

A identificação do mito da sereia a partir da análise do “Lied Der Fischerknabe”, de Franz Liszt

Rosedalia Carlos de Oliveira, Helvis Costa, Angelo José Fernandes

Universidade Estadual de Campinas | Brasil

Universidade Federal de Goiás | Brasil

Resumo: O objetivo desta pesquisa é identificar, a partir da aplicação de vertentes analíticas, como Franz Liszt (1811-1886) materializa o mito da sereia em seu *Lied Der Fischerknabe*, sobre texto do escritor germânico Friedrich Schiller (1759-1805). O levantamento bibliográfico revela que Liszt é historicamente lembrado pelo seu exacerbado virtuosismo e por sua contribuição ao trajeto evolutivo que a harmonia seguiria nas décadas ulteriores; porém, é negligenciado como compositor de canções frente a seus contemporâneos, como Schubert, Schumann, Wolf e Brahms. Em *Der Fischerknabe*, Liszt traça uma íntima relação entre texto e música, vinculando as imagens subjetivas da poesia à sua linguagem harmônica, às conduções melódicas, ao caráter modulatório, à figuração de acompanhamento, e aos constantes contrastes tonais, apresentando assim imagens lítero-musicais vinculadas ao mito da sereia. Assim, tal lirismo e simbiose entre texto e música alcançados por Liszt neste *Lied* avizinham-se dos consagrados procedimentos de outros gênios vinculados ao gênero.

Palavras-chave: Análise, *Lied*, Franz Liszt, Mito, Período Romântico.

Abstract: The purpose of this research is to identify, from the application of analytical strands, how Franz Liszt (1811-1886) materializes the mermaid myth in his *Lied Der Fischerknabe*, about the writer's text Friedrich Schiller (1759-1805). The bibliographic survey reveals that Liszt is historically remembered for his exacerbated virtuosity and his contribution to the evolutionary path that harmony would follow in later decades; However, he is neglected as a songwriter by his contemporaries, such as Schubert, Schumann, Wolf and Brahms. In *Der Fischerknabe*, Liszt traces an intimate relationship between text and music, linking the subjective images of poetry to its harmonic language, melodic conduction, modulatory character, accompanying figuration, and constant tonal contrasts, thus presenting literary-musical images linked to the myth of the mermaid. It was concluded that the lyricism and the symbiosis between text and music reached by Liszt in this *Lied* approach the consecrated procedures of other geniuses related to the genre.

Keywords: Analysis, *Lied*, Franz Liszt, Myth, Romantic period.

O presente artigo há de identificar, por meio da análise musical provida de distintas vertentes, como Franz Liszt (1811-1886) materializa o mito da sereia em seu *Lied Der Fischerknabe* (O Jovem Pescador), primeira canção do ciclo *Drei Lieder aus Schillers Wilhelm Tell* (Três canções de Schiller do livro Guilherme Tell), sobre texto do escritor germânico Friedrich Schiller (1759-1805). A partitura utilizada aqui compreende a edição correspondente à última versão do próprio compositor, de 1860¹.

Alguns dos aspectos composicionais de Franz Liszt serão evidenciados, como seu papel no desenvolvimento da harmonia e dilatação da tonalidade, bem como suas contribuições para as principais formas musicais do período Romântico. Em vias de consubstanciar a análise, serão apresentadas, em síntese, as principais características estilísticas do *Lied*, uma das manifestações artísticas mais exploradas no século XIX e marco característico inicial do Período Romântico na história da música (GROUT; PALISCA, 2001). A parte central do artigo compreende então a discussão e análise dos elementos harmônicos, fraseológicos, motivicos, estilísticos e formais da canção *Der Fischerknabe*, destacando em seguida como o compositor desvela e materializa o mito da sereia a partir da relação texto-música.

Assim, ainda que Liszt tenha seu potencial desmerecido ou não evidenciado como compositor de canções pelos historiadores (CARPEAUX, 2001)², e esteja “de certa forma afastado da tradição germânica de Schubert e Schumann e próximo do estilo francês” (ROSEN, 2000, p. 631), *Der Fischerknabe* contém fortes propriedades da concepção germânica do *Lied* romântico, conforme descrita por Sadie (1994): “a concentração de ideias líricas, dramáticas e pictóricas em um todo integrado” (p. 536). Ou seja: veremos que a escrita instrumental de Liszt pincela um ambiente próprio

¹ De acordo com Rosen (2000), Liszt reviu várias de suas obras; entre elas os *Estudos Transcendentais* e *Mazeppa* (p. 662 e 663). Em relação a *Der Fischerknabe*, a primeira versão data de 1845, catalogada como S.292a – podendo ser apreciada através do álbum intitulado *Lieder aus Schillers Wilhelm Tell, S.292 First version*, da gravadora Hyperion Records, no ano de 2010, cujos músicos envolvidos são o tenor Matthew Polenzani em conjunto com o pianista Julius Drake. A segunda versão data de 1860, catalogada como S.292b – podendo ser encontrada no álbum *Liszt Songs*, da gravadora Erato Disques, no ano de 2009, cujos intérpretes são a soprano Diana Damrau e o pianista Helmut Deutsch. Maiores detalhes sobre datas e editores serão dados no item 3 deste artigo (Notas referentes à publicação do ciclo e a partitura utilizada).

² A abordagem de Liszt em seus *Lieder* geralmente é vista somente pelo ângulo da elaboração complexa de seus acompanhamentos ao piano, a ponto de alguns autores como Carpeaux (2001), desmerecerem seu potencial como melodista e unificador desta com a parte instrumental da obra: “Estilisticamente curiosos são os *Lieder* de Liszt [...]. Em todas essas obras, de pouca substância musical aliás, só o acompanhamento pianístico é significativo; e tecnicamente difícil. Magistrais também são os ‘arranjos’ de *Lieder* de Schubert e Schumann para piano solo” (p. 279).

à narração do mito, onde a delicada atmosfera gerada pela introdução do piano nesta canção é perpetuada pela melodia vocal que reveste o poema de Schiller, que, em sua maior parte apresenta um narrador onisciente; e no clímax do texto, quando protagoniza a voz de uma personagem que remete ao mito da sereia, manifestando seu desejo de sugar a vida de um jovem pescador³ que descansava tranquilamente à beira do lago de margens verdejantes, a música se transforma quanto à harmonia, tonalidade e textura para evidenciar as “imagens literário-musicais” (SADIE, 1994, p. 536).

1. Franz Liszt (1811-1886): aspectos composicionais

Possuidor de uma das mais destacadas carreiras da era romântica (GROUT, 2001, p. 599), Franz Liszt já era aclamado em toda a Europa como um dos maiores pianistas de seu tempo antes mesmo dos vinte anos. Na área composicional, Liszt e os eslavos (como Chopin e Mussorgsky) “fornecem grandes contribuições ao desenvolvimento das texturas [...]; suas melodias acompanhadas” produzem “tramas intrincadas de uma extraordinária diversidade” (WISNIK, 1989, p. 159). Segundo Lovelock (2001, p. 225), Liszt “em suas composições para piano, descobriu e explorou efeitos e sonoridades sem precedentes”. Tais efeitos são resultado de sua incansável busca em perscrutar seu instrumento em prol da realização de seus anseios performáticos, expressivos e até narrativos; de acordo com Rosen (2000, p. 659) “Liszt foi o primeiro compositor da História a compreender totalmente a significação musical – dramática e emocional, bem como auditiva – das novas técnicas de execução”. Sadie (1994, p. 636) afirma que se destaca neste ideal o *Sinfonische Dichtung* (*Poema Sinfônico* – termo atribuído pelo próprio Liszt), em que um determinado programa (ou enredo) “dirige a atenção [do ouvinte] para a ideia poética do todo, ou para uma parte especial dele” – algo que será observado inclusive na escrita instrumental presente em seu *Lied* aqui abordado. Embora o conceito seja bem mais remoto do que Liszt (*ibidem*), foi ele quem:

discerniu que a ideia de música programática só podia ser concretizada logicamente rompendo-se com a tradição formal e permitindo-se que a forma fosse ditada pelo programa em cada caso particular. Essa é a razão de ter adotado como título ‘Poema Sinfônico’ e de ter dado formas variadas as suas obras neste gênero. Liszt foi ainda grandemente responsável pelo sistema de metamorfose temática, por meio da qual ideias ou caracteres podem ser mostrados em diferentes aspectos ou situações (LOVELOCK, 2001, p. 218).

³ Tradução literal da palavra alemã *Fischerknabe*, título da canção foco principal deste trabalho.

Desta feita, autores como Griffiths (2011, p. 13) o colocam como o “inventor do principal gênero da música instrumental de inspiração literária (o *poema sinfônico*)”. Sua contribuição para os novos caminhos da tonalidade é ainda mais abrangente, visto que a iminente saturação da tonalidade encontraria em Liszt um de seus mais prolíferos precursores:

em várias obras de fins da década de 1870 e início da de 1880, mais notadamente na *Bagatelle sans tonalité*, a harmonia de Liszt se apresenta liberta do conceito de tonalidade. As tríades, os elementos fundamentais de três notas da música ocidental, se tornam escassas. Acordes aumentados e sétimas não resolvidas se multiplicam. O diabólico trítone está por toda parte, à espreita. [...] (ROSS, 2009, p. 53-4).

Liszt arduamente buscou desbravar novas combinações harmônicas, a ponto de afirmar “que toda composição devia conter pelo menos um novo acorde, e esta insistência na inovação harmônica” convenientemente “acarretou o enfraquecimento do sistema diatônico” (GRIFFITHS, 2011, p. 24). Esse artista incansável trabalhou arduamente como pianista, regente, compositor, produtor cultural, e *Kapellmeister*. É de se admirar que em meio a essa densa rotina de atividades tenha ele contribuído de forma fundamental para o desenvolvimento da sintaxe harmônica da música romântica, apontando: “para a música moderna por dois caminhos: pelo modalismo (com seus acentos intervalares característicos e suas conseqüências sobre a harmonia de extração clássica), que irá dar em Bartók e Stravinsky, e pelo cromatismo, que dará, via Wagner, em Schoenberg” (WISNIK, 1989, p. 160).

2. O *Lied* romântico: características estilísticas

O termo *Lied* é comumente usado para designar a canção de câmara romântica em geral (na Alemanha ou em alemão, visto que na França é citado como *Mélodie*, *Canzone* na Itália e Canção Brasileira de Câmara na Terra de Santa Cruz), abarcando a produção de Franz Schubert (1797-1828) a Hugo Wolf (1860-1903), incluindo-se Richard Strauss (1864-1949). As características básicas da canção romântica já podem ser identificadas no Classicismo, na produção de Carl Phillip Emanuel Bach (1714-1788); porém, o mérito pela “combinação perfeita entre texto e música” (SADIE, 1994, p. 536) veio de fato a ser alcançado por meio de Franz Schubert, fornecendo, desta feita, o marco inicial do Período Romântico (GROUT; PALISCA, 2001): “(...) foram as partituras de Schubert para

Gretchen am Spinnrade (1814) e *Erlkönig* (1815), de Goethe, as primeiras a concretizar uma identificação estreita entre poeta, personagem, situação e cantor, bem como a concentração de ideias líricas, dramáticas e pictóricas em um todo integrado” (SADIE, 1994, p. 536).

Tais aspectos contribuíram para ressaltar o lirismo na música, principal característica do *Lied* romântico (ibidem). Os contrastes utilizados e explorados neste gênero musical colaboraram para o seu próprio desenvolvimento, o que fez o *Lied* alcançar um elevado poder de expressão:

esta nova poesia [...] era ao mesmo tempo heroica e vulnerável; solitária, bem como aspirando ao universal; grandiosa, mas ao mesmo tempo, tão íntima. A tensão gerada por estes contrastes acelerou o desenvolvimento do *Lied*, que inicialmente era algo acanhado e aconchegante, mas que gradualmente adquiriu um poder expressivo surpreendentemente poderoso e desproporcional ao seu tamanho. A forma musical que tinha sido temporal e periférica tornou-se permanente e de importância central nas mãos dos compositores certos⁴ (BÖKER-HEIL, 2001, p. 2, tradução nossa).

Também merece destaque a intensificação da complexidade interpretativa neste processo de desenvolvimento do *Lied* romântico: em *Erlkönig* (1815) de Schubert, por exemplo, quatro (ou mais⁵) personagens são interpretados pelo mesmo cantor; nestes casos, à voz cabia a missão do uso da técnica em prol da difícil personificação de distintos personagens na mesma obra, como também de transmitir o estado de espírito, caráter e as emoções antônimas dos mesmos; ao piano, criar a ambientação necessária à obra, apoiando, ilustrando e intensificando o sentido da poesia (GROUT; PALISCA, 2001, p. 581): “Muitas vezes a figuração do piano é sugerida por uma imagem pictórica do texto. Tais traços pictóricos nunca são meramente imitativos, antes são concebidos por forma a contribuírem para o clima da canção.”

Dentro deste contexto, outros compositores viriam a desempenhar um papel de destaque para o desenvolvimento do *Lied* romântico, como Robert Schumann (1810-1856), que é considerado o “primeiro sucessor importante de Schubert” (ibidem, p. 582); Johannes Brahms (1833 – 1897), “um

⁴ “This new poetry [...] was both heroic and vulnerable, solitary as well as aspiring to the universal, grandiose at the same time as intimate. The tension generated by these contrasts accelerated the development of the lied, which was initially something small and homely but which gradually acquired a surprisingly potent expressive power disproportionate to its size. A musical form that had been temporal and peripheral became enduring and of central significance in the hands of the right composers.”

⁵ Pode-se, ainda, considerar as filhas do Rei Elfo, bem como outra personagem a partir da figuração do piano, tão importante para o *Lied* romântico: consideramos aqui, o próprio cavalo a partir da presença constante de seu trotar simbolizados pelas colcheias presentes na mão direita do instrumento.

tradicionalista supremo” (SADIE, 1994, p. 536) que encontrou no *Lied* “uma das suas formas de expressão preferidas” (GROUT; PALISCA, 2001, p. 583), e Hugo Wolf, que viria a dar continuidade e ampliar o estilo composicional de Schubert e Schumann em seus *Lieder*, combinando “técnicas expressivas na parte do piano com uma linha vocal independente, [...] usando toda uma variedade de recursos rítmicos e harmônicos para criar imagens musicais, sugerir atmosferas e forjar estruturas musicais” (SADIE, 1994, p. 1032).

A obra de Liszt apresenta-se como uma possível síntese do ideal romântico. Liszt executou inúmeras peças de distintos compositores, mas, aqui, cabe salientar que buscou conhecer profundamente as canções de Schubert, acompanhando cantores e transcrevendo 44 de seus *Lieder* para piano solo (COELHO, 2009). Apesar de não ser lembrado com o mesmo apreço por suas canções quanto seus contemporâneos citados anteriormente, a obra camerística de Liszt contém “peças com evidentes intenções descritivas e até mesmo imitativas. A chuva, o ruído das cascatas, sinos distantes, o eco do *yodel*⁶ nas montanhas, são efeitos que ele busca captar nessas paisagens sonoras” (COELHO, 2009, p. 77-8). Tais recursos empregados em seus *Lieder*, especialmente em *Der Fischerknabe*, colaboram para a íntima inerência entre texto e música.

3. Notas referentes à publicação do ciclo e a partitura utilizada

*Drei Lieder aus Schillers Wilhelm Tell*⁷ é um ciclo de três canções de Franz Liszt para canto e piano baseado em três poemas da peça *Wilhelm Tell*, de Friedrich Schiller, cuja nota de catálogo é *S.292a* para a primeira versão (1845), e *S.292b* para a segunda versão (1860)⁸ de Liszt. Uma inconsistência em relação às datas, portanto, foi encontrada: na partitura editada por Carl

⁶ De acordo com o *Cambridge Dictionary* (online), *yodel* seria “o cantar fazendo uma série de mudanças muito rápidas entre a voz natural e uma voz muito mais alta”. Disponível em: <<https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/yodel>>. Acesso em: 25 de mar. de 2021.

⁷ Três canções retiradas da peça *Guilherme Tell*, de Schiller.

⁸ De acordo com o site *International Music Score Library Project*, Carl Armbruster (1846-1917) editou a segunda versão da obra (*S.292b*) em 1911, no livro *Thirty Songs for High Voice by Franz Liszt* publicado pela Editora Oliver Ditson, de Boston. Peter Raabe (1872-1945) publicou a primeira versão da obra (*S.292a*) em 1917 e a segunda versão (*S.292b*) em 1921, ambas pela editora Breitkopf & Härtel, de Leipzig. Utilizaremos neste trabalho a última edição de Peter Raabe, da Figura 2 em diante.

Armbruster (1975), presente no livro *Thirty Songs for High Voice by Franz Liszt*⁹, foi encontrada a afirmação “Composta entre 1835 e 36?”, conforme pode ser conferido abaixo:

FIGURA 1 – *Der Fischerknabe*, de Franz Liszt, editada por Carl Armbruster; página 1

THE FISHERBOY
(DER FISCHERKNABE)

(Composed in 1835-36?)
(Original Key)

FRIEDRICH von SCHILLER (1759-1805)
Translated by Charles Fonteyn Manny

FRANZ LISZT
Edited by Carl Armbruster

Allegretto tranquillo
p dolce

PIANO

una corda

Fonte: ARMBRUSTER (1975, p. 72)

Nesta edição não há menção sobre a primeira e segunda versões. O ciclo de Liszt é publicado como se fosse uma obra única, sem revisões posteriores. A editora Dover emite apenas a seguinte nota sobre *Der Fischerknabe*, primeira canção do ciclo:

(...) em seu artigo no Dicionário Grove sobre Liszt e em seu livro *The Music of Liszt* (2ª edição revisada), Humphrey Searle havia estabelecido datas de composição para algumas canções que diferem das datas mencionadas por Armbruster: “*Der Fischerknabe*”, c. 1845 (esta data também vale para “*Der Hirt*” e “*Der Alpejänger*”, todos os três textos pertencendo a passagens líricas da peça *Wilhelm Tell* de Schiller) [...] (ARMBRUSTER, 1975, p. I, tradução nossa).

De acordo com a nota de Susan Youens (2010) para o CD *Lieder aus Schillers Wilhelm Tell, S.292 First version*¹⁰, uma primeira versão do ciclo foi publicada em 1845, assim como afirmado por Humphrey Searle. Na versão editada em 1921 por Peter Raabe aparece a menção “Versão Posterior,

⁹ *Thirty Songs for High Voice by Franz Liszt*, Dover Publications Inc., New York, 1975. Páginas 1 a 5. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=1U2lR8WYvQwC&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false>>. Acesso em: 06 de jan. de 2021.

¹⁰ Disponível em: <http://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W13196_67782>. Acesso em: 06 de jan. de 2021.

publicada em 1860”, que se encontra no site *International Music Score Library Project*¹¹. Logo, serão admitidas neste trabalho as datas referentes a 1845, para a primeira versão, e a de 1860, para a segunda versão, sendo utilizada para fins de análise a segunda versão editada por Raabe, em 1921 pela editora Breitkopf & Härtel, de Leipzig.

4. Análise do *Lied Der Fischerknabe*: aspectos estilísticos, formais, harmônicos e fraseológicos

Der Fischerknabe tem uma extensão total de 88 compassos e está inicialmente composta em Réb maior. Ressaltamos que essa tonalidade favorece vozes naturalmente agudas como o soprano ou o tenor, visto que o âmbito da linha vocal se situa entre Ré#3 e Lá4.

Este *Lied* apresenta um estilo doce e fluido devido à abordagem da dinâmica, do timbre, da agógica e da utilização de outros recursos expressivos utilizados por Liszt no piano. Desde a introdução, o compositor confere certa angularidade ao acompanhamento através das semicolcheias ascendentes e descendentes, que abarcam em geral três oitavas do instrumento, com dinâmicas suaves como *piano* e *pianíssimo* fazendo-se presentes em praticamente toda a obra. Nos compassos iniciais, podemos verificar alguns destes detalhes:

FIGURA 2 – *Der Fischerknabe*, de Franz Liszt, compassos 1 e 2

The image shows the first two measures of the musical score for 'Der Fischerknabe'. The top staff is for the voice (Singstimme), labeled '(Sopran oder Tenor)'. The bottom staff is for the piano (Klavier). The tempo is 'Allegretto, ruhig bewegt.' The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 8/8. The piano part starts with a 'p dolce' dynamic and includes the instruction 'Ped. una corda'.

Fonte: RAABE, (1921, p. 1)

O andamento escolhido contribui para este cenário de fluidez, estabilidade e calma:

¹¹ Disponível em: <https://imslp.simssa.ca/files/imglnks/usimg/5/50/IMSLP60373-PMLP11975-Liszt_Musikalische_Werke_7_Band_2_62.pdf>. Acesso em: 06 de jan. de 2021.

Allegretto, rubig bewegt, que pode ser traduzido como “Pouco rápido, tranquilamente movido”¹². A redução da intensidade é corroborada pela indicação *una corda*¹³, ou ‘uma corda’, recomendação para acionar o pedal que desloca o mecanismo interno do instrumento, de tal maneira que os martelos percutam uma corda a menos, resultando em menor intensidade, em maior suavidade e um timbre aveludado. Na linha do canto, tais indicações de doçura, leveza, dinâmica e expressão também devem ser observados pelo intérprete – abaixo, os compassos 21 a 23:

FIGURA 3 – *Der Fischerknabe*, de Franz Liszt, compassos 21 a 23



Fonte: RAABE, (1921, p. 2)

As notas que iniciam a linha vocal contemplam o arpejo de Réb maior, onde a nota Sib (Figura 3), é uma *cambiata*. A frase inicia-se com um salto de 4ª justa, seguido de um salto mais extenso (de 6ª menor); após outro salto de 4ªJ ascendente, é finalizada em grau conjunto descendente (notas Lá^b-Ré^b-Fá-Sib-Lá^b), que resulta em contorno ondulatorio, como se pode observar na figura abaixo:

FIGURA 4 – *Der Fischerknabe*, de Franz Liszt, compassos 21 a 23: desenho simbólico resultante do contorno melódico



Fonte: RAABE, (1921, p. 2)

¹² Dicionário de Bolso *Langenscheidt*, 2011. Páginas 768 e 1097, respectivamente.

¹³ De acordo com Sadie (1994): Expressão para o pedal esquerdo (ou “pedal de surdina”) do piano (p. 973).

A preocupação com o equilíbrio e a qualidade da composição melódica, alcançada por uma escrita de contorno ondulado está presente nos mais tradicionais tratados de contraponto e harmonia, e é ressaltado inclusive por Schoenberg (2004):

uma boa melodia irá combinar saltos e movimentos por grau conjunto e não seguirá por muito tempo em uma só direção. A mudança de direção é obtida por meio de um salto ou pelo movimento de grau conjunto na direção oposta. Mover-se em ‘ondas’, para cima e para baixo, é, em geral, o melhor procedimento (p. 23).

Liszt utiliza tal abordagem com muita naturalidade, o que também contribui para o caráter fluido da peça. A melodia entoada pelo cantor neste ponto (Figura 4) – *Es lächelt der See* (*Ao pescador o lago sorri*) corresponde a um motivo que já teria sido introduzido anteriormente, nos compassos 3-4 e 7-8:

FIGURA 5 – *Der Fischerknabe*, de Franz Liszt, compassos 3 e 4; 7 e 8, respectivamente



Fonte: RAABE, (1921, p. 1)

Ou seja: antes mesmo da voz iniciar seu canto, a delicada melodia que acompanha o texto “*Ao pescador o lago sorri*” é prenunciada nos compassos 3 e 4 (Figura 5), acima do acompanhamento em semicolcheias ascendentes e descendentes que pincelam o suave e ininterrupto movimento ondulatório do lago, acalentando o sonho tranquilo do jovem pescador. Como já visto anteriormente, Liszt foi um fervoroso expoente da música programática e da transformação temática. Logo, através da recorrência e da imitação dos motivos vocais na escrita pianística, Liszt enriquece o diálogo literário-musical, tendo como principal fundamento criativo as ideias líricas e pictóricas advindas do próprio poema *Der Fischerknabe*: como exemplo, durante o canto distante nos compassos 34 a 39 – quando o cantor pronuncia *Da hört er ein Klingen wie Flöten so süß* (*então ele ouve um som tão doce como o das flautas*) – Liszt insere um motivo recorrente na parte instrumental

que remete a uma espécie de canto repetitivo, que poderia ser atribuído a pássaros silvestres¹⁴, contribuindo ainda mais para este cenário de encantamento:

FIGURA 6 – *Der Fischerknabe*, de Franz Liszt, compassos 34 ao 39



Fonte: RAABE, (1921, p. 3)

Tal célula, porém, é a transformação do motivo *Es lächelt der See* (*Ao pescador o lago sorri*), já reutilizado de forma variada em diversos outros momentos: ao ser entoada pelo cantor nos compassos 21 e 23 (Figura 7), o piano imita este mesmo desenho e notas, e, o mesmo há de acontecer com a frase seguinte; *er ladet zum Bade* (*convidando para um banho*), compassos 26 e 27, na linha do canto, o instrumento toca as mesmas notas do compasso 27 e 28 (Figura 8);

FIGURA 7 – *Der Fischerknabe*, de Franz Liszt, compassos 22 ao 24



Fonte: RAABE, (1921, p. 2)

¹⁴ No Brasil temos como exemplo o canto típico da *Columbina squammata* (LESSON, 1831), ou como é mais popularmente conhecida: *rolinha-fogo-pagô* (MOREIRA, 2017, p. 138). As informações aqui contidas foram retiradas do artigo *Predação de Columbina squammata Lesson, 1831 (aves: Columbidae) por Cariama cristata Linnaeus, 1766 (Aves: Cariamidae)*. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Naturais 12(1): 137-140. Disponível em: <https://boletim.museu-goeldi.br/bcnaturais/issue/view/17>. Acesso em: 26/01/2021.

FIGURA 8 – *Der Fischerknabe*, de Franz Liszt, compassos 26 ao 28

The image displays a musical score for the song 'Der Fischerknabe' by Franz Liszt, specifically measures 26 to 28. It consists of two staves: a vocal line on top and a piano accompaniment on the bottom. The vocal line is in a treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The lyrics are 'la - - det zum Ba - - de, der F'. The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature. The right hand plays a repeating arpeggiated pattern, while the left hand plays a steady bass line. Red circles are drawn around several notes in the vocal line, highlighting specific melodic elements.

Fonte: RAABE, (1921, p. 2)

Tal escrita sugere algo subjetivo inerente ao texto – a melodia repetida pelo piano logo após a frase do cantor assemelha-se a um eco ressoando no ambiente. Esse ressoar da parte instrumental traz consigo uma sensação de apoio, repouso e descanso: a calma e o acalanto em que o jovem estaria inserido.

Outro aspecto interessante vem a corroborar tal afirmação: o término do fraseado na linha do canto em grau conjunto descendente é algo de se notar em quase todas as finalizações de frases. Vide alguns exemplos – as palavras em negrito: *der Knabe schlief ein* (compasso 30), *am grünen Gestade* (compasso 31 e 32); *da hört er ein Klingen wie flöten so süß* (compasso 39) e *wie Stimmen der Engel im Paradies* (compassos 43 e 44) – aqui o rapaz está adormecido e ouve vozes distantes, como as flautas, como os anjos do paraíso. A seguir, os excertos dos compassos referentes com destaque para as terminações em graus conjuntos descendentes podem ser conferidos:

FIGURA 9 – *Der Fischerknabe*, de Franz Liszt, compassos 28 ao 32, 34 ao 39 e 40 ao 44

The image displays a musical score for the vocal part of 'Der Fischerknabe' by Franz Liszt. The score is written on a grand staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are in German. The score is divided into three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are: 'der Kna . . . be schlief', 'da hört er ein Klin - gen, wie', 'wie Stim - men der', 'ein - an - gru - nen Ge - sta . . . de,', 'Flö - . - ten so süß,', 'En - gel im Pa . . . ra - dies.' The score includes performance markings such as *p dolce*, *smorz.*, and *poco rall.*. There are three red circles highlighting specific musical phrases: the first circle is around the first measure of the first system, the second circle is around the first measure of the second system, and the third circle is around the first measure of the third system.

Fonte: RAABE, (1921, p. 2 e 3)

Em contrapartida, os momentos que antecipam o ponto de tensão, presente nos compassos 60 ao 63, são escritos em grau conjunto ascendente: *da spülen die Wasser ihm um die Brust* (compassos 54 e 55) – ao despertar em abençoado prazer, o garoto vê as águas acariciando-o ao redor do peito;

FIGURA 10 – *Der Fischerknabe*, de Franz Liszt, compassos 54 e 55



Fonte: RAABE, (1921, p. 4)

Neste momento, há um crescendo contínuo na dinâmica da peça para culminar em um forte (*fagitato*) – na palavra *Brust* (seio, peito); o único de toda a obra. O trajeto harmônico desta canção caminha predominantemente pelos graus I e V, como, por exemplo, já se observava nos compassos 1 ao 11 (Figura 11), que contemplam parte da introdução cuja harmonia se repetirá em quase toda a primeira estrofe da linha vocal (compassos 21 ao 29):

FIGURA 11 – *Der Fischerknabe*, de Franz Liszt, compassos 1 a 11

1.
Der Fischerknabe

Franz Liszt.
(Spätere Fassung, veröffentlicht 1860.)

Allegretto, ruhig bewegt.

Singstimme.
(Sopran oder Tenor.)

Klavier.

p dolce

una corda

Red. *una corda*

Réb Maior: I
T

(pedal da Tónica)

Red.

VI
D
II

Red. MI Red.

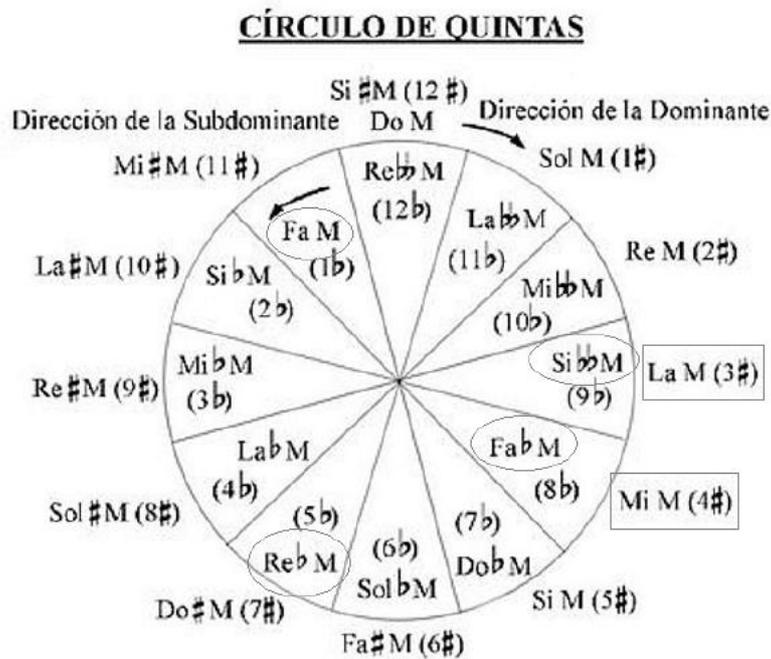
V⁷/IV (D⁷) IV₄⁶ S₅ MI Red. + Lá Maior: I⁶ T₃

8.....
5 4
3 1

Fonte: RAABE, (1921, p. 1)

Neste trecho acima já temos um exemplo de um dos recursos expressivos que o compositor emprega ao longo da canção - a matização¹⁵ dos timbres do instrumento através dos contrastes entre as tonalidades: Liszt realiza uma *travessia*¹⁶ entre as tonalidades de Réb Maior, Lá Maior, Fá Maior e Mi Maior, afastadas no círculo das quintas (Figura 12), porém, mantendo entre si *Relações Mediânticas* (Figura 13).

FIGURA 12 – Círculo das quintas – Destacadas as tonalidades presentes em *Der Fischerknabe*



Fonte: Tabela nossa

¹⁵ Fazer matizes em; misturar, combinar, graduar cores; cobrir(-se), tingir(-se) de diversas cores; tornar enfeitado; adornar, ornar; tornar variado; diversificar. HOUAISS, Instituto Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001. 2922 p.

¹⁶ Utilizamos o termo *Travessia* não apenas no sentido de Liszt elaborar o texto percorrendo as tonalidades; mas sim, com o objetivo de traçar um paralelo com o sentido do termo alemão *Durchführung* na forma Sonata. Esse termo geralmente é traduzido em língua portuguesa como “desenvolvimento” (seção central do Allegro-de-Sonata). Porém, “a palavra em alemão para desenvolvimento é *Entwicklung*, algo essencialmente diferente. [...] *Durchführung* significa literalmente, *condução-atravs-de* [...]”, ou seja: no sentido original do termo, um tema, personagem ou ideia musical não necessariamente se desenvolve, mas vive uma “aventura épica”, onde é “levado a aventurar-se por mundos e situações exóticas, novas e estranhas (uma ideia cara ao imaginário germânico)”. A *travessia* por esses ambientes exóticos - modulações/tonalidades, harmonias dissonantes e desdobramentos motivicos - retornando na Reexposição transformado, e “com toda a experiência vivenciada”, é fundamental para compreender e vivenciar a forma com profundidade e substância. Logo, a melhor tradução em português [para o termo] seria *Travessia*”, conforme empregado por “Guimarães Rosa no *Grande Sertão*” (MALUF In: SCHOENBERG, 1999, p. 70).

Menezes (2002) afirma sobre as relações mediânticas:

(...) sabemos que uma Tônica é, no decorrer de uma obra, rodeada por seus satélites harmônicos, seus dependentes que, por sua vez, necessitam por vezes de seus respectivos satélites (funções secundárias) para sua própria afirmação. Se esses satélites secundários (ou mesmo “terciários”; enfim, todas as funções que pertencem ao discurso tonal, seja este modulatório ou não) se baseiam, de um lado, no ciclo de Quintas, temos também, de outro lado, a forte presença daquelas tríades-satélite que, em relação à tríade da Tônica, estão distantes na relação de Terça, ou seja, numa *relação mediântica*. Se analisarmos, porém, todas as tríades-satélite em relação de Terça (ascendente ou descendente) a partir de uma determinada Tônica, podemos perceber que tais tríades são em número de oito, tanto em relação a uma função maior quanto a uma menor, devido à própria alteração Maior-menor de cada uma das tríades-satélite (p. 41).

Desta forma, temos as seguintes modulações ao longo desta canção de Liszt: Réb Maior, Lá Maior (Sibb Maior), Fá Maior e Mi Maior (Fáb Maior). Através do círculo das quintas (Figura 12) há de se ter uma clareza maior das relações de terça entre essas tonalidades, ou seja, das Relações Mediânticas: Réb Maior (tonalidade principal), Sibb Maior (terça maior descendente), Fá Maior (terça maior ascendente) e Fáb Maior (terça menor ascendente):

FIGURA 13 – Relações Mediânticas na Tonalidade de Réb Maior e as Enarmonias presentes em *Der Fischerknabe*

Satélites Mediânticos				Eixo ou Função Referencial	Satélites Mediânticos			
↑				↑	↑			
mT	MT	Tr	MT	Réb Maior	Tm	TM	Ta	TM
			(ou Tr ⁺)					(ou Ta-)
Sibb menor	Sibb Maior	Sib menor	Sib Maior		Fáb menor	Fáb Maior	Fá menor	Fá Maior
Enarmônica:	Enarmônica:	Relativa			Enarmônica:	Enarmônica:	Antirrelativa	
Lá menor	Lá Maior	menor			Mi menor	Mi Maior	menor	

Fonte: Tabela nossa

As relações construídas a partir de terças (superiores e inferiores) da tonalidade principal são chamadas *Tônicas Mediânticas*. Tal recurso foi discretamente precursado por compositores anteriores: no Período Clássico, por exemplo, Wolfgang Amadeus Mozart (1756 - 1791) em seu *Trio em Mi Maior*, K. 542, utiliza progressões tonais em terças para fins “colorísticos” (SILVA, 2012, p.

19-20) e Ludwig van Beethoven (1770 - 1827), que utilizava as relações de terças “como substitutas das dominantes” (ibidem, p. 19) a fim de “construir uma tensão polarizada entre as relações de mediante com a tônica” (ibidem, p. 19). Mas, foi em Schubert que as Tônicas Mediânticas iriam encontrar uma posição consolidada como substituta das relações de quinta – o que também viria a contagiar outros célebres compositores do Período Romântico – contribuindo, assim, para a saturação do tonalismo e desenvolvimento da harmonia dilatada (MENEZES, 2002, p. 41):

(...) a produção schubertiana representa, entretanto, a síntese da evolução do discurso tonal que abarca tanto o sistema estabelecido da tonalidade [...], quanto, profeticamente, toda a transformação que viria a sofrer o tonalismo, explorando, através das modulações (tonais), as zonas distantes de uma determinada tônica. Não foi em vão que Schoenberg afirmou que “Schubert foi, nitidamente, um dos pioneiros no campo da harmonia”¹⁷.

Nesse sentido, Koellreutter (1986, p. 31) afirma:

(...)o subjetivismo romântico do século XIX, procurando meios expressivos mais peculiares e uma graduação mais refinada dos matizes, enriqueceu consideravelmente a harmonia diatônica dos compositores clássicos, pela cromatização, cada vez mais sistemática, e pelo uso amiudamente repetido da modulação, libertando, cada vez mais, o acorde de sua condição funcional e ampliando, desse modo, o conceito de tonalidade. Essa tendência leva a princípio a acordes de tons afastados e, após, à harmonia de mediante, caracterizada pelo uso constante de acordes cromáticos vizinhos de terça, do néo-romantismo (Berlioz, Liszt, Wagner, Mahler, R. Strauss) e do impressionismo (Scriabin, Dukas, Debussy, Ravel), evolução essa que, finalmente leva à dissolução da harmonia tonal. Foi Franz Liszt quem, com sua "*Bagatella sem tonalidade*" (1885) abriu o caminho à atonalidade.

Assim, fica evidente que as tonalidades em *Der Fischerknabe* que se apresentam aparentemente sem relação direta com o eixo de Réb Maior, compreendem uma ferramenta que Liszt utiliza para esquivar dos caminhos tradicionais percorridos pelo tonalismo, trazer efeitos colorísticos ao instrumento e contribuir às ambientações do texto; porém, podemos identificar ainda outra finalidade (MENEZES, 2002, p. 42 e 43):

(...) naturalmente, as Tônicas Mediânticas mais distantes da tonalidade são aquelas que nenhum vínculo mantêm com a Tônica (nenhum som em comum). Todas, entretanto, mantêm o caráter de estranheza se incorporadas ao discurso tonal, pois são funções-satélite estranhas ao tonalismo, verdadeiras “deturpações” ou alterações das funções relativa e antirrelativa. São, porém, de uma incrível riqueza, em que a relação de Terças surge como

¹⁷ Schoenberg, 1991, p. 62, nota 12 (apud MENEZES, 2002, p. 41).

grande opção informativa no processo de saturação do discurso da tonalidade. Uma opção, quiçá, até mesmo mais rica que a utilização de um cromatismo fundamentado [...] no ciclo de Quintas, seu parente mais próximo.

A tonalidade principal, Réb Maior, se mantém em *Der Fischerknabe* do início ao compasso 29, com exceção da inserção do acorde mediântico - Lá Maior nos compassos 11 a 14 (Figura 14), cuja função é de Dominante da Dominante (e ao mesmo tempo uma matização cromática do acorde de Dominante - Lá^b Maior do compasso 15), bem como um prenúncio do mistério e turbulência que tomarão este ambiente de tranquilidade inicial. Esta distante relação tonal contribui na preparação do ouvinte para as tonalidades longínquas que Liszt há de inserir em sua obra: Réb Maior, Lá Maior (Sibb Maior), Fá Maior e Mi Maior (Fáb Maior).

FIGURA 14 – *Der Fischerknabe*, de Franz Liszt, compassos 8 ao 17: considerações sobre o campo enarmônico

The figure displays three systems of musical notation for measures 8, 12, and 15 of Franz Liszt's *Der Fischerknabe*. Each system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features complex chordal textures and chromatic movement. Below the notation, harmonic analysis is provided for measures 8, 11, 12, and 15. Measure 8 is analyzed as V/I (D). Measure 11 is analyzed as V⁷/IV (D⁷). Measure 12 is analyzed as IV₄⁶ (F⁶). Measure 15 is analyzed as Réb Maior: V₅⁶. A text box on the right explains the enarmonic relationship between the augmented sixth chord in Réb Major and the augmented sixth chord in Sibb Major (Lá Major), noting that they share the same notes (Sol, Sibb, Réb, Fáb) but differ in the seventh degree.

V/I
D
11

Ra
V⁷/IV
(D⁷)

Ra
IV₄⁶
S₃

MI
+
Lá Maior: I⁶
I₃

ou
Réb Maior: V⁶/V

enarmônico do acorde de 6^a aumentada Alemã na tonalidade de Réb Maior (Sol - Sibb - Réb - Fáb), sem 7^a

12
dolce leggiero

15
pp
Réb Maior: V₅⁶

Fonte: RAABE, (1921, p. 2-3)

O emprego da tonalidade de Lá Maior (Sibb Maior) é ampliado do compasso 30 ao 40, onde novamente haverá outra modulação – agora, para Fá Maior:

FIGURA 15 – *Der Fischerknabe*, de Franz Liszt, compassos 40 ao 41

The image shows a musical score for two systems. The top system is the vocal line in treble clef, with lyrics 'wie Stim - men der'. The bottom system is the piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The key signature changes from two sharps (D major) to one sharp (F major) between measures 40 and 41. The piano part features a prominent bass line with a 'p.' (piano) dynamic marking.

Fonte: RAABE, (1921, p. 3)

O acorde de tônica da nova tonalidade, Fá maior, é alcançado de maneira muito interessante, como se fosse uma cadência deceptiva do modo menor do tom anterior (Lá maior: $V^7/I^{18} - VI^{6b}$). A nova tonalidade se sustenta até o compasso 54, onde modula para Mi Maior, ou - faz necessário ressaltar, para sua tonalidade enarmônica - Fáb Maior:

FIGURA 16 – *Der Fischerknabe*, de Franz Liszt, compassos 54 ao 55

The image shows a musical score for two systems. The top system is the vocal line in treble clef, with lyrics 'ihm um die Brust.'. The bottom system is the piano accompaniment in grand staff. The key signature changes from one sharp (F major) to two sharps (D major) between measures 54 and 55. The piano part features a prominent bass line with a 'f' (forte) dynamic marking and the instruction 'agitato'. A 'Red.' (ritardando) marking is present at the end of the system.

Fonte: RAABE, (1921, p. 4)

¹⁸ Conforme Walter Piston (1987, p. 121), a cifragem V/I significa “dominante sobre tônica”, e corresponde a um acorde apoiatura.

Mi Maior (Fáb Maior) permanece – de forma bastante ambígua com seu relativo, Dó# menor (importante lembrar que o relativo de Mi Maior corresponde ao tom homônimo da obra, Réb menor) – até que Liszt retome, enfim, a tonalidade inicial, de Réb Maior – isso, no compasso 74, já nas últimas palavras do poema de Schiller:

FIGURA 17 – *Der Fischerknabe*, de Franz Liszt, compassos 73 ao 80

Fonte: RAABE, (1921, p. 5)

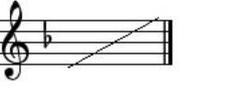
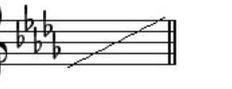
Sobre a importância estrutural destes contrastes tonais nas canções de Liszt, Bass, Grimm e De Savage (2013, p. 03) afirmam:

(...) nos *Lieder* (românticos), mesmo tonalidades distantemente relacionadas podem ser introduzidas dentro de uma seção ou estrofe para marcar novas ideias ou imagens no texto. [...] Compositores do início do século XIX - especialmente Schubert e Schumann - fizeram uso efetivo de harmonia cromática e relações tonais distantes para aprimorar ideias em seus textos. Liszt muda a tonalidade tantas vezes em seus *Lieder*, que seus contrastes tonais, apesar de distantemente relacionados, não podem ser consistentemente interpretados como representando mudanças significativas na atitude mental ou situação dramática; ainda de forma menos consistente são eles delineadores claros de divisões formais. Em vez disso, Liszt frequentemente usa tais mudanças tonais como elementos de rotina de seu estilo harmônico, empregando outros dispositivos cromáticos harmônicos que criam ambiguidade tonal ou instabilidade dentro de seções, estrofes, ou mesmo frases individuais correspondentes às linhas de texto¹⁹ (Tradução nossa).

¹⁹ “In *Lieder* even distantly related tonalities may be introduced within a section or stanza to mark new ideas or images in the text. (...) Composers in the earlier nineteenth century—especially Schubert and Schumann—made effective use of chromatic harmony and distant tonal relationships to enhance ideas in their texts. Liszt changes tonality so often in his *Lieder* that his tonal contrasts, however distantly related, cannot consistently be interpreted as representing significant changes in mental attitude or dramatic situation; even less consistently are they clear delineators of formal divisions. Rather, Liszt often employs such tonal shifts as routine elements of his harmonic style, as he does other chromatic harmonic devices that create tonal ambiguity or instability within sections, stanzas, or even individual phrases corresponding to lines of text.”

Segundo a citação anterior, as relações que Liszt estabelece entre as tonalidades em *Der Fischerknabe* podem não ter sido planejadas a serviço da ilustração do texto, para corresponder a claras situações dramáticas; elas colaborariam somente para criar momentos contrastantes de instabilidade, ambiguidade, dubiedade, fruto de um estilo harmônico volúvel. Vejamos na figura a seguir relação entre o texto e as tonalidades:

FIGURA 18 – *Der Fischerknabe*, de Franz Liszt, esquema dos compassos, mudanças de tonalidades e o texto presente em cada seção

Compassos 01 ao 29 Tonalidade: Ré♭ Maior	Compassos 30 ao 40 Tonalidade: Lá Maior Enarmônica: Sib♭ Maior	Compassos 41 ao 54 Tonalidade: Fá Maior	Compassos 55 ao 74 Tonalidade: Mi Maior Enarmônica: Fáb Maior	Compassos 75 ao 88 (final) Tonalidade: Ré♭ Maior
				
Es lächelt der See, er ladet zum Bade, Der Knabe schlief	ein am grünen Gestade, Da hört er ein Klingen, Wie Flöten so süß	Wie Stimmen der Engel Im Paradies. Und wie er erwachet in seliger Lust, Da spülen die Wasser	Wasser ihn um die Brust, Und es ruft aus den Tiefen: Lieb Knabe, bist mein! Ich locke den Schäfer, Ich zieh ihn herein.	Ich zieh ihn herein. <i>e puxo-o para dentro.</i>
<i>Ao pescador o lago sorri, convidando para um banho O rapaz adormeceu</i>	<i>sobre a margem verdejante Então ele ouve um som tão doce como o das flautas</i>	<i>Como as vozes dos anjos do paraíso. E como ele desperta em abençoado prazer As águas acariciam-no</i>	<i>ao redor do peito. E um apelo sai das profundezas: Doce rapaz, tu és meu! Eu seduzo o dormente, e puxo-o para dentro.</i>	

Fonte: Tabela nossa

Se observarmos a relação contrastante entre as tonalidades e as mudanças de nuances do texto, podemos perceber que as relações modulatórias não ocorrem meramente a fim de gerar momentos de instabilidade e ambiguidade nesta canção; o estilo harmônico do compositor contribui para ressaltar as transformações sutis do ambiente e dos personagens envolvidos, relacionando cada tonalidade da travessia a uma gradação dos afetos. Podemos destacar, por exemplo, o contraste na relação texto-música entre as tonalidades de Lá Maior/Fá Maior (na qual há um clímax da serenidade de espírito e quietude da alma, onde o ambiente de plena tranquilidade põe o jovem em contato com sons celestiais) e a tonalidade de Mi Maior (onde subitamente a sereia abandona seu canto mavioso para vociferar em trítone que irá levá-lo para perecer). Os teóricos barrocos discutiram extensivamente a relação entre tonalidades e afetos; Johann Mattheson (1681-1764) caracteriza da seguinte forma estas tonalidades:

Lá Maior – [...] emocionante. No entanto, apesar de brilhante, presta-se melhor aos afetos lamentosos e tristes que aos divertidos [...]. Fá Maior – tem a capacidade de exprimir os sentimentos mais belos do mundo – generosidade/fielidade/amor/ ou tudo o mais que estiver no primeiro lugar do registro das virtudes/ e tudo isto de maneira tão natural, e com tanta facilidade, que não é necessário fazer qualquer esforço [...]. Mi maior – expressa incomparavelmente bem a tristeza desesperada e mortal; é o tom mais confortável para expressar as coisas extremamente apaixonadas, desamparadas e desesperadas, e em alguns momentos tem qualidades que exprimem ruptura, separação, sofrimento e penetração, e só pode ser comparada à separação fatal de corpo e alma (MATTHESON, 1713, apud GATTI, 1997, p. 45-48).

Podemos perceber que a relação que Liszt constrói entre texto e música (afetos e tonalidades) nesta canção não se resume a um aspecto colorístico, ou para gerar nuances instáveis; ela contribui para unir texto-música em um todo integrado, amalgamado, dividido em claras seções formais. Neste aspecto, Liszt modula sempre nas últimas palavras de cada estrofe, exceto na última, que é escrita integralmente em uma ambiguidade tonal Mi Maior (Fáb Maior)/Dó# menor (Réb menor) – e onde a voz da sereia assume a voz ativa (Figura 18).

A extensão da linha vocal nos compassos 21 ao 29 se situa entre Fáb3 a Mib4 (uma 7ª menor), com o motivo *Es lächelt der See* (*O Lago Sorri*) compreendendo estas primeiras frases. Nos compassos 30 a 40, que abrangem parte da segunda estrofe, o registro vocal estende-se da nota Mi3 a Mi4 (uma 8ª justa) (Figuras 7, 8 e 9). O contorno melódico mantém o caráter ondulado de outrora (Figura 4), embora Liszt não utilize mais o mesmo motivo. Na tonalidade de Fá Maior (Figura 18), a extensão da voz amplia-se para uma 9ª Maior (Fáb3 – Sol4), e apesar do caráter ondulado permanecer entre os compassos 41 e 44, destaca-se que a frase que os preenche pertence à estrofe anterior. A partir do compasso 47, Liszt inicia a frase de forma similar à anterior; porém, diminui o âmbito dos saltos entre as notas e deixa de compensá-las por movimento contrário (o que caracteriza o movimento em ondas), seguindo agora em linha ascendente (Figura 10).

Todos os versos que compreendem as possessivas palavras em primeira pessoa da personagem mitológica inserem-se na tonalidade de Mi Maior (*Fáb Maior*), conforme a Figura 18. A extensão da linha vocal aqui é de uma 9ª menor (Ré#3 – Mi4), e Liszt inicia-a com um trítono (salto de 5ª diminuta) – intervalo cuja instabilidade levou à nomenclatura *Diabolus in Musica* na Idade Média, sendo explorado por Liszt como um recurso dramático-expressivo, atuando ainda na extensão e suspensão da tonalidade (SADIE, 1994). Chama atenção a diminuição drástica da textura do piano neste trecho, que se limita a cantar em sua região grave, monofonicamente, o trítono Ré# - Lá.

No trecho a seguir, as demais frases (a partir do compasso 64) iniciam-se e terminam exatamente na mesma nota (Sol#), porém alternando a presença das notas Si natural e Si sustenido, ora atraindo a tonalidade Maior (Mi), ora atraindo a tonalidade menor (Dó #), sem afirmar definitivamente nenhuma delas (Figura 24). A escrita melódica retorna ao caráter ondulado de outrora e aos saltos de maior dimensão, com os acordes explorando as oitavas do instrumento. Na frase final, que é uma repetição das últimas palavras da sereia (*ich zieh ihn herein - e puxo-o para dentro*), Liszt finaliza a linha vocal com a nota mais aguda de toda a obra – Lá^b4, ficando a extensão vocal deste trecho entre Lá^b3 e Lá^b4 – uma 8ª Justa. O piano, por sua vez, acompanha a voz na busca dos registros mais agudos.

A escrita *ondulada*, portanto, não está presente apenas no fraseado do canto; ela inclusive é inserida por Liszt em suas modulações: Ré^b Maior – Lá Maior (*Sibb Maior*) – Fá Maior – Mi Maior (*Fáb Maior*) e Ré^b Maior. E, ainda, nos intervalos que abrangem a linha vocal em cada seção dessas tonalidades: 7ª menor – 8ª justa – 9ª Maior – 9ª menor e 8ª Justa. Como também, nas palavras do ser mitológico que compreendem os compassos 60 ao 77, encontra-se a maior extensão de toda a peça; suas notas culminantes são de Ré#3 a Lá^b4. Liszt poderia sugerir com isso, simbolicamente, o poder sobrenatural da sereia sobre a vida do jovem.

A última frase encontra-se na fronteira entre uma tonalidade e outra, que é o retorno a Ré^b Maior (compassos 74 ao 77); o fato de Liszt colocá-la *a capella*, sem a presença do acompanhamento (vide Figura 17), vem também a simbolizar a passagem solitária entre a vida e a morte do jovem pescador (*Der Fischerknabe*).

5. Considerações sobre o poema e a identificação do mito da sereia em *Der Fischerknabe*

A peça para teatro *Wilhelm Tell* (1804), de Friedrich Schiller (1759-1805), teve sua estreia pública em Weimar no mesmo ano, sob direção de Johann Wolfgang Goethe (1749-1832), que, juntamente com Schiller, influenciou o pensamento romântico substancialmente. A obra é sobre um herói lendário do século XIV, chamado Wilhelm Tell (Guilherme Tell) – de nacionalidade incerta, porém, apropriada pelos suíços. O poema que se encontra nos primeiros parágrafos da peça é o que será embalado pelo *Lied Der Fischerknabe*. Segue abaixo o poema original em alemão e sua tradução²⁰:

²⁰ Tradução nossa.

Es lächelt der See, er ladet zum Bade,
Ao pescador o lago sorri, convidando para um banho
Der Knabe schlief ein am grünen Gestade,
O rapaz adormeceu sobre a margem verdejante

Da hört er ein Klingen, / Wie Flöten so süß,
Então ele ouve um som tão doce como o das flautas
Wie Stimmen der Engel / Im Paradies.
Como as vozes dos anjos do paraíso.

Und wie er erwachet in seliger Lust,
E como ele desperta em abençoado prazer
Da spülen die Wasser ihn um die Brust,
As águas acariciam-no ao redor do peito.

Und es ruft aus den Tiefen: / Lieb Knabe, bist mein!
E um apelo sai das profundezas: Doce rapaz, tu és meu!
Ich locke den Schäfer, / Ich zieh ihn herein.
Eu seduzo o dormente, e puxo-o para dentro.

Quanto aos aspectos métricos, o poema de Schiller está dividido em quatro estrofes de dois versos (dísticos) cujas palavras finais de cada um, rimam entre si: *Bade / Gestade; süß²¹ / Paradies; Lust / Brust e mein / herein*. De acordo com Gomes (2006, p. 21), “destaca-se na ortografia alemã o fato de todos os substantivos serem escritos com letra maiúscula, além dos nomes próprios e das palavras substantivadas (como adjetivos e verbos)”. As palavras escritas em letra maiúscula, no caso de *Der Fischerknabe*, seguem estas regras da ortografia alemã: aplica-se aos substantivos (exemplos: *See*; lago, *Knabe*; menino, *Engel*; anjo) e às palavras iniciais de versos e frases²². Tais palavras também necessitam de uma acentuação, como um reforço à tonicidade dos versos – a exemplo, a tonicidade de maior impacto da frase, neste caso, encontra-se nos substantivos (com letra maiúscula):

²¹ De acordo com o Alfabeto Fonético Internacional (AFI), a letra *u* com trema (*ü* = [y]), no alemão, tem o som aproximado ao *i*, no português.

²² Motivo pelo qual a divisão de linhas que se encontra no livro original foi marcada pela barra (/) no poema inserido neste texto – para acentuar as palavras com letra maiúscula (início de versos ou frases).

*Der **Knabe** schlief ein am grünen Gestade*²³

Em relação à subjetividade do poema, percebe-se a presença de três personagens não necessariamente explícitos: o narrador, que é onisciente; o jovem pescador, sujeito da voz passiva; e a alusão a um ser que habita o lago, que surge ao final como sujeito da voz ativa. O poema descreve um cenário de acalanto e calma; o jovem adormece em uma margem verdejante rodeado pelas ondas do lago e pelo doce som das flautas. Em seus sonhos ouve vozes como a dos anjos e desperta em abençoado prazer – um detalhe bastante importante, pois o que virá a seguir, não se trata mais de um sonho, enfim –, “e um apelo sai das profundezas: Doce rapaz, tu és meu! Eu seduzo o dormente, e puxo-o para dentro” (*Und es ruft aus den Tiefen: / Lieb Knabe, bist mein! Ich locke den Schäfer, / Ich zieh ihn herein*).

Eis o momento crucial do poema: a aparição de um ser mitológico - uma personagem cujo canto melodioso e angelical é capaz de seduzir o jovem e levá-lo para o seu mundo - aonde aquele viria a sucumbir. Na *Odisseia* de Homero, “a passagem pela ilha em que habitavam as duas Sereias marca a parte mais sofrida do périplo” (MORAES, 2018, p. 3):

[...] Antes de tudo exorta-nos a evitar a campina florescente e o canto das divinas Sereias. [...] O vento cessa súbito, e a calma que o sucede ia mantendo o ar paralisado. [...] A uma distância em que se pode ouvir o grito, notaram-nos. Cristal na voz, entoam o canto: ‘Aproxima, Odisseu plurifamoso, glória argiva. Escuta nossa voz, a voz das duas! [...]’ A bela voz assim ressoou. Meu coração queria ouvir. Mandei que os sócios me soltassem sobrelevando as celhas, mas, em arco, mais remavam. [...] Bem distantes, a ponto de não mais ouvir rumor algum e o canto das Sereias, meus fiéis marujos tiram a cera que amolgara em suas orelhas, desatam os liames em que me prenderam (HOMERO, 2012, p. 365 e 367).

Ainda na obra de Homero, encontramos afirmações de que as Sereias “todos os homens enfeitiçam, que delas se aproximam”, e “quem delas se acercar, insciente, e a voz ouvir das Sereias, ao lado desse homem nunca a mulher e os filhos estarão para se regozijarem com o seu regresso” (*Odisseia* 12.39-43 apud MORAES, 2018, p. 3). Moraes (2018) reflete que este “cenário descrito evoca uma dualidade muito marcante no pensamento grego arcaico, que desconfia da aparência e sugere que a ruína pode estar oculta sob o manto da beleza” (p. 3). As Sereias de Homero utilizam-se

²³ O negrito utilizado ressalta a sílaba tônica da palavra.

da voz melodiosa para provocar o encantamento, a sedução “ e o entorpecimento dos sentidos, destituindo seu ouvinte do pleno uso da razão” (MORAES, 2018, p. 7) ao ponto de não resistir a seus encantos mesmo tendo à sua volta “amontoadas ossadas de homens decompostos e suas peles marcescentes” (Odisseia 12.45-46 apud MORAES, 2018, p. 3), culminando na morte pelos sentidos, pelo desvario, pelo dispositivo encantatório da palavra e sua dimensão mágico-religiosa (MORAES, 2018, p. 7).

É importante observar como as características que constituem esses seres monstruosos e mitológicos são constantemente reinterpretadas e ressignificadas na literatura de diferentes épocas e culturas:

Ao longo do tempo, as sereias mudam de forma. Seu primeiro historiador, o rapsodo do décimo segundo livro da Odisseia, não nos diz como eram; para Ovídio, são aves de plumagem avermelhada e rosto de virgem; para Apolônio de Rodes, da metade do corpo para cima são mulheres e, para baixo, aves marinhas; para o mestre Tirso de Molina (e para a heráldica), “metade mulheres, metade peixe”. Não menos discutível é sua categoria; o dicionário clássico de Lemprière entende que são ninfas, o de Quicherat que são monstros e o de Grimal que são demônios. (BORGES, 1982, p. 145 apud BREMER, 2015, p. 28).

Neste sentido, Bremer (2015) afirma que a imagem da sereia é identificada na modernidade

em novas roupagens e leituras, como as sereias de René Magritte (em *L'invention collective*), de Tunga (em *Semeando sereias*), de Walmor Côrrea (*Ondina*), ou ainda a sereia burguesa de Clarice Lispector em *Uma aprendizagem* ou *O livro dos Prazeres*. Destacando [...] as sereias mudas de Franz Kafka e as sereias carrancudas e monstruosas esculpidas por Francisco Brennand (p. 29).

Por último, faz-se necessário transcrever aqui a reflexão proposta pela autora quanto à permanência deste ser mitológico em nosso imaginário, mesmo que constantemente transformado e ressignificado:

A imagem da sereia é uma imagem que sobrevive. Ela encontra-se em movimento oferecendo-nos uma multiplicidade de olhares dos diferentes tempos que a entrecruzam. Ao observar a imagem desse ser híbrido, metamorfoseado em metade mulher/ metade ave, ou metade mulher/ metade peixe, percebemos que não há um encerramento de tempo, trabalhamos com um tempo anacrônico, onde a imagem opera de forma em que pertence ao passado, mas por meio do movimento (da sobrevivência; do vestígio que deixou) passa a ser revestida pelo presente (BREMER, 2015, p. 11).

Assim, observa-se que as Sereias de Homero residem nos oceanos; a de Schiller, em um lago. Tal releitura pode estar vinculada à apropriação dos mitos clássicos pelo folclore de cada etnia ou país²⁴, como também, à escolha de Liszt, visto que esta adequar-se-ia melhor às típicas temáticas do gênero do *Lied*: o poema de Schiller contém um menor âmbito, um cenário restrito, com poucos personagens – e sem alterar, à primeira vista, o sentido do mito do qual se origina.

Retornando a *Der Fischerknabe*, podemos identificar que o momento que antecipa o trecho de maior tensão curiosamente é envolto pelo motivo *Es lächelt der See* (o lago sorri), presente no acompanhamento entre os compassos 46 e 53 (Figura 20). O que o torna distinto agora, é a forma como Liszt o transforma para gerar certa tensão devido ao desconhecimento pelo que há de vir – a presença do trítone neste motivo, no salto entre as notas Lá-Ré# (compasso 52), que serão repetidas no canto durante o clímax final; assim como as modulações diatônicas mais frequentes, com progressões harmônicas que se distinguem da progressão I – V utilizada de forma predominante anteriormente (Figuras 11 e 12); e, pela primeira e única vez, a dinâmica de expressão *forte agitato* aparece na obra (compasso 55):

²⁴ No folclore brasileiro, por exemplo, está presente a lenda da mãe-d'água: do século XVI ao XIX, correspondeu ao mito ofídico das águas, elemento cosmogônico das populações indígenas brasileiras, cuja crença ainda sobrevive em certas áreas. Da segunda metade do século XIX em diante, correspondeu ao mito hídrico influenciado pela sereia europeia - ser meio mulher, meio peixe, que habita rios e lagos, podendo ser ainda chamada de *aiuara-aiuara*, *iara*, *uiara* (HOUAISS, 2001).

FIGURA 20 – *Der Fischerknabe*, de Franz Liszt, compassos 46 ao 55

46
Und wie er er - wa - chet in se - li - ger Lust, da

8^{.....}

Fá maior: V_7^9/I I V_7^9/I
 D^9_{11} I^6_5 D^9_{11}

52
spü - len die Was - ser ihm um die Brust.

cresc. - f *agitato*

Lá menor: Al^{6+} I^6_4 V^0_{9b}/V V^0_{9b} II^6_4 V^0_{9b}/VI
 Mi maior: IV^6_4 V^0_{9b} IV^6_4 V^0_{9b}
 Dó# menor: IV^6_4 V^0_{9b}

Fonte: RAABE, (1921, p. 4)

Embora essa metamorfose do motivo *Es lächelt der See* seja muito breve, é suficiente para gerar o desconforto inesperado pelo que foi apresentado até então – o que esperava-se ser um abençoado prazer, está agora travestido por algo nocivo, cujas intenções maléficas resultarão em algo trágico ao jovem pescador. O porquê de Liszt fazer tal uso de um mesmo motivo, tanto para o contexto da calma quanto para a aclimação da tensão, pode ser explicado pela abordagem de transformação temática, por exemplo, aplicada ao personagem *Fausto*, assim como para *Mefistófeles* em sua *Sinfonia Fausto*, S.108 (1854)²⁵.

²⁵ “Mefistófeles é o espírito da negação que, por natureza, nada cria. Liszt não lhe atribuiu, portanto, nenhum tema. De forma genial, o compositor contentou-se em emprestar ao Negador os motivos de Fausto (distorcidos, caricaturados, ridicularizados)” – Paulo Sérgio Malheiros dos Santos, em sua nota para a Orquestra Filarmônica de Minas Gerais. ... pag.

A progressão de acordes de função dominante desde o compasso 50, somada às notas cromáticas (*Ré* | *Ré#* | *Mi*)²⁶ presentes no motivo *Es lächelt der See* (circulado na Figura 20) que culminam no *forte agitato* (compasso 55, Figura 21), acentuam outro artifício de Liszt em distorcer uma abordagem anterior relacionada ao cenário idílico onde se encontra o rapaz; as semicolcheias ascendentes e descendentes – que no início vinham acompanhadas das indicações de dinâmica *piano*, de expressão *allegretto tranquillo*, e de execução *una corda* (Figura 02) –, agora movem-se como um redemoinho, em um registro mais agudo e em plena inquietação (*forte agitato*) e sonoridade plena (indicação de uso do pedal de sustentação):

FIGURA 21 – *Der Fischerknabe*, de Franz Liszt, compassos 55 ao 59

Mi Maior: V_{9b}^0/VI
Dó# Menor: V_{9b}^0

II_3^4 V_{9b}^0/VI II_3^4 V_{9b}^0/VI
 IV_3^4 V_{9b}^0 IV_3^4 V_{9b}^0

Fonte: RAABE, (1921, p. 4)

Além de finalizar a linha vocal ascendente – *da spülen die Wasser ihm um die Brust*²⁷ (compassos 54 e 55, Figura 20) –, Liszt também insere um arpejo ascendente ao final desta seção seguido de uma indicação para liberar os pedais (※) na linha instrumental, o que torna tal momento ainda mais tenso devido ao silêncio absoluto da voz, que fará com que as palavras, ao emergirem, integrem o lirismo presente na melodia e instrumentação - como, por exemplo, o momento em que a voz da sereia surge das profundezas:

Disponível em: <<http://www.filarmonica.art.br/educacional/obras-e-compositores/obra/liszt-sinfonia-fausto/>>. Acesso em: 08/01/2021.

²⁶ Compassos: 51, 52 e 53.

²⁷ *Brust* (peito, seio) é também uma palavra que merece destaque; indicativo de *dor*, que, no sentido conotativo, neste caso, relaciona-se a ter sido enganado, traído; já no sentido denotativo pode indicar risco de morte real.

FIGURA 22 – *Der Fischerknabe*, de Franz Liszt, compassos 60 ao 63

Fonte: RAABE, (1921, p. 4)

No momento em que o narrador anuncia “o apelo que sai das profundezas” (*Und es ruft aus den Tiefen*), Liszt faz seu canto entremeado de pausas, em trítono, na região mais grave da linha vocal até então (Ré#3) – o *grave* e o intervalo dissonante simbolizando as *profundezas*²⁸ –, o que intencionalmente gera grande suspense pelo que há de vir. Essa expectativa é ressaltada inclusive pela diminuição drástica da textura pianística, em contraposição ao *forte agitato* que acabou de preceder o trecho. O piano se limita a repetir monofonicamente o trítono da linha vocal (Ré#-Lá). O efeito suspensivo do trecho é enfatizado pelo *ritardando* no final da frase e pela fermata no silêncio do compasso 64 (Figura 22).

No compasso 64, inicia-se o canto na primeira pessoa do singular também pela primeira e única vez – tal canto vem entremeado de pausas e escrito de forma ondulada, como o próprio motivo *Es lächelt der See* (Figura 03):

²⁸ De acordo com Seligman-Silva, em sua nota de rodapé presente no livro *Laocoonte – ou Sobre as Fronteiras da Pintura e da Poesia* do autor G. E. Lessing, a “música é considerada por Dubos como uma arte imitativa, que, como a pintura, utiliza ‘signos naturais’” (p. 63): “Assim como a pintura imita os traços e as cores da natureza, do mesmo modo o Músico imita os sons, os acentos, os suspiros, as inflexões de voz, enfim todos esses sons com a ajuda dos quais a natureza mesma exprime os seus sentimentos e suas paixões” (id., pp. 466 ss, apud LESSING, 2011, p. 63). Tal afirmação vem ao encontro da *Teoria dos Afetos* na música. Referência aqui citada: LESSING, G. E.: *Laocoonte, ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

FIGURA 23 – *Der Fischerknabe*, de Franz Liszt, compassos 64 ao 74 (linha vocal)

Fonte: RAABE, (1921, p. 5)

A melodia da sereia recebe a indicação *Etwas langsamer* (um pouco mais lento, diminuindo²⁹) seguida de *espressivo* (expressivo), e *sotto voce* – “uma indicação de que determinada passagem deve ser executada a meia-voz, ou seja, sem ênfase” (SADIE, 1994, p. 890). Chama atenção aqui a indefinição entre as tonalidades Mi Maior e Dó# menor: as frases iniciam-se na nota *Sol#* e terminam na mesma nota (Figura 25); porém, ocorre a alternância entre as notas Si natural e Si#, conjugada à alternância dos intervalos que abrem suas frases – 4ª J e 6ª m, respectivamente (e ao final do trecho, 6ª M, na modulação enarmônica) – causando uma sensação de intensificação da vontade do personagem em tomar o jovem pescador para si.

FIGURA 24 – *Der Fischerknabe*, de Franz Liszt, compassos 64 ao 78

Mi Maior: V ou I₄⁶ I⁶ V⁷/VI V ou I₄⁶ I⁶

Dó# Menor: V/III ou III₄⁶ III⁶ V⁷ V/III ou III₄⁶ III⁶

Réb Maior: V⁷/VI V⁷

Fonte: RAABE, (1921, p. 5)

²⁹ Dicionário de Bolso *Langenscheidt*, 2011. Páginas 841 e 991, respectivamente.

A ênfase na nota Sol# ao início e final de cada frase está ligada à dominante da próxima modulação (a enarmonia entre Sol# e Lá^b, V de Ré^b M) – promovendo o retorno da obra à tonalidade inicial (Ré^b Maior) e conseqüentemente, ao caráter calmo e tranquilo – mas ressignificada, a partir da experiência vivenciada. A partir do compasso 64, as relações harmônicas voltam a ser permeadas pelos acordes de I – V; as frases, novamente, terminam de forma descendente, porém, agora, ao invés de serem finalizadas em grau conjunto – como destacado anteriormente (Figura 9) –, as duas últimas notas mantêm uma distância que varia entre uma 3^am e uma 3^aM – alertando que não se trata mais de uma tranquilidade genuína, como se mal viesse camuflado pelas características inerentes ao bem.

Como visto na Figura 24, há sempre o retorno à nota Sol# no canto da sereia, que será também reforçado pelo acompanhamento. Tal retorno intermitente viria a simbolizar o momento em que sereia toma para si o que considera seu (*ist mein*); como ainda, possíveis tentativas de fuga do jovem pescador (*Der Fischerknabe*), porém, sem sucesso. Ao repetir as palavras *Ich zieh ihn herein* (e puxo-o para dentro), Liszt sugere que a sereia finalmente alcançou seu intuito, tomando a vida do jovem rapaz.

Liszt coloca a última frase já na nova tonalidade de Ré^b Maior – representante esta do cenário idílico, agora retornando a seu estado anterior – porém, transformada pela ausência do jovem pescador. Ao inserir um salto de oitava ascendente, com longa sustentação na dominante de Ré^b Maior, Liszt nos transfere novamente à linha do canto anterior – em que a melodia deste ser mitológico centrava-se em iniciar e terminar na nota Sol# (enarmônica de Lá^b, Figura 25) no momento em que produzia palavras possessivas como *mein* (meu) e *Ich zieh ihn herein* (puxo-o para dentro) – como, mais curiosamente interessante, a nota culminante de toda a obra encontra-se nas palavras da sereia:

FIGURA 25 – *Der Fischerknabe*, de Franz Liszt, compassos 74 ao 78 - linha vocal; nota culminante



Fonte: RAABE, (1921, p. 5)

Colocar tal ser como o cerne de toda a obra, e não mais o jovem pescador, faz a sereia ter seu mundo retratado sob o seu ponto de vista. Em seguida, a calma retoma seu aspecto inicial e dominante; a morte (ou transmutação) do rapaz é suplantada pelo motivo *Es lächelt der See* (o lago sorri), que reaparece no acompanhamento confirmando a serenidade de quem alcançou êxito em seu propósito:

FIGURA 26 – *Der Fischerknabe*, de Franz Liszt, compassos 76 ao 88 (final)

Reb Maior: V⁷/I I₄⁶ V⁷/I I₄⁶ V⁷/I

I₄⁶ I

Fonte: RAABE, (1921, p. 5)

5. Considerações finais

Encontrar uma obra traduzida - ou originalmente escrita em português - que discorra sobre os *Lieder* de Franz Liszt é uma tarefa difícil, quiçá, inviável ainda neste tempo presente. A arrasadora maioria das obras publicadas sobre suas composições concentram-se em sua biografia como pianista virtuose e/ou como compositor de Poemas Sinfônicos. A relação literário-musical que Liszt magistralmente realiza na temática da sereia em *Der Fischerknabe* vem confrontar a imagem débil que foi construída em relação à sua qualidade como compositor de canções.

A análise presente deste trabalho não se propôs a expirar todas as possibilidades de investigação deste *Lied*, mas buscamos aqui realizar uma incursão na relação texto/música presente nesta obra, observando detidamente como Liszt traça uma união íntima entre o significado do texto (personagens, imagens, lirismo poético, dramaticidade), e a composição e interpretação musical (a fluidez do acompanhamento refletindo o cenário idílico; as menções e imitações da linha vocal pelo piano; o emprego do silêncio como recurso expressivo; as tonalidades em *relação Mediântica* que ambientam as seções formais do texto; os momentos de ambiguidade harmônica/tonal; a maleabilidade da textura pianística conforme o momento expressivo do texto; as linhas melódicas pinceladas curvilinearmente, que, em referência à sereia, caminham sincronicamente em conjunto com os afetos inerentes ao texto de Schiller; as nuances interpretativas narrador-sereia;).

Concluir a audição desta obra e perceber que todo o trajeto traçado por Liszt até a última nota relacionava-se à sereia, direta ou indiretamente, e não ao jovem pescador, é algo que tal trabalho almeja alcançar nas mentes que passam pelos *Lieder* de Liszt desprovidas da atenção necessária para reconhecê-lo como um memorável compositor de canções; “*Comment, disaient-ils*” (“*Was tun?*”), “*Die Loreley*”, “*Lasst mich ruben*” e “*Ich scheide*”³⁰ são apenas mais alguns exemplos que merecem notoriedade na obra camerística para canto e piano de Liszt.

REFERÊNCIAS

ARMBRUSTER, Carl (Editor). *Thirty Songs for High Voice by Franz Liszt*. Republicação: New York: Dover Publications, Inc., 1975.

BASS, Richard. GRIMM, Patricia. and DE SAVAGE, Heather. *Harmonic Text-Painting in Franz Liszt's Lieder*. Outubro, 2013. Disponível em <<http://trace.tennessee.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1080&context=gamut>>. Acesso em 11 jan. 2021.

BÖKER-HEIL, Norbert, et al. "*Lied*." Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press, 2001. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com.library.hillsdale.edu/subscriber/article/grove/mus/16611>>. Acesso em: 11 jan. 2021.

³⁰ Canções primorosamente analisadas por BASS, GRIMM e DE SAVAGE (2013).

- BREMER, Lúcia Maria. *As sereias com Kafka, Brennan e Blanchot*. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura. Florianópolis, SC, 2015. 129 p.
- CARPEAUX, Otto Maria. *O Livro de Ouro da História da Música: da Idade Média ao Século XX*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- COELHO, Lauro Machado. *O Cigano Visionário: vida e obra de Franz Liszt*. São Paulo: Argol Editora, 2009.
- GATTI, Patrícia, *A expressão dos afetos em peças para cravo de François Couperin (1668-1733)*. Universidade Estadual de Campinas – Instituto de Artes. 1997. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284317>>. Acesso em: 11 jan. 2021.
- GOMES, Denise Ferreira. *O uso do Dicionário Bilingue na Produção Escrita em Alemão como Língua Estrangeira*. Brasília, 2006. Disponível em <http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/3587/1/2006_Denise%20Ferreira%20Gomes.pdf> Acesso em 11 jan. 2021.
- GRIFFITHS, Paul. *A Música Moderna: Uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Tradução: Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2011.
- GROUT, Donald Jay; PALISCA, Cloud V. *História da Música Ocidental*. Tradução Ana Luísa Faria. 2. Ed. Lisboa: Gradiva, 2001.
- HOUAISS, Instituto Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001. 2922 p.
- HOMERO. *Odisseia*. Tradução; Trajano Vieira. 2. Ed. Edição Bilingue. São Paulo: Editora 34. 2012.
- KOELLREUTTER, H. J. *Introdução à Harmonia Funcional*. São Paulo: Ricordi, 1986.
- LESSING, G. E. *Laocoonte, ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- LOVELOCK, William. *História Concisa da Música*. Tradução: Álvaro Cabral. 2. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MENEZES, Flô. *Apoteose de Schoenberg: Tratado sobre as Entidades Harmônicas*. 2. Ed. Rev. e ampl. São Paulo: Ateliê Editoria, 2002.
- MORAES, Alexandre Santos. *Ver para contar: Odisseu, as Sereias e o flerte com a morte*. Synthesis, vol. 25 nº 2, e037. Universidade Nacional de la Plata, Centro de Estudos Helénicos, 2018. Disponível em: <<https://doi.org/10.24215/1851779Xe037>>.
- MOREIRA, S. G. Predação de *Columbina squammata* Lesson, 1831 (Aves: Columbidae) por *Cariama cristata* Linnaeus, 1766 (Aves: Cariamidae). *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Naturais* 12(1): 137-140. Disponível em <<https://boletimcn.museu-goeldi.br/bcnaturais/issue/view/17>>. Acesso em: 26 jan. 2021.
- PISTON, W. *Armonía*. Barcelona: Idea Books, 2001.

RAABE, P (Editor). *Franz Liszt - Der Fischerknabe (S. 292b): Musikalische Werke*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1921.

ROSEN, Charles. *A Geração Romântica*. Tradução de Eduardo Seincman. Ed. Rev. e ampl. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

ROSS, Alex. *O Resto é Ruído: Escutando o Século XX*. Tradução: Claudio Carina e Ivan Weisz Kuck. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SADIE, Stanley (edit.) *Dicionário Grove de Música*. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

SCHOENBERG, Arnold. *Exercícios Preliminares em Contraponto*. 2ª Edição. São Paulo: Via Lettera, 2004.

_____. *Harmonia*. Tradução e Notas de Marden Maluf. São Paulo: Editora da Unesp, 1999.

SILVA, Emanuel Vasconcelos Isidoro da. *O Primeiro Movimento da Sinfonia nº 4 em Fá Menor – Opus. 36, de Pyotr Ilytch Tchaikovsky: Estudo da Mutação da Forma Sonata Clássica adaptada ao Tonalismo Expandido*. Maringá, 2012. Disponível em <
http://www.dmc.uem.br/lappso/lappso/pdfs/7_r.pdf>. Acesso em 11 jan. 2021.

WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido*. Companhia das Letras. 2. Ed. São Paulo, 1989.

SOBRE OS AUTORES

Rosedalia Carlos de Oliveira é graduada em Canto erudito e Mestre em Performance pela Universidade Federal de Goiás, tendo defendido sua dissertação sobre um ciclo de canções do compositor Almeida Prado com poemas de Manuel Bandeira na linha de análise musical. Foi bolsista pela CAPES. Como soprano lírico, tem atuado como solista sob a batuta de diversos regentes executando repertórios de diversos gêneros. Na área pedagógica atuou no IFG, no curso de Licenciatura em Música. Foi integrante do naipe de sopranos do Coro Sinfônico Jovem de Goiás no qual atuou como monitora. Atualmente é doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNICAMP, no qual desenvolve pesquisa sobre o timbre na música de câmara vocal de Almeida Prado, sob orientação do Prof. Dr. Angelo José Fernandes. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1484-9083>. E-mail: rosedaliacarlos@gmail.com

Helvis Costa é Mestre em Performance Musical e Bacharel em violão pela Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (EMAC/UFG). É Professor Adjunto desde 2012 na mesma instituição, lecionando Violão, Contraponto, Harmonia, Análise Musical e orientação de trabalhos acadêmicos. Atualmente é coordenador dos cursos de Música/Bacharelado e das Oficinas de Música da UFG, Programa de Extensão voltado ao ensino de música para a comunidade. Desenvolve trabalhos como solista e camerista (duo de violões, violão e violino, violão e canto), participando da estreia de peças dos compositores goianos Estércio Marques Cunha e Luiz Gonçalves. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4380-1591>. E-mail: helvis_costa@ufg.br

Angelo José Fernandes tem se dedicado com grande sucesso por sua dedicação à música vocal e à pedagogia do canto. É docente do Departamento de Música do Instituto de Artes da UNICAMP, sendo responsável por significativa produção artística e acadêmica. Doutor em Música, tem se dedicado ao estudo da técnica vocal nos diversos períodos históricos e sua aplicação na performance atual, além de liderar um grupo de pesquisa que estuda a obra vocal do compositor mineiro Carlos Alberto Pinto Fonseca de quem foi aluno. É diretor artístico do Coro Contemporâneo de Campinas e do Ópera Estúdio UNICAMP. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6117-6702>. E-mail: angelojf@unicamp.br