figura 35. As personagens do poema – Pai, Filho, Rei dos Elfos e Narrador – são também retratadas de uma forma excepcional. Na canção original, existe apenas um cantor, que deve ser capaz de encarnar as diversas personagens do poema mudando o seu timbre de voz. É como se o cantor tivesse o mesmo papel do piano de Liszt; um só elemento narrativo que precisa de ser capaz de viver todas essas figuras. Através de alterações de registo e técnicas, Liszt consegue oferecer uma interpretação singular para cada personagem. O narrador conta a história num registo médio (Figura 35), enquanto a figura do Pai se revela num tom mais grave (Figura 36). Em contraste, o Filho expressa-se num registo mais agudo, refletindo o seu medo (Figura 37). Por último, a linha do Rei dos Elfos é apresentada em arpejos suaves no registo

⁴¹ “Yet Liszt sees to the heart of the difficulty and reproduces the same passage in a totally pianistic way, one that feels absolutely secure to play and exerts minimum harm on Schubert’s thought.”

agudo, sublinhando o seu lado sedutor e encantador, com o intuito de atrair a criança para a sua “armadilha” (Figura 38).

Figura 34 – Schubert, *Erlkönig* D.328, cc.15-19.

Wer rei - tet so spät durch Nacht und Wind?

Figura 35 – Schubert-Liszt, *Erlkönig* S.558 No.4, cc.15-19.

Wer rei - - tet so spät durch Nacht und Wind?

p sempre

recitando

Figura 36 - Schubert-Liszt, *Erlkönig* S.558 No.4, cc.36-41.

Der Vater
Mein Sohn, was birgst du so
bang dein Ge-sicht?

sotto voce ma marcato

f

pp

Figura 37 - Schubert-Liszt, *Erlekönig* S.558 No.4, cc.41-45.

Das Kind Siehst du den Erlkönig nicht?
Va - - - ter

pp *sempre marcato il canto* *mf*

Figura 38 - Schubert-Liszt, *Erlekönig* S.558 No.4, cc.57-63.

Der Erlekönig Du lie - - - bes Kind, komm
geh mit mir! gar schön - - ne Spie - - le

pp (una corda) *leggiere*

A transcrição de *Ave Maria*, por sua vez, utiliza um método de alternância de mãos. No original, o acompanhamento do piano encontra-se no mesmo registo da voz (Figura 39) e segundo Walker (2005, p. 34), isto apresenta um dilema para Liszt: onde terá lugar a melodia? Através da alternância de mãos, Walker mostra que Liszt consegue encontrar uma solução de uma forma bastante eficaz; ambas as mãos executam tanto a melodia quanto o acompanhamento (Figura 40). Embora Liszt fosse um virtuoso do piano e embora pudesse conseguir dar a falsa impressão de facilidade enquanto tocava as suas composições, interpretar esta obra com precisão continua a ser bastante exigente, tornando esta transcrição, juntamente com a *Erlekönig*, um verdadeiro desafio para os pianistas.

Figura 39 – Schubert, *Ave Maria*, cc. 3-4.

A - - - ve Ma - ri - - - a! Jung - - - frau
A - - - ve Ma - ri - - - a! Un - - - be -
A - - - ve Ma - ri - - - a! Rei - - - ne -

Figura 40 – Schubert-Liszt, *Ave Maria*, S.558 No.12, cc.3-4

gli accompagnamenti sempre dolci.
il canto sempre marcato ed espressivo
A - - - ve Ma - ri - - - a!

Liszt reteve uma adoração duradoura por *Gretchen am Spinnrade*. O seu poema que pertence à obra *Fausto* de Goethe, com a qual Liszt estava muito familiarizado, levou-o a adotar todas as suas habilidades para a sua transcrição. O poema retrata os sentimentos de Gretchen, uma jovem atormentada pela sua paixão por Fausto, enquanto está sentada na sua roca de fiar. Ao longo das estrofes, expressa a sua angústia, desejo e desespero, refletindo sobre o amor e a complexa relação com Fausto, que traz tanto alegria como sofrimento. Schubert evoca maravilhosamente o movimento da roca através do acompanhamento do piano na sua canção (Figura 41); na transcrição, Liszt consegue fazer com que a melodia surja a partir do acompanhamento original de Schubert (figura 42).

Figura 41 – Schubert, *Gretchen am Spinnrade* D.118, cc.1-11.

Nicht zu geschwind. (♩ = 72.)

sempre legato Mei - ne Ruh — ist
pp.
sempre staccato

hin, — mein Herz — ist schwer; ich fin - de, ich
cresc.

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

Figura 42 – Schubert-Liszt, *Gretchen am Spinnrade* S.558 No.8, cc.1-11.

Non troppo Allegro Mei - ne Ruh — ist
legato *un poco marcato il canto*
pp.
sempre staccato

hin, — mein Herz — ist schwer, ich fin - de, ich
cresc.

fin - de sie nim - mer und nim - mer - mehr!
f *decresc.*

Contudo, ainda que Liszt procure ser o mais fiel possível ao texto de Schubert, por vezes toma liberdade em acrescentar pequenos detalhes que embelezam determinadas secções ou passagens das canções. Em certos momentos, pode até adicionar compassos para fazer uma transição ou para prolongar o espaço harmónico. Mas será que com estas alterações ao texto original a transcrição continua a ser transcrição? Na verdade, sim. A transcrição é o resultado de uma nova versão de uma peça já existente. Alterações vão ser feitas conforme o contexto que o compositor desejar para adaptar essa peça, mas a essência da obra original vai estar lá. O público tem de ser capaz de reconhecer a obra, mesmo com as respetivas alterações feitas à original. Essa é a verdadeira essência da transcrição.

Por exemplo, na transcrição de *Der Wanderer*, Liszt insere uma secção arpejada no compasso 7 e uma secção em oitavas no compasso 56 com intenção de prolongar a suspensão e o campo harmónico, como ilustram as figuras 43 e 44, respetivamente.

Figura 43 – Schubert-Liszt, *Der Wanderer* S.558 No.11, cc.7-8.

The image shows a musical score for two staves. The upper staff is for the voice, and the lower staff is for the piano. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The vocal line begins with the lyrics "Ich kom-me vom Ge-bir-ge". A long slur covers the vocal line across two measures, with an "8" above it indicating an octave. The piano accompaniment features arpeggiated chords. The tempo marking "recitando (lento)" is present at the bottom right.

Figura 44 – Schubert-Liszt, *Der Wanderer* S.558 No.11, cc.56-57.

The image shows a musical score for two staves. The upper staff is for the voice, and the lower staff is for the piano. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The vocal line begins with the lyrics "Land, wo bist du?". The piano accompaniment features arpeggiated chords. The tempo marking "Tempo I" is present above the vocal line, and "lento assai" is present below the piano line. The dynamic marking "ff" is present at the beginning of the piano part.

Da mesma forma, na sua versão de *Ständchen*, Walker (2005) nota que Liszt atendeu a uma possibilidade talvez omitida por Schubert ao apresentar a melodia do primeiro verso como se fosse cantada por um soprano (figura 46) e no segundo como se fosse interpretada por um barítono (figura 47). Acaba por juntá-los em *canon*, distanciando as duas vozes com um efeito semelhante a um eco (figura 48), criando assim um diálogo entre os dois amores. De facto, a canção constitui mesmo uma serenata de amor e Liszt poderá ter visto nisso uma oportunidade de desenvolver a obra de Schubert com mais afinidade e de uma forma mais íntima e pessoal, visto que este “diálogo” não acontece na versão original.

Figura 45 – Schubert, *Ständchen* (1º verso), cc. 5-9.

Lei - se fle - hen mei - ne Lie - der durch die Nacht zu dir;
Hörst die Nach - ti - gal - len schla - gen? ach! sie fle - hen dich,

Figura 46 – Schubert-Liszt, *Ständchen* S.560 No.7, cc. 5-9.

Lei - se fle - hen mei - ne Lie - der durch die Nacht zu dir;
mp espressivo il canto

gli accompagnamenti sempre staccato e pp

Figura 47 - Schubert-Liszt, *Ständchen* S.560 No.7, cc. 38-41.

Horst die Nach - ti - gal - lenschla - gen? Ach! sie fle - hen dich,

espressivo il canto

mp quasi Violoncello

sempre pp gli accompagnamenti

Figura 48 – Schubert-Liszt, *Ständchen* S.560 No.7, cc. 71-74.

Echo 3

pp

mf marc.

mf

mf

pp

pp

pp

pp

sempre p e stacc.

3.3. Sergei Rachmaninoff e o *Dies Irae*

Apesar de Sergei Rachmaninoff ter desenvolvido a maior parte da sua carreira no século XX, a sua ligação com o romantismo era algo extremamente forte. “Sempre deixou os críticos musicais perplexos, já que continuou, bem adentrado no século XX, a compor uma música que, em muitos aspetos técnicos, poderia ter sido escrita no século XIX”⁴² (Walsh, 1973, p. 12). A sua afinidade com o século XIX reside também na sua repetida referência ao canto medieval *Dies Irae*, a que muitos compositores românticos haviam já recorrido (Woodard, 1984, p. 1). Rachmaninoff teve contacto com citações românticas desse tema enquanto maestro e pianista, ao interpretar obras como a *Symphonie Fantastique* de Berlioz, *Totentanz* de Liszt e “Uma Noite no Monte Calvo” de Mussorgsky. Essas obras, nas palavras de Woodard (1984, p. 30), podem ser vistos como protótipos para o uso que Rachmaninoff faz do *Dies Irae*. Na sua totalidade, Rachmaninoff possui cerca de 14 obras onde faz referência a esse tema (Figura 65).

A origem da sequência litúrgica *Dies Irae*, que traduz para "Dia da Ira", remonta ao século XIII e o texto é geralmente atribuído ao monge franciscano Tomas de Celano, embora a verdadeira autoria não esteja confirmada. O texto, frequentemente associado ao tema do julgamento final e da morte, rapidamente se disseminou e ganhou grande popularidade nos séculos XIII e XIV, sendo gradualmente incorporado em missais franceses e italianos e posteriormente musicado por um compositor desconhecido. Apesar de ser claro o seu intuito, não foi imediata a sua integração na Missa do Requiem. Contudo, no século XVI, quando o Concílio de Trento implementou uma reforma litúrgica que resultou na abolição de todas "exceto quatro das muitas sequências que invadiram a Missa, o *Dies Irae* estava entre as que foram retidas"⁴³ (Gregory, 1953, p. 133).

⁴² “(...) has always bewildered musical pundits, since he went on well into the 20th century writing music which, in most technical respects, might conceivably have been written in the 19th.” (Walsh, 1973, p.12).

⁴³ “(...) all but four of the many sequences which had invaded the Mass 'Dies Irae' was among those retain.” (Gregory, 1953, p. 133).

Figura 49 – Melodia com as três primeiras frases do texto, *Dies Irae*.



“A preocupação de Rachmaninoff com a morte pode ter suas raízes na fase inicial da sua vida, que foi marcada por instabilidade”⁴⁴ (Peng, 2021, p. 13). Após o seu pai ter dilapidado toda a fortuna familiar, a família viu-se obrigada a mudar-se para um apartamento degradante em São Petersburgo, onde havia uma epidemia de difteria. Foi neste lugar que tanto Sergei como a sua irmã Sofiya contraíram a doença, resultando infelizmente na morte da menina. Este acontecimento deixou-o com um temor persistente pela morte, algo que o acompanhou para o resto da vida. Já na sua fase adulta, perdeu também amigos próximos e membros da família: o seu colega compositor Scriabin sucumbiu a envenenamento sanguíneo, o professor Sergei Taneyev faleceu e o seu próprio pai sofreu um ataque cardíaco. “Em termos psiquiátricos modernos, pode-se dizer que Rachmaninoff sofria de tanatofobia, uma forma de ansiedade caracterizada pelo medo da morte, que tem sido vinculado de maneira mais forte ao transtorno de ansiedade relacionada à doença, bem como a outros transtornos de ansiedade e depressão”⁴⁵ (Peng, 2021, p. 13). Talvez por todos os acontecimentos traumáticos que lhe foram acontecendo, que desencadearam numa relação complicada com a morte, Peng (2021) conclui que o *Dies Irae* é o material temático mais repetido em todo o seu catálogo de obras. Isto mostra a relação de intertextualidade na música de Rachmaninoff como uma prática de empréstimo musical que, seguindo as definições de Burkholder, gera novas obras musicais a partir de algo que já existe. Diferentemente de Schubert, onde o empréstimo

⁴⁴ “Rachmaninoff’s preoccupation with death may have its roots in his early life, which was marked by instability.” (Peng, 2021, p. 13).

⁴⁵ “In modern psychiatric terms, Rachmaninoff could be said to have suffered from thanatophobia, a form of anxiety characterized by fear of death, which has been linked most strongly to illness anxiety disorder, as well as to other anxiety and depressive disorders.” Milosevic R, McCabe I (eds): *The Psychology of Irrational Fear*. Santa Barbara, Calif, ABC-CLIO, 2015. Citado em (Peng, 2021, p. 13).

musical analisado é uma autocitação, Rachmaninoff, ao usar o *Dies Irae*, estabelecia um diálogo intertextual, não apenas com o tema medieval, mas também com usos anteriores desse tema por parte de compositores do século XIX como Berlioz, Liszt e Mussorgsky, que serviam como os seus protótipos.

3.3.1. Sonata para Piano No.1, Op.28 – 3º andamento (1907)

Durante a sua estadia em Dresden, a Primeira Sonata para piano foi a sua primeira obra significativa a ser composta. Baseada na história de Fausto de Goethe, os três andamentos da sonata retratam algumas das personagens da obra: “o primeiro andamento representa o homónimo herói, o segundo Gretchen (Margareta) e o terceiro, Mefistófeles. A sonata segue o mesmo esquema da Sinfonia “Fausto” de Liszt”⁴⁶ (Martyn, 1990, p. 188).

A citação do *Dies Irae* encontra-se principalmente no terceiro andamento, relativo a Mefistófeles, um demónio da Idade Média reconhecido como a encarnação do mal, aliado de Lúcifer e Lucius. Neste andamento, o *Dies Irae* assume um papel muito importante, sendo um reflexo da natureza maligna da personagem e Rachmaninoff consegue expressar essa ligação de uma forma bastante eficaz através do tema. Rachmaninoff estende o motivo de sete notas, primeira frase do tema (Figura 49), e usa-o como um dos temas principais do andamento. A Figura 50 ilustra a primeira utilização do tema, numa passagem em estilo de marcha e fugato, que funciona como um motivo melódico. Mais à frente no andamento, o tema é incorporado como suporte harmónico e de transição para a reexposição (Figura 51).

⁴⁶ “(...) the first movement represented the eponymous hero, the second Gretchen (Margareta) and the third (...) Mephistopheles. Thus the sonata follows the same scheme as Liszt's 'Faust' Symphony.” (Martyn, 1990, p. 188).

Figura 50 – Rachmaninoff, Sonata para Piano No.1 Op.28, 3º andamento, cc.85-87.

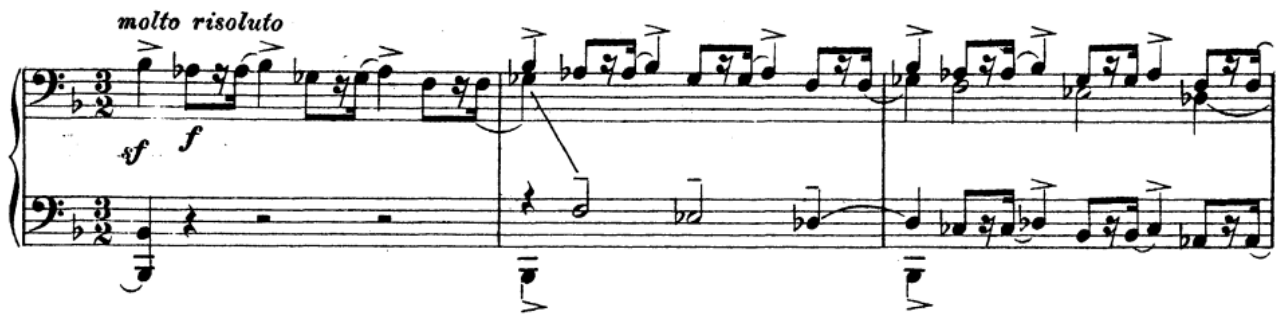


Figura 51 – Rachmaninoff, Sonata para Piano No.1 Op.28, 3º andamento, cc.263-266.



Embora as referências diretas ao tema terminem nessa passagem, há uma nova que, mais uma vez, serve como uma secção de transição para os compassos finais do andamento. A secção *poco a poco accelerando* faz referência ao motivo, apresentando apenas as primeiras quatro notas do tema, com a particularidade do salto de quarta entre a terceira e a quarta nota, algo que não acontece no original. Rachmaninoff destaca o tema ao distribuir as notas pelas vozes interiores da textura musical dessa secção – figura 52. O motivo de quatro notas evidencia a importância do *Dies Irae* na composição de toda a sonata.

Figura 52 – Rachmaninoff, Sonata para Piano No.1 Op.28, 3º andamento, cc.446.



3.3.2. “Ilha dos Mortos” Op.29 (1909)

A inspiração para o poema sinfônico surgiu da pintura “A Ilha dos Mortos” do pintor suíço Arnold Böcklin (figura 53), que posteriormente deu o nome à obra de Rachmaninoff. Numa exibição em Paris, o compositor teve o primeiro contacto com uma representação a preto e branco da pintura (figura 54). Rachmaninoff preferia essa versão à original e acabou por comentar o seguinte:

“Não fiquei tocado pela cor da pintura. Se tivesse visto o original primeiro, talvez não tivesse criado a minha Ilha dos Mortos. Gosto mais da imagem a preto e branco.”⁴⁷

Figura 53 – *Isle of the Dead* (3ª versão) 1883, Arnold Böcklin.



⁴⁷ “I was not moved by the color of the painting. If I had seen the original first, I might not have composed my *Isle of the Dead*. I like the picture best in black and white.” Citado em (Bertenson & Leyda, 1956, p. 156).

Figura 54 - *Isle of the Dead* (versão a preto e branco), Arnold Böcklin.



“O *Dies Irae* deve certamente ter-se escolhido na mente de Rachmaninoff para o motivo principal da obra. As suas três primeiras notas são sugeridas sobre o compasso de 5/8 que forma a base da abertura e que parece representar o puxar e o empurrar dos remos enquanto Caronte transporta os mortos através da água”⁴⁸ (Martyn, 1990, p. 204). A peça inicia-se com uma longa introdução sempre dentro da dinâmica de pianíssimo, evocando uma imagem de um barco que navega em direção à ilha, simbolizando a travessia entre a vida e a morte (figura 55). Vindo da orquestra, uma trompa “interrompe” e faz-se ouvir pela primeira vez uma variante do *Dies Irae*. Esta variante altera ligeiramente a linha melódica das primeiras quatro notas do tema, verificando que da terceira nota para a quarta existe um salto de quinta ao invés de terceira (figura 56).

⁴⁸“The musical raw material for *The Isle of the Dead* is typically economical. *Dies irae* must surely have chosen itself in Rachmaninoff's mind as the work's mainspring. Its first three notes are hinted at over the rocking 5/8 figure which forms the basis of the opening and which seems to represent the pull and return of the oars as Charon ferries the dead across the water.” (Martyn, 1990, p. 204).

Figura 55 – Rachmaninoff, “Ilha dos Mortos” Op.29 (redução para piano), cc.1-12.

The image shows a musical score for Rachmaninoff's "Ilha dos Mortos" Op. 29, measures 1-12. The score is for piano and includes parts for V-celli, C-bassi, and Cl. basso. The tempo is Lento (♩ = 60). The piano part is marked p and features a prominent ostinato in the right hand. The woodwind parts are marked p sempre and legato.

Figura 56 – Rachmaninoff, “Ilha dos Mortos” Op.29, cc.25-29.

The image shows a musical score for Rachmaninoff's "Ilha dos Mortos" Op. 29, measures 25-29. The score is for piano and includes parts for V-celli, C-bassi, and Cl. basso. The tempo is Lento (♩ = 60). The piano part is marked p and features a prominent ostinato in the right hand. The woodwind parts are marked p sempre and legato.

O tema irá depois ser passado por outros instrumentos dos naipes dos metais e das madeiras, enquanto as cordas mantêm o motivo em pianíssimo da introdução numa espécie de fundo sonoro onde o som das ondas continua presente. Este *ostinato* persiste ainda por algum tempo e passa a relacionar-se com o *Dies Irae*, o qual gradualmente passa a ter mais destaque na obra, até ao momento da chegada de uma nova secção que difere muito em carácter da introdução passada (figura 57). Na nova secção, onde o *Dies Irae* já não é explícito, “uma mudança de humor é refletido na alteração da métrica e na transição de Lá menor para Mi bemol Maior, enquanto a imagem de Böcklin é deixada para trás e a imaginação de Rachmaninoff ganha asas”⁴⁹ (Martyn, 1990, p. 205). Barrie Martyn cita no seu livro uma carta de Rachmaninoff a Stokowski onde o compositor afirma que a nova secção foi, de certa forma, “injetada na obra”:

⁴⁹ A change of mood is reflected in a change of metre and a transition from A minor to E flat major, as Bocklin's picture is left behind and Rachmaninoff's imagination takes flight.” (Martyn, 1990, p. 205).

“Deve ser um grande contraste com o resto da obra – mais rápida, mais nervosa e mais emocional – já que essa passagem não pertence à “imagem”, - é, na realidade, um “suplemento” à imagem – o que, de facto, torna o contraste ainda mais necessário. Na primeira está a morte – na segunda está a vida.”⁵⁰

Figura 57 - Rachmaninoff, “Ilha dos Mortos” Op.29 (redução para piano), cc.16-20 depois de [14].



Depois da secção central se combinar com o *Dies Irae*, culminando no clímax da obra que acontece no compasso 365, a música inicia um longo processo de desvanecimento. A primeira sugestão disto ocorre num momento onde a orquestra toca um *canon* em tremolo sobre o motivo do *Dies Irae* (figura 58). Nos compassos finais, a citação ao tema acontece nos violoncelos e nos fagotes que tocam as primeiras quatro notas da primeira frase do canto (figura 59). “Na calma subsequente, o *Dies Irae* é expresso de forma mais positiva do que em qualquer outro momento anterior, e o tema da 'vida' é ouvido mais uma vez, desta vez lamentoso, em tom menor”⁵¹ (Martyn, 1990, p. 205). A decisão de Rachmaninoff ao revelar o tema do *Dies Irae* no final da “Ilha dos Mortos” pode ter sido uma escolha estilística deliberada. “A confirmação tardia do canto dentro da peça ilustra a afeição do compositor pela implicação e a sustentação do mistério nas suas intenções”⁵² (Woodard, 1984, p. 52). A citação final ao canto não reforça apenas

⁵⁰ “It should be a great contrast to all the rest of the work - faster, more nervous and more emotional - as that passage does not belong to the "picture"; it is in reality a "supplement" to the picture - which fact, of course, makes the contrast all the more necessary. In the former is death - in the latter life.” Citado em (Martyn, 1990, p. 205).

⁵¹ “In the still aftermath *Dies irae* is stated more positively than at any point before, and the 'life' theme is heard once more, this time plaintively in the minor key.” (Martyn, 1990, p. 205).

⁵² “The delayed confirmation of the chant within this piece illustrates the composer’s fondness for implication and sustaining the mystery of his intentions.” (Woodard, 1984, p. 52).

o tema obscuro que permeia a sua música, mas também acrescenta um peso significativo aos vinte minutos anteriores da composição. Poderíamos até interpretar este momento como o real clímax da obra.

Figura 58 - Rachmaninoff, “Ilha dos Mortos” Op.29, cc.16-21 depois de [22].

Solo Viol. I.
senza sord.
trem.

p *poco cresc.*

unis. div. unis. div. unis. div.

con sord. trem. *p* dim. dim. dim. dim.

unis. div. unis. div. unis. div. unis. dim.

Figura 59 - Rachmaninoff, “Ilha dos Mortos” Op.29, cc.1-7 depois de [26].

unis.

p marcato *poco cresc.* *mf* *dim.* *p*

3.3.4. *Étude-Tableaux Op.39 No.2 “Sea and the Seagulls” (1916)*

No verão de 1916, Rachmaninoff regressa à sua cidade natal, Ivanovka, e recebe a notícia do falecimento do seu pai. Desde a sua infância, marcada pela morte da sua irmã mais nova Sofiya, Rachmaninoff demonstra uma preocupação constante com questões existenciais relacionadas com a mortalidade. Será particularmente interessante destacar uma interação entre Rachmaninoff e Marietta Shaginyan, onde o tema da conversa foi, nada mais nada menos, que a própria morte:

Ele perguntou-me com um tom muito ansioso e hesitante: "Qual é a sua atitude em relação à morte, querida Re? Você tem medo da morte?" ... A ocorrência de duas mortes uma após a outra - de Scriabin e Taneyev – afetou-o profundamente, e ele havia encontrado um romance sobre morte e imediatamente ficou doente de terror por causa dele. Antes disso, ele tinha apenas um pouco de medo de assaltantes, ladrões e epidemias, mas, na maior parte, conseguia lidar com esses medos. Era justamente a incerteza da morte que o afetava. Era terrível se houvesse algo depois da morte. Melhor apodrecer, desaparecer, deixar de existir: mas se houvesse algo mais depois da sepultura, isso era terrível. O que o assustava era a incerteza, a impossibilidade de saber ... ‘Eu nunca quis a imortalidade pessoalmente. Um homem desgasta-se, envelhece; na velhice, ele cansa-se de si mesmo. Eu já estou cansado de mim mesmo antes da velhice. Mas se há algo além, então isso é aterrorizante.' Ele imediatamente ficou um pouco pálido e seu rosto começou a tremer...⁵³

Durante esse verão, os primeiros esboços dos *Étude-Tableaux Op.39* começaram a surgir. Devido aos recentes trágicos acontecimentos na sua vida relacionados com a perda, a maioria dos estudos fazem referência ao *Dies Irae*. Embora não haja provas definitivas de que esta referência seja intencional ou que esteja efetivamente ligada à

⁵³ “He asked me in a very anxious and hesitant tone, 'What is your attitude towards death, dear Re? Are you afraid of death?' ... The occurrence of two deaths one after the other - of Scriabin and Taneyev - had affected him deeply, and he had come across a fashionable novel about death and had immediately become ill from terror of it. Before this he had been just a little afraid of robbers, thieves, epidemics, but these, for the most part, he could cope with. It was precisely the uncertainty of death which affected him. It was terrible if there was something after death. Better to rot, disappear, cease to exist: but if there was something else after the grave, that was terrible. What scared him was the uncertainty, the impossibility of knowing... 'I have never wanted immortality personally. A man wears out, grows old; under old age he grows fed up with himself. I have grown fed up with myself even before old age. But if there is something beyond, then that is terrifying.' He immediately became rather pale and his face began to tremble...” Citado em (Martyn, 1990, p. 271).

morte recente do seu pai, é inegável que essas preocupações o acompanharam ao longo de toda a sua vida. Poderá ser simplesmente esta obsessão pelo canto e pela sua temática que o levou a inserir o tema de uma forma ou de outra, no seu segundo conjunto de estudos.

No segundo estudo do conjunto não se levantam dúvidas. O *Dies Irae* é um elemento central na peça, sendo o seu uso claramente evidente já no início dos seus primeiros compassos. Contudo, o que distingue esta peça das restantes de Rachmaninoff analisadas nesta tese é o facto de o uso do tema ser essencialmente figurativo e textural; nas outras obras a citação é usada como sujeito motívico, posteriormente desenvolvido ou transformado. Rachmaninoff “pinta” na peça uma paisagem marinha, à qual o próprio intitula de *Sea and the Seagulls* (Mar e as Gaiivotas). O intervalo de quinta destaca-se, sendo um símbolo para os choros tristes das aves, que se fazem acompanhar por tercinas que incorporam claramente o *Dies Irae*. Curiosamente, o estudo faz lembrar o seu poema sinfónico “Ilha dos Mortos”. Ambas as obras partilham das mesmas texturas e ideias temáticas, assim como a tonalidade de Lá menor e a similaridade dos intervalos entre as figuras descendentes no *ostinato* criado pelo acompanhamento.

Figura 60 – Rachmaninoff, *Étude-Tableaux Op.39 No.2* “Sea and the Seagulls”, cc.1-4.



3.3.5. Rapsódia sobre um tema de Paganini Op.43 (1934)

A Rapsódia sobre um tema de Paganini, estruturada em formato de tema e variações, representa a última obra escrita para piano e orquestra de Rachmaninoff. Foi uma das primeiras a ser composta na sua Vila Senar, na Suíça.

Assim como muitos outros compositores como Brahms ou Liszt, Rachmaninoff usou o tema do Capricho nº24 em Lá menor para violino solo de Paganini, provavelmente o mais conhecido do conjunto. Curiosamente, o próprio capricho é um tema com variações. A obra de Rachmaninoff é composta por vinte e quatro variações, sendo a variação 18 considerada como uma das mais famosas e adoradas melodias do compositor, possivelmente o ponto musical mais alto da obra. Mas as referências ao *Dies Irae* são outros dos aspetos mais característicos da obra.

Paganini sempre foi conhecido como um dos maiores virtuosos do violino e a escolha de Rachmaninoff em incorporar o *Dies Irae* na sua rapsódia não foi por acaso. Esta ideia provavelmente decorre da crença popular de que Paganini teria vendido a sua alma ao Diabo para tocar o seu instrumento com o maior nível de perfeição possível. No livro de Barrie Martyn o autor cita uma correspondência entre Rachmaninoff e Fokine onde o compositor faz o seguinte comentário:

“Por que não recriar a lenda de Paganini vender a sua alma ao Espírito Maligno por perfeição na arte e por uma mulher? Todas as variações com o *Dies Irae* representam o Espírito Maligno. Todas as outras no meio, da variação 11 a 18, são os episódios de amor. Paganini aparece (pela primeira vez) no “Tema” e, derrotado, aparece por uma última vez na variação 23 – nos primeiros 12 compassos – que depois, até ao fim, é o triunfo dos seus conquistadores.”⁵⁴

O *Dies Irae* complementa vários aspetos da obra: serve como contra-melodia ao tema de Paganini e enriquece o tecido harmónico com modalidade. A citação surge pela primeira vez na variação 7, onde é combinada com o tema principal. O piano toca o motivo do *Dies Irae* em acordes longos e sustentados, numa escrita quase coral (figura

⁵⁴ “Why not recreate the legend of Paganini selling his soul to the Evil Spirit for perfection in art and also for a woman? All the variations on Dies irae represent the Evil Spirit. All those in the middle, from variation 11 to 18, are the love episodes. Paganini appears (for the first time) in the 'Theme' and, defeated, appears for the last time in the 23rd variation - the first 12 bars - after which, until the end, it is the triumph of his conquerors.” Citado em (Martyn, 1990, p. 327).

61). Apenas sete das primeiras notas do canto são usadas, ou seja, a primeira frase do canto. Nesta variação, a textura da escrita mantém-se, sem existir quaisquer transformações ao tema.

Figura 61 – Rachmaninoff, Rapsódia sobre um tema de Paganini Op.43 (redução para 2 pianos), (variação 7), cc.1-7.

The image shows a musical score for two pianos, labeled I and II. Piano I (top) is marked *mf poco pesante* and consists of a series of chords in the right hand and sustained notes in the left hand. Piano II (bottom) is marked *p* and features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The score is for measures 1-7 of Variation 7.

A próxima referência ocorre na variação 10 onde o piano, uma vez mais, cita o canto, mas desta vez, como contra-melodia (figura 62). Na mesma variação, há uma interessante diminuição rítmica do motivo apresentada pelo naipe dos metais (figura 63).

Figura 62 - Rachmaninoff, Rapsódia sobre um tema de Paganini Op.43 (redução para 2 pianos), (variação 10), cc.1-6.

Figure 62 shows the musical score for Rachmaninoff's Rhapsody on a Theme of Paganini, Variation 10, measures 1-6. The score is for two pianos (I and II). It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The first piano part (I) starts with a bass clef and a 'mf marcato' dynamic. The second piano part (II) starts with a treble clef and a 'p' dynamic. A measure number '27' is indicated above the first piano part. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'f' and 'pp'.

Figura 63 - Rachmaninoff, Rapsódia sobre um tema de Paganini Op.43, (variação 10), cc.9-10.

Figure 63 shows the musical score for Rachmaninoff's Rhapsody on a Theme of Paganini, Variation 10, measures 9-10. The score is for a full orchestra. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'f marcato' and 'poco a poco cresc.'

As últimas variações que empregam o tema são as variações 22 e 24 e, assim como na variação 10, funcionam como contra-melodia. A diferença entre estas variações para as outras duas é que desta vez os papéis se invertem: o piano adota um estilo mais figurativo, enquanto os metais tocam o *Dies Irae* (figura 64).

Figura 64 - Rachmaninoff, Rapsódia sobre um tema de Paganini Op.43 (redução para 2 pianos), (variação 24), cc.23-24.



Figura 65 – Lista de obras de Rachmaninoff que fazem referência ao Dies Irae.

OBRA	ANO
Sinfonia No.1, Op.13	1895
<i>Moments Musicaux</i> Op.16 No.3	1898
Suite No.2 para 2 Pianos, Op.17	1901
Sinfonia No.2, Op.27	1907
Sonata para Piano No.1, Op.28 – 3º andamento	1907
<i>Isle of the Dead</i> Op.29	1909
Prelúdio Op.32 No.4	1910
<i>Étude-Tableaux</i> Op.33 Nos.1 e 4	1911
The Bells Op.35	1913

<i>Étude-Tableaux</i> Op.39 No.2	1916
Concerto para Piano No.4	1926
Rapsódia sobre um tema de Paganini Op.43	1934
Sinfonia No.3, Op.44	1936
Danças Sinfónicas Op.45 – 3º andamento	1942

Após a análise das obras, pode-se concluir que cada compositor aborda a intertextualidade de maneira distinta. Liszt utiliza a transcrição como um meio de divulgar obras já existentes, adaptando-as aos seus conceitos e ao contexto da época em que viveu. Em contraste, Schubert e Rachmaninoff, embora empreguem a prática do empréstimo musical, apresentam abordagens muito diferentes para expressar as suas ideias. Schubert é um verdadeiro mestre da memória; suas citações, que neste caso são autocitações, são facilmente reconhecíveis ao ouvido, com temas que permanecem claros ao longo de toda a obra. Por outro lado, Rachmaninoff poderia ser considerado o mestre do disfarce. O tema do *Dies Irae* às vezes está claro e, em outras ocasiões, disfarçado; o canto raramente aparece na sua forma completamente original e chega a utilizá-lo não apenas como melodia, mas também como suporte harmónico, muitas vezes apenas em breves passagens no todo de uma obra.

4. CONCLUSÃO

Na presente pesquisa foi explorada a intertextualidade como um conceito central para a análise de obras musicais, revelando a complexidade e a riqueza do diálogo entre composições de diferentes épocas e estilos.

A intertextualidade na música, assim como nas artes literárias, estabelece um campo fértil onde referências, influências e citações se entrelaçam, possibilitando uma leitura mais profunda das intenções dos compositores. Ao longo dos capítulos, foi realizada uma análise detalhada de várias obras dos séculos XIX e XX, onde foi destacado a maneira como elementos como a harmonia, melodias ou temas e ritmo podem remeter a outras criações musicais. A partir de um referencial teórico robusto, foram explorados diversos conceitos e abordagens que permitiram articular estas análises com base na tipologia de Burkholder onde são referidos e explicados vários tipos de intertextualidade na música, posteriormente abordados nas respectivas análises. Para além destas mesmas, o recital de piano realizado serviu como um momento de prática para a aplicação das teorias discutidas, sendo que desta forma foi possível manifestar a intertextualidade como um meio de comunicação entre as obras tocadas. O programa do recital foi pensado para que no seu todo fosse possível perceber a relação entre temas e melodias, onde um sentimento de nostalgia pudesse surgir. Dou como exemplo a transcrição de *Der Wanderer* (Liszt) com a Fantasia *Wanderer* (Schubert), tocadas respetivamente. Ao tocar obras que dialogam entre si, esperei criar um ambiente sonoro onde os ouvintes pudessem perceber as conexões ocultas, reforçando a ideia de que a música é, antes de tudo, um espaço de interação e de contínua renovação.

Em síntese, esta pesquisa não apenas contribuiu para uma maior compreensão da intertextualidade na música, mas também enfatizou a importância de experiências práticas, como o recital, para a implementação dessa teoria. A busca por novas interpretações e diálogos entre obras continuará a ser um campo dinâmico de investigação, onde o passado e o presente se entrelaçam num contínuo fluxo criativo. O desenvolvimento deste trabalho objetivou a celebração das relações intrincadas entre obras e compositores, perpetuando a riqueza da música como arte intertextual.

Bibliografia

- Bertensson, S., & Leyda, J. (1956). *Sergei Rachmaninoff: A Lifetime in Music*. New York University Press.
- Brendel, A. (2001). *Alfred Brendel on Music*. Chicago Review Press, Incorporated, Chicago, Illinois: A Capella Books.
- Brown, M. J. (Dezembro de 1951). Schubert's 'Wanderer' Fantasy. *The Musical Times*, Vol. 92(No. 1306), pp. 540-542.
- Burkholder, J. Peter. (2021). Making old music new: performance, arranging, borrowing, schemas, topics, intertextuality. In V. Kostka, P. F. de Castro & W. A. Everett (Eds.), *Intertextuality in Music, Dialogic Composition* (pp. 68-84). Routledge, Taylor & Francis Group.
- Friedheim, P. (1962). The Piano Transcriptions of Franz Liszt. *Studies in Romanticism*, Vol. 1(No. 2), pp. 83-96.
- Gregory, R. (Abril de 1953). Dies Irae. *Music & Letters*, Vol. 34(No. 2), pp. 133-139.
- Grout, D. J., & Palisca, C. V. (2014). *História da Música Ocidental* (6ª ed.). (G. Valente, Ed., & A. L. Faria, Trad.) Lisboa: gradiva.
- Guinsburg, J. (2013). *O Romantismo*. Perspectiva; Artes e Cultura.
- Harris, K. (Dezembro de 2017). Death, the Trout, and the Maiden: Schubert's Instrumental Interpretation of His Lieder. *Monarch Review*, Vol. 4, pp. 34-44.
- Hengyue, L. (2020). *Der Wanderer and the Wanderer Fantasy - the Song and the Concert Piano Work by Franz Schubert* [Lecture Document, School of Music and Dance of the University of Oregon]. School of Music and Dance Capstones and Terminal Projects.
- Kostka, V., Castro, P. F., & Everett, W. A. (2021). *Intertextuality in Music Dialogic Composition*. Londres e Nova Iorque: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Kramer, Lawrence. (2021). What is (is there) musical intertextuality?. In V. Kostka, P. F. de Castro & W. A. Everett (Eds.), *Intertextuality in Music, Dialogic Composition* (pp. 13-31). Routledge, Taylor & Francis Group.
- Laciar, S. L. (Outubro de 1928). The Chamber-Music of Franz Schubert. *The Musical Quarterly*, Vol. 14(No. 4), pp. 515-538.
- Martyn, B. (1990). *Rachmaninoff: Composer, Pianist, Conductor*. Ashgate Publishing.
- Peng, C. S. (11 de junho de 2021). Idée Fixe: Rachmaninoff and Death Anxiety. *American Journal of Psychiatry Residents' Journal*, 16(4). Obtido de Idée Fixe: Rachmaninoff and Death Anxiety.

- Rádio e Televisão de Portugal. (s.d.). *Der Tod und das Mädchen / A morte e a donzela*.
<https://antena2.rtp.pt/compositor/franz-schubert/letras-de-cancoes/der-tod-und-das-madchen-a-morte-e-a-donzela/>
- Rádio e Televisão de Portugal. (s.d.). *Die Forelle / A Truta*.
<https://antena2.rtp.pt/compositor/franz-schubert/letras-de-cancoes/die-forelle-a-truta/>
- Samoyault, T. (2001). *A Intertextualidade*. (S. Nitrini, Trad.) São Paulo: Aderaldo & Rothschild.
- Taylor, B. (2016). *The Melody of Time, Music and Temporality in the Romantic Era*. 198 Madison Avenue, New York, NY 10016, EUA: Oxford University Press.
- Walker, A. (2005). *Reflections on Liszt*. Sage House, 512 East State Street, Ithaca, New York 14850, EUA: Cornell University Press .
- Walsh, S. (Junho de 1973). Sergei Rachmaninoff 1873 - 1943. *Tempo*(No. 105), pp. 12-21.
- Woodard, S. J. (1984). *The Dies Irae as used by Sergei Rachmaninoff: some sources, antecedentes, and applications* [Tese Doutorado, School of the Ohio State University]. The Ohio State University - University Libraries.
- Zani, R. (jan./jun. de 2003). Intertextualidade: considerações em torno do dialogismo. *Em Questão*, v. 9 n. 1, 121-132.

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

M

MESTRADO
MÚSICA – INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
PIANO

Ressonâncias do Passado: a intertextualidade na música de
Schubert, Liszt e Rachmaninoff
Alexandra Santos Pereira

