

# A DECLAMAÇÃO NO LIED ALEMÃO DO SÉCULO XIX: CONSIDERAÇÕES A PARTIR DE “GRETCHEN AM SPINNRADE” DE GOETHE/SCHUBERT

---

## *Declamation in Nineteenth-Century German Lied: Reflections on “Gretchen am Spinnrade” by Goethe/Schubert*

DOI: 10.14393/LL63-v39-2023-28

Simone Ruthner\*

---

RESUMO: A canção *Gretchen am Spinnrade* de Schubert e Goethe é conhecida como um marco na história do *lied*, um gênero da canção alemã que se desenvolve no século XIX, conquistando sua autonomia. O que distingue o *lied* das demais formas é a peculiar relação entre a música e a poesia, e neste contexto, a declamação dos versos se torna objeto de discussão entre os compositores. Coincidindo com o florescimento do teatro alemão, a arte da declamação se torna uma discussão estética. Aqui nos propomos a iluminar aspectos da declamação relacionados à métrica, ao andamento e ao ritmo da fala, assim como à própria performance, que de certa forma antecipa procedimentos criativos musicais. As teorias e análises aqui apresentadas refletem parcialmente as pesquisas realizadas durante o projeto de doutorado, no qual se buscou, em perspectiva comparada, integrar os campos da língua e literatura alemã e da musicologia.

PALAVRAS-CHAVE: *lied*. Declamação. Música e Poesia. Goethe. Schubert.

ABSTRACT: The song *Gretchen am Spinnrade* by Schubert and Goethe is known as a milestone in the history of the *Lied*, a genre of German song that developed and gained autonomy in the 19th century. What distinguishes the *Lied* from other forms is the peculiar relationship between music and poetry, with the declamation of poetry being a subject of discussion among composers. With the flourishing of the German theater, the art of declamation became an aesthetic discussion. This article examines aspects of declamation related to meter, tempo, and speech rhythm, as well as the performance itself, which to a certain extent anticipates creative musical procedures. The theories and analyses partially reflect my doctoral research, which sought to integrate the fields of German language/literature and musicology from a comparative perspective.

KEYWORDS: *Lied*. Declamation. Music and Poetry. Goethe. Schubert.

---

---

\* Doutora em Letras (Língua e Literatura Alemã). Universidade de São Paulo (USP). ORCID: 0000-0003-4669-6130.  
E-mail: simoneruthner(AT)yahoo.de

## 1 Introdução

“Minhas melodias surgem toda vez a partir das repetidas leituras do poema, sem que eu procure por elas, [...]”<sup>1</sup>, explicou o renomado músico, professor e crítico musical berlinense J. F. Reichardt<sup>2</sup>, no prefácio de uma de suas coleções de canções, publicadas em 1780. Ao chamar a atenção para a relevância da “leitura do poema” no processo criativo das canções, Reichardt aponta para duas questões que ocupavam os compositores de expressão alemã ao final do século XVIII: o texto poético e, como nos propomos a ver aqui, a declamação do texto poético.

Nesta época, a forma da canção alemã já estava em transformação através de um processo de modernização que resultou no que hoje se entende por *lied*, um gênero musical com uma relação particularmente estreita entre a música e a poesia.

Por se tratar de uma forma distinta das canções em geral, o termo “Lied”, em alemão, “canção”, a partir da França, passou a ser usado também em outras línguas, em distinção às demais formas de canções. Quando traduzido, apresenta-se como “canção artística” ou “artistic song”, o que provém do termo “Kunstlied”, como foi designado no contexto alemão do século XIX.

Segundo Hinrichsen (2017, p. 387-389), em “Kunstlied als musikalische Lyrik” [“Canção artística como lírica musical”], apesar de na segunda metade do século XVIII já se buscar por um ideal de canção que pensasse a lírica e o canto juntos, para além de uma combinação de mídias, só em 1840 é que o termo “Kunstlied” aparece nas discussões. Seu registro como rubrica em dicionários foi encontrado apenas a partir de 1865.

A ideia de que a música surgia da poesia, como nas palavras de Reichardt, era baseada tanto em regras relacionadas às formas do poema, quanto ao conteúdo, o que foi levado muito a sério pelos compositores de expressão alemã. Com base nas pesquisas realizadas durante o

---

<sup>1</sup> Salvo indicação contrária, todas as traduções são de autoria própria. No original: “Meine Melodien entstehen jederzeit aus wiederholtem Lesen des Gedichts von selbst, ohne daß ich darnach suche,[...]” (Cf. REICHARDT, 1780, p. 1)

<sup>2</sup> Johann Friedrich Reichardt (1752-1814) compôs cerca de 1.500 canções (700 delas em 30 coleções), a partir de poesias de 125 poetas, dentre eles Goethe (SCHMIERER, 2007, p. 58), que o tinha como um grande parceiro para musicar suas canções. As composições e escritos musicais de Reichardt, publicados em resenhas críticas ou como prefácios nas coleções, tiveram grande influência na cultura musical de Berlim, onde foi Mestre da Capela Real da corte de Frederico II (LUBKOLL, 2011, p. 272). Neste contexto, torna-se conhecido para além das fronteiras da Prússia, inclusive entre os músicos da tradição vienense, como Beethoven, Schubert, ou Mahler.

doutorado<sup>3</sup> foi possível constatar que esta ideia fez com que a música, cada vez mais se aproximasse da poesia e, através dela, também da língua. Um exemplo da crescente preocupação com os detalhes do poema durante o processo criativo encontra-se numa das resenhas críticas de E.T.A. Hoffmann<sup>4</sup>, publicada em outubro de 1814, num dos mais importantes periódicos musicais da época, o *Allgemeine musikalische Zeitung* (AMZ) de Leipzig. Referindo-se às doze canções [*Lieder*] de Riem<sup>5</sup>, compostas para canto e piano a partir de diferentes poemas, Hoffmann chama a atenção para os excessos desta preocupação:

Principalmente, parece ao recensor, que o Sr. R. se prendeu muitas vezes demasiado aos detalhes do poema e, no empenho de realçar muito vivamente todos estes detalhes, o todo se tornou confuso, como um jogo de cores sem regras. Aqui também está a razão de uma certa inabilidade no tratamento das palavras, que como um material rijo, não se querem encaixar, de onde resultam tantas vezes transgressões contra a declamação correta, que não depende somente da exatidão rítmica, mas também da colocação da melodia.<sup>6</sup>

Pelas críticas do resenhista percebe-se que na época havia uma discussão sobre o que seria uma “declamação correta”. Para Hoffmann, esta não dependia “somente da exatidão rítmica, mas também da colocação da melodia”, o que chama a atenção para uma particularidade na relação entre o texto e a música: não era o texto que deveria ser encaixado na melodia, e sim, a melodia é que deveria ser colocada no texto. Além disto, o compositor precisava atentar também para a “exatidão rítmica”. O que se entendia por “exatidão rítmica”, como se colocava a melodia ou a música nos versos e o que significava, ou se considerava como uma “declamação correta” são questões que nos propomos a iluminar neste artigo. Para este

---

<sup>3</sup> O presente artigo refere-se parcialmente às pesquisas de doutorado, que resultaram na tese *A emergência da música a partir da poesia no lied alemão do século XIX: Uma análise de canções de Goethe/Schubert, Heine/Schumann e Tieck/Brahms* (RUTHNER, 2023), defendida pela autora em 16 de junho de 2023 na USP.

<sup>4</sup> E.T.A. Hoffmann (1776-1822), além de escritor, jurista e caricaturista, foi músico, compositor e um notável crítico musical.

<sup>5</sup> Título da resenha de E.T.A. Hoffmann. “Zwölf Lieder alter und neuerer Dichter, mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt von W. F. Riem” (*Allgemeine musikalische Zeitung*, 12/10/1814).

<sup>6</sup> “Vorzüglich scheint es dem Rezensent, als wenn Herr R. oft nur zu sehr an den Einzelheiten des Gedichts hing, und durch das Streben, alle diese Einzelheiten recht lebhaft herauszuheben, wurde das Ganze verworren, wie ein ungerichtetes Spiel bunter Farben. Hierin liegt auch der Grund einer gewissen Unbehilflichkeit in Behandlung der Worte, die sich oft, wie ein spröder Stoff, nicht fügen wollen, woraus oft Verstöße wider die richtige Deklamation, die nicht allein von der rhythmischen Richtigkeit, sondern auch von der Stellung der Melodie abhängt, entstehen.” (HOFFMANN, 1814, p. 683)

fim nos valeremos do representativo *lied Gretchen am Spinnrade*, op. 2 (1814) de Franz Schubert (1797-1828), uma composição a partir dos versos de Goethe (1749-1832).

## 2 Dos versos à música: acentos e acentuação

Na continuação das palavras de Reichardt (1780, p. 1) encontram-se referências aos tipos de acentos com os quais se trabalhava, com o propósito de fazer com que a melodia, segundo o compositor, “falasse corretamente” e “cantasse agradável”:

Minhas melodias surgem sempre por si mesmas a partir de repetidas leituras do poema, sem que eu procure por isto, e tudo que faço a seguir com elas, é que as repito com pequenas alterações tantas vezes [quantas necessário], e não as anoto enquanto não sinto e percebo que os acentos gramático, lógico, patético e musical estejam tão amalgamados entre si, que a melodia fala correta e canta agradável, e isto não para Uma estrofe, mas para todas (REICHARDT, 1780, p. 1)<sup>7</sup>.

O cuidado com os acentos “gramático, lógico, patético e musical” fazia parte dos conhecimentos musicais que, tanto os intérpretes como os compositores aprendiam em seus estudos da arte musical, como se pode constatar através da rubrica para “Accent” no *Koch Musikalisches Lexikon*, um dicionário musical elaborado em 1802 pelo musicólogo por Koch<sup>8</sup>. De acordo com Koch, os acentos musicais estavam diretamente relacionados à fala: “Na música, assim como na fala, costuma-se classificar os acentos em gramáticos, oratórios e patéticos”<sup>9</sup>. Koch distinguia os acentos entre aqueles que, como na fala, se observam nas sílabas de cada palavra, os “gramáticos”, e aqueles relacionados à entoação de uma frase, oração ou verso, “os oratórios e patéticos”, para os quais considerava acentuações, “através das quais principalmente o conteúdo da fala se torna acessível ao ouvinte”<sup>10</sup>. Os acentos “lógicos” citados

---

<sup>7</sup> “Meine Melodien entstehen jederzeit aus wiederholtem Lesen des Gedichts von selbst, ohne daß ich darnach suche, und alles was ich weiter daran thue, ist dieses, daß ich sie so lang mit kleinen Abänderungen wiederhole, und sie nicht eh' aufschreibe, als bis ich fühle und erkenne, daß der grammatische, logische, pathetische und musikalische Akzent so gut mit einander verbunden sind, daß die Melodie richtig spricht und angenehm singt, und dies nicht für Eine Strophe, sondern für alle.” (REICHARDT, 1780, p. 1)

<sup>8</sup> Heinrich Christoph Koch (1749-1816), teórico da música de referência não apenas em sua época, mas até hoje, através de sua obra enciclopédica. O *Musikalisches Lexikon* de 1802 é um registro histórico valioso da musicologia do século XVIII, que serviu de base para os músicos ao longo do XIX. Todas nossas citações encontram-se disponíveis em: <http://www.koelnklavier.de/quellen/koch/accent.html>. Acesso em: 24 set. 2023.

<sup>9</sup> “Man pflegt in der Musik, eben so wie in der Rede, den Accent einzuteilen, in den grammatischen, oratorischen und pathetischen”. (KOCH, [1802] 2019, p. 49).

<sup>10</sup> “[...] wodurch hauptsächlich der Inhalt der Rede für den Zuhörer empfänglich wird” (KOCH, [1802], 2019, p. 49).

por Reichardt equivalem aos “oratórios” de Koch, associados na música analogamente à entoação numa fala com menor grau de ênfases. Por “patéticos”, como o próprio nome já explica, designavam-se aqueles característicos de uma acentuação mais carregada em afetos que, como numa pintura, iluminaria as partes mais significativas a fim de lhes conceder proeminência e com isso, maior expressividade. Nas palavras de Koch:

Por acentos oratórios e patéticos, dentre os quais os últimos são um grau mais forte dos primeiros, compreendem-se, propriamente dito, aqueles [...] através dos quais a melodia recebe a expressão que lhe é própria. Ao mesmo tempo, eles são as luzes e impressões máximas de uma pintura, e através deles é que, numa declamação, um determinado sentido se torna apreensível para o ouvido.<sup>11</sup>

Através da definição de Koch é possível perceber que os tipos de acentos da declamação, em boa medida, definiam a organização dos tempos dentro de um compasso, procedimentos que foram registrados pelo teórico da música em seu dicionário, de acordo com a tradição da época:

Nas peças para canto, é um requisito básico, que os acentos gramáticos do texto, ou as sílabas longas do mesmo recaiam sobre os acentos gramáticos da melodia, ou seja, recaiam sobre os tempos bons do compasso; pois a nossa percepção é ferida quando uma sílaba longa do texto não recai sobre a parte forte de um tempo forte do compasso, porém na parte fraca.<sup>12</sup>

Os “tempos bons” do compasso equivalem ao que chamamos de tempos fortes (F) dentro de um compasso<sup>13</sup>, e a percepção que, de acordo com Koch, seria “ferida” é aquela que acontece quando na melodia uma sílaba átona de uma palavra surge acentuada, em vez da

---

<sup>11</sup> “Unter den oratorischen und pathetischen Accenten, von welchen die letzten verstärkte Grade der ersten sind, versteht man nun eigentlich diejenigen, von welchen zu Anfange dieses Artikels die Rede ist, und durch welche die Melodie den ihr eigenthümlichen Ausdruck erhält. Es sind gleichsam die höchsten Lichter und Drucker des Tongemäldes, und durch sie wird beym Vortrage der Melodie dem Ohre der bestimmtere Sinn desselben faßlich gemacht.” (KOCH, [1802] 2019, p. 49)

<sup>12</sup> “In Singstücken ist es ein Haupterfordernis, daß die grammatischen Accente des Textes, oder die langen Sylben desselben, auf die grammatischen Accente der Melodie, das ist, auf gute Taktzeiten fallen müssen; denn unser Gefühl wird beleidigt, sobald eine lange Sylbe des Textes nicht auf den Anschlag, sondern auf den Nachschlag einer guten Taktzeit fällt.” (KOCH, [1802] 2019, p. 49)

<sup>13</sup> Segundo a teoria musical alemã, os compassos simples, binários ou ternários, possuem o primeiro tempo forte (F) e os outros fracos (f). Os compassos quaternários possuem dois tempos acentuados, sendo o primeiro o mais forte (F), e o terceiro meio-forte (mF). Os demais tempos são considerados fracos. (MED, 1996, p. 181). Os compassos compostos, que resultam da combinação de compassos simples, possuem o primeiro tempo F, e os demais divididos em tempos meio-fortes (mF) e fracos (f), tal como no compasso 6/8 da partitura de *Gretchen am Spinnrade* de Schubert, conforme ilustrado mais adiante na Figura 1.

sílaba tônica. Este desvio de deslocamento muitas vezes dificulta a compreensão do que está sendo dito e corresponde ao que costumamos chamar de “erro de prosódia”<sup>14</sup>. No contexto do *lied* alemão, as acentuações dos versos na música tanto se apresentam em notas localizadas no tempo forte do compasso, como através de notas com a duração alongada, prolongando assim a sílaba que sustentam<sup>15</sup>. Ambos os procedimentos também podem surgir combinados.

Ao início do século XIX, a colocação dos acentos da música em consonância com os acentos do texto era um padrão a ser seguido pelos compositores nas peças para o canto. Contudo, nem sempre foi assim, como veremos em um breve excurso pelos séculos XVII e XVIII.

### 3 A declamação nos séculos XVII e XVIII: breve excurso

Em *Geschichte des Liedes* [“História da canção”], Elisabeth Schmierer (2007, p. 49) explica que as canções da Europa de expressão alemã ao início do século XVII traziam influência de modelos italianos, como a *Villanella* ou a *Canzonetta*, gêneros vocais com ritmo ligeiro e muito populares. Neste contexto surgiram diversas canções alemãs, vocais ou instrumentais, marcadas por um ritmo dançante, com formas homofônicas e “várias vezes com desleixo na declamação do texto”<sup>16</sup>. Outro fato é que nesta época muitas canções serviam para a divulgação de poemas, o que levava poetas a escrever versos para melodias conhecidas (HARPER *apud* SCHMIERER, 2007, p. 51)<sup>17</sup>. Além disto, muitas canções eram escritas a partir de modelos estrangeiros, trabalhados por poetas para canções solo em alemão, desenvolvidas nas emergentes “academias de poetas e sociedades linguísticas” [“Dichterakademien und Sprachgesellschaften”] a partir da década de 1630 (SCHMIERER, 2007, p. 51)<sup>18</sup>.

Como explica a autora, embora as canções alemãs se baseassem na simplicidade e no caráter popular [“Volkstümlichkeit”], as academias de poetas ou associações dedicadas às

---

<sup>14</sup> Um exemplo bem conhecido na cultura brasileira encontra-se ao final da cantiga “Atirei o pau no gato”, quando na melodia a palavra paroxítona “berro” é cantada com o acento no “o”. O deslocamento acentual faz a palavra soar como se fosse “berrô” (“... do berrô, do berrô que o gato deu...”).

<sup>15</sup> Este procedimento será exemplificado em nossa análise adiante.

<sup>16</sup> “[...], oft unter Vernachlässigung der Deklamation des Textes.” (SCHMIERER, 2007, p. 50)

<sup>17</sup> Nestes casos, poderia se considerar que tais poemas assemelhavam-se mais a versos escritos como letra de música.

<sup>18</sup> Königsberg, Nürnberg, Hamburgo são algumas das cidades que deram origem a importantes academias deste gênero. Dentre os poetas de expressão alemã que ganharam fama através destas academias se encontram por exemplo Simon Dach, Paul Flemming, G. Ph. Harsdörffer, Johann Rist ou Martin Opitz, que trabalhou com modelos franceses, italianos e holandeses (SCHMIERER, 2007, p. 52).

letras também tinham influência da ópera italiana, sobretudo através das árias. Com isto, ainda no século XVII, um estilo caracterizado pela acentuação dos afetos, o “affektbetonter Stil”<sup>19</sup> foi incorporado às canções, um fato que aponta para uma valorização do conteúdo do texto, já que na base deste estilo está a articulação musical das diferentes tonalidades, de acordo com os sentimentos e afetos expressos através do texto poético.

No que se refere à estrutura simétrica musical, o fato de muitas canções serem pensadas para a dança fez com que suas formas ganhassem mais clareza, por exemplo, através de estrofes, períodos e frases (SCHMIERER, 2007, p. 53).

Segundo Schmierer, após um período em que a *ária da capo*, considerada um gênero mais elevado do que as canções, ocupou um lugar de destaque no mercado de publicações, em prejuízo das coleções de canções, na primeira década do século XVIII as publicações de canções voltam a ganhar impulso. Entre 1740 e 1770, como explica Burdorf (2015b, p. 39-40) em *Geschichte der deutschen Lyrik* [“História da lírica alemã”], considerando-se um contexto, no qual a lírica alemã da poesia da natureza ou para fins didáticos já não mais satisfazia leitores ou poetas, a lírica anacreônica, com sua simplicidade, seus temas singelos, amorosos ou lúdicos, e um estilo linguístico muito próprio ao canto, desperta o interesse do público em geral, de poetas e também de compositores.

Ao final do século XVIII, como explica Hinrichsen (2017, p. 393), os versos livres de Klopstock<sup>20</sup> surgem como um desafio para os compositores, motivando-os a uma ampliação sistemática da sintaxe musical, um processo que contribui para o desenvolvimento de uma prática e estética próprias para o gênero da canção. Nesse processo, a escola da canção de Berlim, da qual Reichardt é um dos compositores mais representativos, desempenha um papel fundamental, que deve ser considerado junto com a escola da tradição vienense, influenciada pelo gênero operístico. Schubert, esteticamente, representa uma síntese de ambas as escolas.

---

<sup>19</sup> Na história da música ocidental, o período do Barroco é marcado por teorias que resultaram na “doutrina dos afetos” [“Affektenlehre”]. Uma das obras mais representativas neste contexto é *Das Neu Eröffnete Orchestre* (1713) de Johann Mattheson (1681-1764). A articulação da doutrina dos afetos na música ocidental pode ser observada desde então e, no mínimo, ao longo dos séculos XVIII e XIX.

<sup>20</sup> Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803), um pioneiro da lírica alemã, trabalhou com metros das odes antigas, como o hexâmetro, adaptando-os à lírica alemã, para depois trabalhar com o verso livre [“freye Rhythmen”]. (BURDORF, 2015b, p. 45).

Formado musicalmente pela tradição vienense, também estava familiarizado com a estética berlinense.

Nesta conjuntura, uma importante mudança formal se apresenta. Se até então prevaleciam as canções compostas na forma estrófica, em conformidade com o modelo ideal de simplicidade, ao início do século XIX a forma “totalmente composta” [“durchkomponiert”] passa a despertar cada vez mais o interesse dos compositores (SCHMIERER, 2007, p. 78). Esta forma significa mais um grau de valorização do texto, porque enquanto na forma estrófica as canções apresentavam uma melodia com acompanhamento, que a cada nova estrofe se repetia, na forma “totalmente composta”, o texto, através da semântica, passa a orientar o processo de composição. Ainda que os versos fossem escritos em estrofes pelo poeta, o conteúdo de cada estrofe passa a ser diferenciado musicalmente, fazendo com que a parte instrumental ao piano fosse articulada com variações na melodia, harmonia, textura do acompanhamento, dinâmica, etc., dialogando com o texto de tal forma, que o próprio termo “acompanhamento” em referência ao piano já não condiz com a relevância do seu papel. O jovem Schubert interessou-se logo por esta forma e a adotou para compor suas canções. *Gretchen am Spinnrade* é um exemplo disto.

#### **4 A arte da declamação e o estilo da geração de Goethe**

Ao final do século XVIII e início do XIX, a língua alemã falada passa a ser objeto de discussões, como explica Weithase (1961, p. 517-519) em seu estudo sobre a história da língua alemã falada<sup>21</sup>. No âmbito de uma cultura que se pretendia universal, especialmente no contexto de florescimento do teatro alemão, a pronúncia do alemão era objeto de discussão, seja pelas dificuldades de pronúncia dos estrangeiros, ou dos próprios alemães, devido às variações dialetais. Estas, para a arte dramática, eram vistas como regionais e restritas.

No teatro, a arte da declamação trazia influência da tradição clássica, com uma orientação inclinada à estética dos afetos, promovendo um estilo vocalmente bastante expansivo, que por esta razão ficou conhecido como “estilo extensivo de falar” [“extensiver Sprechstil”]. Entre suas características, segundo Weithase (1949, p. 10) em seu estudo sobre Goethe como orador e educador da fala, estavam:

---

<sup>21</sup> Cf. WEITHASE, 1961.

[...] intensificação dramática pela formulação sonora de um poema, forte intensificação do volume da voz e do andamento, uma expressão muito viva dos diferentes sentimentos, muitas vezes até ultrapassando os limites que existem entre a arte da proferição e a arte do teatro; [...].<sup>22</sup>

A geração de Goethe conviveu com este estilo, e o mestre, como poeta, diretor de teatro e leitor [“Vorleser”] famoso, com apresentações públicas de textos líricos e dramáticos, atuou como educador da fala, ou de dicção [“Sprecherzieher”] junto aos atores do Teatro da Corte de Weimar.

Meyer-Kalkus (2020, p. 131), em seu estudo sobre a arte da declamação literária, explica que Goethe, criticando uma “ritmofobia” [“Rhythmophobie”] por parte dos atores, insistia numa escansão precisa, exigindo que o ritmo, através da métrica em alternância dos versos (em iampos, troqueus, dáctilos, espondeus, etc.), fosse claramente articulado.

Em seu empenho como educador da fala, Goethe escreve em 1803 uma espécie de manual, com “Regras para atores” [“Regeln für Schauspieler”]<sup>23</sup>, uma obra que orientou e influenciou atores, poetas e leitores ao longo de todo o século XIX. Nelas se encontram, dentre vários aspectos relacionados à dicção, também definições que buscam esclarecer diferenças entre a arte de declamar e a de recitar.

De acordo com as definições de Goethe nas “Regras para atores”, a declamação consistia em uma arte de recitar, porém mais intensificada [“gesteigerte Rezitation”], na sua visão, mais própria para o teatro. Nesta arte, o declamador deveria incorporar um papel e por isto, carregar no tom da expressão:

Aqui preciso abandonar o meu caráter natural, renunciar à minha índole, e me imaginar totalmente na situação e disposição daquele, cujo papel eu declamo. As palavras que eu pronuncio, precisam ser articuladas com energia e com a expressão mais viva, de modo a realmente parecer que estou naquele momento sentindo junto cada estímulo apaixonado.<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> “[...] dramatische Steigerungen bei der lautlichen Gestaltung einer Dichtung, große Stimmstärke- und Temposteigerungen, einen sehr lebendigen Ausdruck der verschiedenen Gefühle oft bis über jene Grenzen hinaus, die zwischen Vortragskunst und Schauspielkunst besteht; [...]” (Cf. WEITHASE, 1949, p. 10)

<sup>23</sup> Cf. GOETHE, 1960.

<sup>24</sup> “Hier muß ich meinen angeborenen Charakter verlassen, mein Naturell verleugnen und mich ganz in die Lage und Stimmung des jenigen versetzen, dessen Rolle ich deklamiere. Die Worte, welche ich ausspreche, müssen mit Energie und dem lebendigsten Ausdruck hervorgebracht werden, so daß ich jede leidenschaftliche Regung als wirklich gegenwärtig mitzuempfinden scheine.” (GOETHE, 1803, §20)

Johanna Schopenhauer, na carta de 23 de março de 1807, escrita ao filho Arthur depois de uma apresentação de Goethe em seu próprio salão de leituras, apresenta uma descrição bastante ilustrativa de seu estilo, em consonância com suas orientações para a arte de declamar. O texto lido era uma tradução de August Wilhelm Schlegel, de “O príncipe Constante” de Calderón:

Entretanto é um enorme prazer ouvir isto [...] de Goethe; com sua indescritível potência, seu fogo, sua representação plástica nos arrebatava junto a todos. Apesar de, a bem dizer, artisticamente, não ler bem, é por demais vívido, declama, e quando há alguma disputa, ou até uma batalha, faz um alarido como um [teatro] *Drurylane*, quando havia lá uma batalha, e também representa cada papel que lê [...]<sup>25</sup>

Para a arte de recitar, por sua vez, Goethe via a necessidade de um certo distanciamento moderador, pois ao seu ver destinava-se a leituras de poesia, narrativas ou diálogos em prosa, a fim de que o ouvinte pudesse perceber que se tratava de um “terceiro objeto”:

Exige-se por isso, que nas passagens a ser recitadas, sem dúvida se coloque a expressão apropriada, e que se profira as mesmas com a sensibilidade e o sentimento que o poema sugere ao leitor através do seu conteúdo, todavia, isto se deve realizar com moderação e sem aquela entrega apaixonada de si, que na declamação é requerida.<sup>26</sup>

Weithase (1949, p. 84), contudo, a partir de diversos relatos sobre o estilo de leitura de Goethe, verificou que, apesar de Goethe na teoria diferenciar as artes de declamar e recitar, na prática, em suas apresentações, tendia sempre ao seu particular estilo de declamação, com um tom bastante carregado em afetos<sup>27</sup>.

O estilo extensivo da geração de Goethe, porém, conviveu com outros estilos, que apontavam para uma tendência mais moderna, uma que buscava por um tom mais próximo da

---

<sup>25</sup> “Indessen ist’s doch ein hoher Genuß von Goethen dies [...] zu hören; mit seiner unbeschreiblichen Kraft, seinem Feuer, seiner plastischen Darstellung reißt er uns allen mit fort. Obgleich er eigentlich nicht kunstmäßig gut ließt, er ist viel zu lebhaft, er deklamiert, und wenn etwa ein Streit oder gar eine Bataille vorkommt, macht er einen Lärm wie eine *Drurylane*, wenn’s dort eine Schlacht gab, auch spielt er jede Rolle, die er liest [...].” (J. SCHOPENHAUER *apud* WEITHASE, 1940, p. 193)

<sup>26</sup> “Es wird daher gefordert, daß man auf die zu rezitierenden Stellen zwar den angemessenen Ausdruck lege und sie mit der Empfindung und dem Gefühl vortrage, welcher das Gedicht durch seinen Inhalt dem Leser einflößt, jedoch soll dieses mit Mäßigung und ohne jene leidenschaftliche Selbstentäußerung geschehen, die bei der Deklamation erfordert wird.” (GOETHE, 1803, §19)

<sup>27</sup> O fato de Goethe teoricamente considerar um estilo não tão expansivo, mesmo que na prática não o aplicasse, é um sinal do momento de transição em que a arte alemã da proferição se encontrava.

língua falada, sem tantas afetações. Por oposição à tradição do estilo extensivo, este novo estilo foi identificado como “estilo intensivo” (WEITHASE, 1961, p. 427-428), do qual o poeta Ludwig Tieck (1773-1853) se tornou um dos mais representativos leitores [“Vorleser”].

Além de como poeta, escritor e pensador, Ludwig Tieck foi muito admirado como leitor [“Vorleser”], e o seu estilo, ainda que mais suave, sem as expansivas oscilações e afetações do estilo extensivo, não era desprovido de dramaticidade, e sim, variado e rico em nuances. O relato de Johann Peter Eckermann, de 9 de outubro de 1828, nos oferece uma descrição do estilo de Tieck, após uma leitura de *Clavigo*, drama de Goethe (1774):

[...] os caracteres individuais e situações eram inteiramente percebidos; a impressão que se tinha era de uma representação, na qual cada papel estava primorosamente distribuído. Mal se poderia dizer, qual parte da peça Tieck lera melhor, se aquelas, nas quais se desenvolvia o vigor e a paixão dos homens, se calmas e claras cenas intelectuais, ou se momentos de amor sofrido. Mas para a apresentação do último tipo ele dispunha de recursos especiais. A cena de Marie e Clavigo ainda me ressoa aos ouvidos; o peito apertado, o hesitar e o estremecer da voz, interrompida, palavras e sons meio abafados, o cochichar e suspirar de uma respiração ardente acompanhada de lágrimas, tudo isto para mim ainda está inteiramente presente e será inesquecível.<sup>28</sup>

Tieck desenvolveu seu estilo particular, sem diferenciar entre declamação ou recitação. Ao seu estilo chamou de “O nobre tom da conversação” [“Der edle Konversationston”], no qual via como indispensável o tom da ironia. No ensaio “Über das Tempo, in welchem auf der Bühne gesprochen werden soll” [“Sobre o tempo, no qual se deve falar no palco”], escrito em 1817, mas publicado em 1826, Tieck se manifesta contra os exageros de “uma acentuação demasiadamente marcada, inclusive de palavras e sílabas irrelevantes, através do que se perde,

---

<sup>28</sup> “[...] die einzelnen Charaktere und Situationen waren vollkommen geföhlt; es machte den Eindruck einer Vorstellung, in der jede Rolle ganz vortrefflich besetzt worden. Man könnte kaum sagen, welche Partien des Stückes Tieck besser gelesen, ob solche, in denen sich Kraft und Leidenschaft der Männer entwickelt, ob ruhig-klare Verstandesszenen, oder ob Momente gequälter Liebe.” (ECKERMANN, 9/10/1828, “Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Zu dem Vortrag letzterer Art [gequälter Liebe] standen ihm jedoch besondere Mittel zu Gebot. Die Szene zwischen Marie und Clavigo tönet mir noch immer vor den Ohren; die gepreßte Brust, das Stocken und Zittern der Stimme, abgebrochene, halb erstickte Worte und Laute, das Hauchen und Seufzen eines in Begleitung von Tränen heißen Atems, alles dieses ist mir noch vollkommen gegenwärtig und wird mir unvergeßlich sein.” (ECKERMANN, 9/10/1828, “Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens.” In: Goethe: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*, II. Abt., Bd. 12, Frankfurt 1999, p. 284. Disponível em: <https://www.projekt-gutenberg.org/eckerman/gesprche/gsp2008.html>. Acesso em: 1 out. 2023.

para o ouvido da audiência, o sopro animado e de leve gracejo, imprescindível a uma boa representação.”<sup>29</sup>

Esta tendência na arte da declamação se desenvolve ao longo do século XIX, e atinge também as discussões entre os compositores, que se envolvem em polêmicas discussões sobre saber ou não saber declamar na música. Brahms, por exemplo, que na segunda metade do século XIX articulava a métrica de maneira inovadora, foi acusado por vários compositores<sup>30</sup>, de não saber declamar. Um deles foi Hermann Levi (1839-1900), em carta a Julius Stockhausen (1826-1906):

Com ele [Brahms] palavras e sons não se fundem nunca em um só; as melodias de suas canções não surgem naturalmente das palavras, mas sim, é como se a melodia já estivesse pronta e ele depois tivesse penosamente encaixado as palavras. Eu certamente não sou nenhum dos modernos, que em benefício de uma declamação correta dilui os versos em prosa e ignora as rimas. [...]. Mas Brahms, até nisso declama erroneamente, já que em relação a estas considerações não era nada limitado. [...] Há em Schubert ou em Mozart uma, com perdão da palavra – semelhante obra mal-feita? “Das Veilchen”!! “Dies Bildnis ist bezaubernd schön”!! Aliás, todas as melodias nas óperas [de Mozart]. Quantas vezes tentei influenciar Brahms; muitas vezes ele até aceitou minhas sugestões de alterações – mas no fundo ele parece não entender nada do que eu quis dizer.<sup>31</sup>

As recomendações de Brahms em relação à atenção à declamação são conhecidas através do seu aluno Jenner, e Schönberg, no ensaio “Brahms, the Progressive”<sup>32</sup> soube reconhecer o seu particular estilo de declamação, ao qual chamou de “prosa musical”.

Schubert, citado por Levi em sua carta, pertence a uma época em que o estilo extensivo era amplamente difundido, e o texto poético selecionado pelo compositor para musicar, estava

---

<sup>29</sup> „[...] ein zu merkliches herausheben auch der unbedeutenden Worte und Sylben vorwalten läßt, wodurch dem Ohr des Hörers der leichte spielende und lebendige Hauch verloren geht, der zu einer guten Darstellung unerlässlich ist.” (Cf. TIECK, 1826, p. 227)

<sup>30</sup> Para mais detalhes sobre esta discussão, remetemos a PLATT, 1995.

<sup>31</sup> “Bei ihm verschmelzen niemals Wort und Ton zu einer Einheit; die Melodien seiner Lieder gehen nicht naturgemäß aus den Worten hervor, sondern es ist, als ob die Melodie schon fertig gewesen wäre und er hinterher die Worte mühsam unterlegt hätte. Ich bin gewiß keiner von den Modernen, die zugunsten einer richtigen Deklamation die Verse wieder in Prosa auflösen und den Reim ignorieren. [...]. Brahms aber deklamiert auch da fehlerhaft, wo er durch solche Rücksichten gar nicht beengt war. [...] Gibt es bei Schubert oder bei Mozart eine ähnliche, verzeihe mir – Stümperei? ‘Das Veilchen’!! ‘Dies Bildnis ist bezaubernd schön’!! Ueberhaupt alle Melodien in den Opern [Mozarts]. Wie oft habe ich auf Brahms einzuwirken versucht; oft hat er auch meine Aenderungsvorschläge angenommen – im ganzen aber scheint er gar nicht zu begreifen, was ich meinte.” (LEVI *apud* WALLÉN, 2018, p. 201)

<sup>32</sup> Cf. SCHÖNBERG, 1950, p. 52-101.

inserido como uma cena no drama *Fausto*. Como veremos a seguir, Schubert parece ter sido sensível ou motivado pelo estilo que Goethe defendia como adequado ao teatro.

Os exemplos que selecionamos para análise nos servirão para observar, por um lado, de que forma as regras de acentuação se apresentam no processo de colocação da música no texto, e por outro, quais aspectos ou procedimentos nesta peça de Schubert apontam para uma performance da declamação poética alinhada ao estilo extensivo de declamação.

## 5 Schubert e a declamação poética dos versos de Goethe

Schubert, como lembra Fischer-Dieskau (1996, p. 15)<sup>33</sup>, musicou o seu primeiro texto de Goethe aos 17 anos: *Gretchen am Spinnrade* [“Gretchen à roda de fiar”], uma canção que contribuiu decisivamente para o estabelecimento do *lied* como um gênero autônomo.

A peça, composta para voz do canto e piano em outubro de 1814, foi musicada a partir dos versos da canção de Gretchen, escritos por Goethe para a cena “Gretchens Stube” [“Quarto de Gretchen”, v. 3374-3413]<sup>34</sup>, situada como décima quinta, em um total de 25 cenas da primeira parte do drama *Fausto*, na publicação de 1808.

Goethe escreveu uma canção em dez quadras, conforme reproduzimos em anexo ao final, acompanhadas do esquema métrico e de uma tradução<sup>35</sup>. A primeira estrofe, repetida como um refrão nas estrofes 4 e 8, é de grande importância e nos servirá para as primeiras observações. Seu primeiro dístico (v. 3374-3375) foi repetido por Schubert ainda mais uma vez ao final, criando assim um fechamento para a canção<sup>36</sup>.

Na métrica da versificação destacamos no texto original as sílabas referentes aos dois ictus (acentos) de cada verso e na tradução marcamos as sílabas ou palavras que correspondem

---

<sup>33</sup> Cf. FISCHER-DIESKAU, 1996, p. 15.

<sup>34</sup> Alguns tradutores optaram pelo nome “Margarida” na tradução, como João Barrento (2003), embora “Gretchen” em alemão corresponda a um diminutivo de Margarethe, que em português, poderia ser, por exemplo, “Guida”.

<sup>35</sup> Nela buscamos palavras na língua de chegada que se aproximassem mais ao sentido original (com prejuízo do esquema de rimas ou da métrica), a fim de que se pudesse observar quais as palavras ou sílabas que foram cuidadosamente acentuadas por Goethe (cf. realce nosso em negrito). Boa parte dos ictus marcam palavras monossilábicas, que ao mesmo tempo são remas, acrescentando algo de novo ao que é dito.

<sup>36</sup> Além disto, Schubert permitiu-se, na estrofe 1, repetir o início do verso 3376 (“Ich finde, ich finde,...”), na estrofe 10, após o primeiro dístico (“Und küssen ihn / So wie ich wollt’ /”, v. 3410-3411) inseriu um verso e uma repetição (“O könnt ich ihn küssen, / So wie ich wollt, /”) e repetiu o segundo dístico (“An seinen Küssen / Vergehen sollt’ /”, v. 3412-3413). A partitura completa, fonte de todos os recortes aqui citados como exemplos nas figuras, encontra-se acessível através do International Music Score Library Project (IMSLP). Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Gretchen\\_am\\_Spinnrade%2C\\_D.118\\_\(Schubert%2C\\_Franz\)](https://imslp.org/wiki/Gretchen_am_Spinnrade%2C_D.118_(Schubert%2C_Franz)). Acesso em: 28 set. 2023.

aos acentos do original, lembrando que a acentuação tem por função realçar algo que está sendo dito. A colocação da música nesta estrofe será comentada a seguir, com ilustração na Figura 1 (comp. 1-12).

Meine <u>Ruh'</u> ist <u>hin</u> ,	∪ ∪ — ∪ —	Meu <u>sossego</u> se <u>foi</u> ,
Mein <u>Herz</u> ist <u>schwer</u> ;	∪ — ∪ —	Meu <u>coração</u> está <u>pesado</u> ;
Ich <u>fin</u> de sie <u>nimmer</u>	∪ — ∪ ∪ — ∪	Eu [não] o <u>encontro</u> <u>nunca</u>
Und <u>nimmer</u> <u>mehr</u> .	∪ — ∪ —	E <u>nunca</u> <u>mais</u> .

A dominância do metro iâmbico ( ∪ — ) de dois ictus (acentos) confere um ritmo regular à declamação, evocando sonoramente o trabalho maquinal e monótono de uma roca. Na partitura assinalamos a localização destes ictus.

Figura 1 – Ictus da 1ª estrofe na partitura de *Gretchen am Spinnrade*



Fonte: IMSLP, comp. 1-12 (realces e indicações da autora).

Neste trecho inicial observa-se que Schubert colocou a melodia no texto, organizando os compassos de tal forma a acentuar cada um dos ictus da versificação através do primeiro tempo de cada compasso, o mais forte. A este procedimento acrescentou um prolongamento

na duração das notas que sustentam as sílabas dos ictus, noutras palavras, em sua performance da declamação poética, valorizou os acentos da versificação<sup>37</sup>.

Se observada a partitura completa, nota-se que Schubert, tal como Goethe, também criou um padrão de organização dos ictus na melodia, e o manteve do início ao fim da peça. No compasso 64, porém, uma exceção à regra foi identificada, como se observa na Figura 2: o verso “Sein Händedruck” [“Seu toque da mão”, estr.7, v. 3400], com seus dois ictus (Sein **Händedruck**, / ◡ – ◡ – ), foi organizado dentro do mesmo compasso: o primeiro no tempo forte, e o segundo na segunda parte do compasso. Como se trata de um compasso binário composto (6/8), dividido em dois agrupamentos de seis semicolcheias, o segundo ictus, em “-druck”, também está acentuado, porém de modo mais suave.

Figura 2 – Ictus da estrofe 7 (v. 3400) na partitura de *Gretchen am Spinnrade*



Fonte: IMSLP, comp. 64 (realces e indicações da autora).

Este verso, não por acaso, situa-se antes do momento mais expressivo da canção, e para que se possa compreender a razão da carga de expressividade da declamação poética de Schubert, dedicaremos antes algumas linhas ao conteúdo da cena e ao contexto em que se situa<sup>38</sup>.

No contexto do drama (*Fausto: Uma Tragédia*, Parte I), a cena da canção de Gretchen, através do título – “Gretchens Stube” – situa a personagem em seu quarto. No subtítulo, mais uma importante informação se apresenta: “Gretchen (am Spinnrade allein)” [“Gretchen (à roda

<sup>37</sup> A canção pode ser ouvida com a partitura no canal youtube, na interpretação de Kiri Te Kanawa (canto) e Richard Amner (piano). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MY0eeotSDi8>. Acesso em: 28 set. 2023.

<sup>38</sup> Para uma leitura mais completa do drama Fausto, recomendamos as belas traduções de Jenny Klabin (2010, p. 373,375) e de João Barrento (2003, p. 195-196), cujas referências podem ser consultadas ao final.

de fiar sozinha)”), um detalhe que contribui para que o ritmo repetitivo do metro iâmbico de dois ictus seja associado ao movimento da roda de fiar.

Na leitura da primeira estrofe, ouve-se a expressão de uma menina de catorze anos, na intimidade do seu quarto. Pelo enredo até então, sabemos que Gretchen vive com a mãe, tem vida modesta, é ingênua e beata. Sabemos também que no caminho da igreja para casa conheceu um belo jovem elegante, por quem se apaixonou. Fausto é o seu nome, mas na verdade, trata-se de um velho e amargurado professor acadêmico, que através de um pacto diabólico com Mefisto (ou Mefistófeles), e também através de bruxaria, se transforma em um jovem fogoso e atraente que, impulsionado pelos seus desejos, decide cortejar a menina. Gretchen, depois de já ter cedido ao primeiro beijo duas cenas antes (na cena: “Um Caramanchão” [“Ein Gartenhäuschen”]), sozinha a fiar em seu quarto, percebe-se inquieta e descontrolada, dando vazão aos seus pensamentos, sentimentos e desejos. A menina descobre-se mulher.

A seguir, reproduzimos a sexta e a sétima estrofes da canção (v. 3394-3401). Nestes versos, Gretchen descreve uma figura elegante e atraente, agora objeto de seu desejo, como se dele se aproximasse, num crescendo de emoções que a faz perder as próprias palavras: de sua fala em versos, na sexta estrofe, primeiro dístico, desaparecem os verbos. A seguir, já não há nem mais adjetivos que o descrevam, apenas substantivos, numa sequência de repetições do pronome possessivo “Sein” [“dele”], pronunciado por sete vezes a partir da sexta estrofe (segundo dístico), até o final da sétima estrofe, quando suspira e exclama “Und ach, sein Kuß!” [“E ah, seu beijo!”]. O verso que antecede esta extasiada exclamação é justamente “Sein Händedruck”. Interessante será observar que Goethe, também nestas estrofes, inseriu variações na métrica.

O esquema métrico, antes dominado por iampos ( ◡ — ), a partir do momento em que verbos e adjetivos desaparecem, apresentam-se anapestos ( ◡ ◡ — ), anfibráqueos ( ◡ — ◡ ) e até um anfímacro ( — ◡ — ). Estas variações quebram a monotonia da regularidade dos iampos, produzindo na declamação um efeito de aceleração do ritmo, condizente com a crescente exaltação de Gretchen<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> Por uma questão de espaço, não analisaremos aqui a totalidade dos versos da canção. Mais detalhes podem ser consultados no tópico 3 da tese de doutoramento, cf. Ruthner (2023, p. 28-63).

Sein <u>h</u> oher <u>G</u> ang,	◡ — ◡ —	Seu <u>a</u> ndar <u>a</u> ltivo,
Sein' <u>e</u> dle <u>G</u> estalt,	◡ — ◡ ◡ —	Sua <u>f</u> igura <u>e</u> legante,
Seines <u>M</u> undes <u>L</u> ächeln,	◡ ◡ — ◡ — ◡	Da sua <u>b</u> oca o <u>s</u> orriso,
Seiner <u>A</u> ugen <u>G</u> ewalt,	◡ ◡ — ◡ ◡ —	Dos seus <u>o</u> lhos domí <u>n</u> io,
Und <u>s</u> einer <u>R</u> ede	◡ — ◡ — ◡	E <u>d</u> a sua <u>f</u> ala
<u>Z</u> auber <u>f</u> luß,	— ◡ —	<u>M</u> ágico <u>f</u> luir,
Sein <u>H</u> änd <u>e</u> druck,	◡ — ◡ ◡ —	Seu <u>t</u> oque da <u>m</u> ão,
Und <u>a</u> ch, sein <u>K</u> uß!	◡ — ◡ —	E <u>a</u> h, seu <u>b</u> eijo!

Schubert foi sensível a estas alterações, como se pode observar nos recursos expressivos assinalados na Figura 3. Ao variar o esquema métrico no verso “Sein Händedruck” (comp. 64), concentrando nele os dois ictus, ao mesmo tempo em que produz um efeito de aceleração do andamento, abre espaço para uma pausa de respiração (comp. 65) antes de um suspiro extasiado (“ach”, comp. 66), e antecedendo a próxima pausa de respiração, aquela que prepara a exclamação em êxtase pela lembrança do beijo: “Sein Kuß!” (comp. 68).

Paralelamente, como se pode observar na Figura 3, já desde o verso em que a expressão passa a ser substantivada (na partitura, a sublinhar “[Seines] Mundes Lächeln” (comp. 56), Schubert estabelece uma dinâmica de volume que vai de *crescendo poco a poco*, passando por forte (*f*, comp. 60-62), envolvendo o verso em anfímacro (“Zauberfluß”), de onde segue em *crescendo*, ao mesmo tempo em que acelera o andamento (comp. 63) até alcançar o volume “fortíssimo” (*ff*, comp. 64, “Sein Händedruck”). Em relação a esta aceleração de andamento, cabe lembrar que ela é condizente com o efeito produzido por Goethe através do *enjambement* (entre “Und seiner Rede” e “Zauberfluß,”), uma aceleração expressiva nos versos que, segundo o estilo extensivo de declamação da geração de Goethe, certamente seria carregada em *pathos*.

Schubert explorou ainda outros recursos musicais para caracterizar a sétima estrofe, cuja expressão é altamente dramática. Uma análise harmônica não poderia deixar de comentar a sequência de acordes de grande instabilidade e muita expressividade situados nos três compassos (iluminados em amarelo na Figura 3) que envolvem a interjeição “ach,” (comp. 66), a pausa para o suspiro (comp. 67) e finalmente o clímax do beijo (comp. 68). Trata-se do acorde de sétima diminuta, muito conhecido e utilizado pelos compositores de Bach a Wagner.

Schönberg (2011, p. 344), em seu clássico *Harmonia*<sup>40</sup>, afirma que “Onde se tratava de expressar a dor, a excitação, a ira, ou, de um modo geral, qualquer outro sentimento impetuoso, lá se encontra ele [o acorde de sétima diminuta], quase exclusivamente”.

Figura 3 – Recursos expressivos na partitura de *Gretchen am Spinnrade*

The image displays a musical score for the lied "Gretchen am Spinnrade" by Franz Schubert. It consists of four systems of music, each with a vocal line (soprano) and a piano accompaniment. The lyrics are in German. The score includes various expressive markings such as *cresc.*, *ppoco*, *accel.*, and *ff*. Annotations in red and yellow highlight specific features: red circles around the vocal notes for "und ach, sein Kuss!" are labeled "pausas de respiração"; yellow circles around the piano accompaniment chords are labeled "acordes de sétima diminuta". A blue circle highlights a specific piano accompaniment chord at measure 64. The score is numbered 53, 55, 57, 60, 61, 64, and 65.

Fonte: IMSLP, comp. 53-71 (realces e indicações da autora).

Os recursos expressivos utilizados por Schubert são diversos, e aqui citaremos ainda alguns. Ao final deste trecho, na linha da voz do baixo (comp. 63-65), Schubert orienta para o uso do *sforzato* ou *sforzando* (*fz*), cuja função é literal: as notas na voz do baixo, ao piano devem ser tocadas com mais força. São notas graves, que acentuadas reforçam o pulso das emoções evocadas na cena de Gretchen, a trabalhar em sua roca. Outro exemplo a partir da declamação poética é o uso da fermata na exclamação do beijo (comp. 68). O sinal de fermata (  $\frown$  ) tem por efeito uma suspensão do tempo do andamento, extraordinária à métrica,

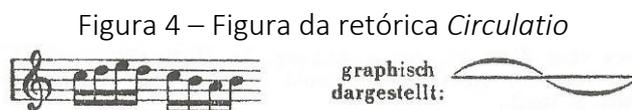
<sup>40</sup> Cf. SCHÖNBERG, 2011.

fazendo a exclamação ecoar por instantes, ao som do acorde de sétima diminuta com suas expressivas dissonâncias. Nos compassos que se seguem (comp. 69-71), as notas lá (as mais graves, no baixo ao piano), soando como o pedal de uma roca, movido ao ritmo das emoções da menina, retomam aos poucos o andamento, num tom em suave pianíssimo (*pp*), junto com a parte instrumental da mão direita ao piano, que desde o início da peça desenvolve repetidamente uma figura rotativa. Formada pelos dois agrupamentos de semicolcheias, esta figura, se compreendida no contexto da época de Schubert, revela-se como uma figura de retórica, a *Circulatio*.

Segundo o estudo de Hans-Heinrich Unger (2009, p. 1)<sup>41</sup> sobre as relações entre a música e a retórica nos séculos XVII e XVIII, as figuras de retórica da arte da oratória faziam parte das técnicas de composição na formação musical. Muitas se encontram de tal forma incorporadas na música, que são usadas até hoje, mesmo que não sejam aprendidas teoricamente<sup>42</sup>. A figura rotativa encontra-se assim definida nos estudos de Unger:

*A Circulatio é citada como expressão musical do girar, circular ou andar às voltas, conforme Kircher, e também Janowka. Vogt conhece-a pela designação 'circulus', e em Mattheson ela aparece com o nome de 'circulo mezzo'. Spieß diz sobre ela: 'Circolo, um círculo ou figura em círculo, composta de 8 notas rápidas; é portanto assim chamada, porque ao mesmo tempo forma um círculo'.<sup>43</sup>*

Unger apresenta uma representação gráfica da figura da *Circulatio*, que deve ser entendida como um gesto melódico, com a forma de dois meios-círculos [*circuli mezzii*] em oposição que, ao se combinarem, formam um círculo.



Fonte: Unger (2009, p. 94).

<sup>41</sup> Cf. UNGER, 2009, p. 1.

<sup>42</sup> Um dos exemplos é a *Abruptio*, uma interrupção repentina da música, que no contexto do carnaval brasileiro é conhecida pela famosa “paradinha”. Segundo Unger (2009, p. 96) esta figura era entendida como “a interrupção repentina de todas as vozes, a fim de expressar uma rápida ação executada” [“das plötzliche Abbrechen aller Stimmen, um eine schnell vollzogene Handlung auszudrücken.”].

<sup>43</sup> “Die *Circulatio* wird als musikalischer Ausdruck des Drehens, Kreisens oder Herumgehens nach Kircher auch von Janowka erwähnt. Vogt kennt sie unter der Bezeichnung ‘*circulus*’, und bei Mattheson tritt sie unter den Namen von ‘*Circolo mezzo*’ auf. Spieß sagt von ihr: *Circolo*, ein ‘*Circul* oder *Creiss*-Figur, bestehend aus 8 geschwinden Noten; wird also genennet, weil sie gleichsam einen *Circul* formiert.” (UNGER, 2009, p. 94)

A repetição dessa figura soa como um movimento em rotação. Por esta razão, a *Circulatio* usada por Schubert pode ser associada ao movimento rotativo da roca de fiar.

## 6 Considerações finais

No que se refere ao *lied* alemão do século XIX, vimos que para musicar um texto um compositor precisava também declamá-lo, decidindo através da forma e do conteúdo do texto, dentre vários aspectos, qual o tom e o grau de acentuação que considerava adequado para a exprimir aquilo que o poeta expressara através dos versos.

Conhecer um pouco sobre a história da canção nos permite compreender que, à medida em que o texto poético se valorizava, as canções se enriqueciam musicalmente, e nesta relação, a arte da declamação, como esperamos ter demonstrado, desempenhou um papel de grande relevância.

Schubert, explorando uma série de recursos expressivos, dos quais citamos apenas alguns, compôs a partir dos versos de Goethe, uma peça vocal e instrumental, que pela dramaticidade, se assemelha a um drama em miniatura. Thrasybulos Georgiades em *Schubert: Musik und Lyrik* [“Schubert: Música e Lírica”, 1992], chama a atenção para a relevância da poesia de Goethe para Schubert:

Goethe despertou o potencial de Schubert para o lied, através de Goethe ele vivenciou o que um ‘lied’ é, o lied como um gênero poético: um poema musicável a ser transmitido pelo canto. Ao mesmo tempo, apresentou-se a ele [Schubert] uma nova lírica alemã criada através de Goethe. O lied de Schubert é impensável sem ela. É ela que afinal define a sua tarefa: realizar esta nova lírica em estrutura musical.<sup>44</sup>

Creemos que, considerando-se o relevante papel da declamação, o *lied*, como um poema musicável, pode também ser compreendido como uma performance musical da declamação poética.

---

<sup>44</sup> “Goethe hat Schuberts Liedkraft geweckt, durch Goethe hat er erfahren, was ‚Lied‘ ist, Lied als eine Dichtungsgattung: ein durch Singen mitzuteilendes ‚musikables‘ Gedicht. Zugleich tat sich ihm die durch Goethe geschaffene neue deutsche Lyrik auf. Schuberts Lied ist undenkbar ohne sie. Sie ist es, die nun seine Aufgabe bestimmt: diese neue Lyrik als musikalische Struktur zu realisieren.” (Cf. GEORGIADES, 1992, p. 78)

## Referências

- BARRENTO, João. Introdução. *In*: GOETHE, Johann Wolfgang von. **Fausto**. Tradução, Introdução, Glossário de João Barrento. Lisboa: Relógio D'Água, 2003. p. 5-23.
- BURDORF, Dieter. **Einführung in die Gedichtanalyse**. 3., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: J.B. Metzler, 2015a. DOI: <https://doi.org/10.1007/978-3-476-05422-7>
- BURDORF, Dieter. **Geschichte der deutschen Lyrik**. Einführung und Interpretationen. Stuttgart: J.B. METZLER, 2015b. DOI: <https://doi.org/10.1007/978-3-476-05444-9>
- FISCHER-DIESKAU, Dietrich. **Schubert und seine Lieder**. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1996.
- GEORGIADES, Thrasybulos. **Schubert: Musik und Lyrik**. Göttingen: Vandenhoeck & Rupprecht, 1992 (3a. ed. revisada do original de 1967).
- GOETHE, Johann Wolfgang von. **Faust**: der Tragödie erster und zweiter Teil. Urfaust. Hrsg. U. kommentiert von Erich Trunz. München: C.H. Beck, 1999.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. Gretchens Stube. *In*: GOETHE, Johann Wolfgang von. **Goethes Werke**. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Band 3, Hamburg 1948 ff, S. 107-109. Disponível em: <http://www.zeno.org/nid/20004852907>. Acesso em: 02 out. 2023.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. **Fausto**. Tradução, Introdução, Glossário de João Barrento. Lisboa: Relógio D'Água, 2003.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. **Fausto**: uma tragédia – Primeira parte. Edição bilíngue. Trad. Jenny Klabin Segall; apresentação, comentários e notas de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. Regeln für Schauspieler (1803). *In*: GOETHE, Johann Wolfgang von. **Goethe. Berliner Ausgabe**. Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen. (Bd. 17-22) Band17. Berlin: Aufbau, 1960. Disponível em: <http://www.zeno.org/nid/20004855973>. Acesso em: 14 jun. 2023.
- HINRICHSSEN, Hans-Joachim. Kunstlied als musikalische Lyrik. *In*: GESS, Nicola; HONOLD, Alexander. **Handbuch Literatur & Musik**. Berlin/Boston: De Gruyter, 2017. p. 386-401. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110301427-023>
- HOFFMANN, E.T.A. Zwölf Lieder alter und neuerer Dichter, mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt von W.F. Riem. 27stes Werk. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.). **Allgemeine Musikalische Zeitung**, Leipzig, n. 41, v, p. 680-692, 12. Oktober 1814. Disponível em: <https://digipress.digitale-sammlungen.de/calendar/1814/10/12/newspaper/bsbmult00000037>. Acesso em: 29 set. 2023.
- KOCH, Heinrich Christoph. **Musikalisches Lexikon**. (Frankfurt/Main, 1802). Org. Wolfgang Iempfrid. Koelnklavier, 2000-2019. Disponível em: [http://www.koelnklavier.de/quellen/koch/\\_register.html](http://www.koelnklavier.de/quellen/koch/_register.html). Acesso em: 21 set. 2023.

LUBKOLL, Christine. Musik. In: STOCKINGER, Claudia; SCHERER, Stefan (Hrsg.). **Ludwig Tieck: Leben – Werk – Wirkung**. Berlin/Boston: De Gruyter, 2011.  
DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110217476.272>

MED, Bohumil. **Teoria da Música**. 4. ed. rev. e ampl. Brasília: Musimed, 1996.

MEYER-KALKUS, **Geschichte der literarischen Vortragskunst**. Berlin: J.B. Metzler, 2020.  
DOI: <https://doi.org/10.1007/978-3-476-04802-8>

PLATT, Heather. Jenner Versus Wolf: The Critical Reception of Brahms's Songs. **Journal of Musicology**, v. 13, n. 3, p. 377-403, 1995.

REICHARDT, Johann Friedrich. Oden und Lieder von Göthe, Bürger, Sprickmann, Voß und Thomsen mit Melodien bey dem Klavier zu singen. Zweiter Theil. Vorwort [Prefácio]. Berlin: 1780. p. 1. *apud* SCHMIERER, Elisabeth. **Geschichte des Liedes**. Laaber: Laaber Verlag, 2007. p. 346-347.

SCHMIERER, Elisabeth. **Geschichte des Liedes**. Laaber: Laaber Verlag, 2007.

SCHÖNBERG, Arnold. Brahms the Progressive. In: SCHÖNBERG, Arnold. **Style and Idea**. New York: Philosophical Library, 1950. p. 52-101.

SCHÖNBERG, Arnold. **Harmonia**. Prefácio, tradução e notas de Marden Maluf. 2. ed. São Paulo: Unesp, 2011.

SCHUBERT, Franz. **Gretchen am Spinnrade**. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1894-95. Partitura (6p.). Piano e Voz. Disponível em:  
[https://imslp.org/wiki/Gretchen\\_am\\_Spinnrade%2C\\_D.118\\_\(Schubert%2C\\_Franz\)](https://imslp.org/wiki/Gretchen_am_Spinnrade%2C_D.118_(Schubert%2C_Franz)).  
Acesso em: 28 set. 2023.

TIECK, Ludwig. **Jahrbücher der Literatur**. Vier und dreyßigster Band. 1826. April. May. Juny. Wien: Carl Gerold, 1826. p. 183-233.

UNGER, Hans-Heinrich. *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert*. Würzburg, 1941. 8. reprint. Hildesheim: Georg Olms, 2009. p. 1.

WALLÉN, Herman. **‘Wie einer singt, so ist er’**: der Einfluss Richard Wagners auf die Gesangspädagogik Karl Scheidemantels (1859–1923). Helsinki: EST 41, Sibelius Academy, University of Arts Helsinki, 2018.

WEITHASE, Irmgard. **Goethe als Sprecher und Sprecherzieher**. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, 1949.

WEITHASE, Irmgard. **Zur Geschichte der gesprochenen deutschen Sprache**. Tübingen: Max Niemeyer, 1961.

Anexo – Gretchens Stube. Gretchen (am Spinnrade allein)<sup>1</sup>

v. 3374	Meine <b>Ruh'</b> ist <b>hin</b> , Mein <b>Herz</b> ist <b>schwer</b> ; Ich <b>finde</b> sie <b>nimmer</b> Und <b>nimmermehr</b> .	⊂ ⊂ — ⊂ — ⊂ — ⊂ — ⊂ — ⊂ ⊂ — ⊂ ⊂ — ⊂ —	Meu <b>sossego</b> se <b>foi</b> , Meu <b>coração</b> está <b>pesado</b> ; Não o <b>encontro nunca</b> E <b>nunca mais</b> .
v. 3378	Wo ich <b>ihn</b> nicht <b>hab'</b> , Ist <b>mir</b> das <b>Grab</b> , Die <b>ganze Welt</b> Ist <b>mir</b> <b>vergällt</b> .	⊂ ⊂ — ⊂ — ⊂ — ⊂ — ⊂ — ⊂ — ⊂ — ⊂ —	Se com <b>ele</b> não <b>estou</b> , Pra <b>mim</b> é o <b>fim</b> , O <b>mundo inteiro</b> <b>Amargou-se</b> pra <b>mim</b> .
v. 3382	Mein <b>armer Kopf</b> Ist <b>mir</b> <b>verrückt</b> , Mein <b>armer Sinn</b> Ist <b>mir</b> <b>zerstückt</b> .	⊂ — ⊂ — ⊂ — ⊂ — ⊂ — ⊂ — ⊂ — ⊂ —	Meu <b>pobre tino</b> <b>Desatinado</b> , Meu <b>pobre senso</b> <b>Despedaçado</b> .
v. 3386	Meine <b>Ruh'</b> ist <b>hin</b> , Mein <b>Herz</b> ist <b>schwer</b> ; Ich <b>finde</b> sie <b>nimmer</b> Und <b>nimmermehr</b> .	⊂ ⊂ — ⊂ — ⊂ — ⊂ — ⊂ — ⊂ ⊂ — ⊂ ⊂ — ⊂ —	Meu <b>sossego</b> se <b>foi</b> , Meu <b>coração</b> está <b>pesado</b> ; Não o <b>encontro nunca</b> E <b>nunca mais</b> .
v. 3390	Nach <b>ihm</b> nur <b>schau'</b> ich Zum <b>Fenster</b> <b>hinaus</b> , Nach <b>ihm</b> nur <b>geh'</b> ich <b>Aus</b> dem <b>Haus</b> .	⊂ — ⊂ — ⊂ ⊂ — ⊂ ⊂ — ⊂ — ⊂ — ⊂ — ⊂ —	Só por <b>ele</b> é que <b>olho</b> <b>Janela afora</b> , Só por <b>ele</b> é que <b>saio</b> De <b>casa</b> prá <b>fora</b> .
v. 3394	Sein <b>hoher Gang</b> , Sein' <b>edle</b> <b>Gestalt</b> , Seines <b>Mundes</b> <b>Lächeln</b> , Seiner <b>Augen</b> <b>Gewalt</b> ,	⊂ — ⊂ — ⊂ — ⊂ ⊂ — ⊂ ⊂ — ⊂ — ⊂ ⊂ ⊂ — ⊂ ⊂ —	Seu <b>andar ativo</b> , Sua <b>nobre figura</b> , Da sua <b>boca</b> o <b>sorriso</b> , Dos seus <b>olhos</b> <b>domínio</b> ,
v. 3398	Und <b>seiner</b> <b>Rede</b> <b>Zauberfluß</b> , Sein <b>Händedruck</b> , Und <b>ach</b> , sein <b>Kuß!</b>	⊂ — ⊂ — ⊂ — ⊂ — ⊂ — ⊂ ⊂ — ⊂ — ⊂ —	E da <b>sua fala</b> <b>Mágico</b> <b>fluir</b> , Seu <b>toque</b> da <b>mão</b> , E <b>ah</b> , seu <b>beijo!</b>
v. 3402	Meine <b>Ruh'</b> ist <b>hin</b> , Mein <b>Herz</b> ist <b>schwer</b> ; Ich <b>finde</b> sie <b>nimmer</b> Und <b>nimmermehr</b> .	⊂ ⊂ — ⊂ — ⊂ — ⊂ — ⊂ — ⊂ ⊂ — ⊂ ⊂ — ⊂ —	Meu <b>sossego</b> se <b>foi</b> , Meu <b>coração</b> está <b>pesado</b> ; Não o <b>encontro nunca</b> E <b>nunca mais</b> .
v. 3406	Mein Busen <b>drängt</b> Sich <b>nach</b> ihm <b>hin</b> . Ach <b>dürft'</b> ich <b>fassen</b> Und <b>halten</b> ihm,	⊂ — ⊂ — ⊂ — ⊂ — ⊂ — ⊂ — ⊂ ⊂ — ⊂ —	Meu <b>peito</b> <b>atira-</b> Se <b>para</b> <b>ele</b> . Ah se <b>tomá-lo</b> eu <b>pudesse</b> E <b>segurá-lo</b> ,
v. 3410	Und <b>küssen</b> ihm, So <b>wie</b> ich <b>wollt'</b> , An <b>seinen</b> <b>Küssen</b> Vergehen <b>sollt'</b> !	⊂ — ⊂ — ⊂ — ⊂ — ⊂ — ⊂ — ⊂ ⊂ — ⊂ —	E <b>beijá-lo</b> , O <b>quanto</b> eu <b>quisesse</b> , E que nos <b>beijos</b> <b>seus</b> Eu <b>percesse!</b>

<sup>1</sup> “Quarto de Gretchen. Gretchen (à roda de fiar sozinha)”, *Fausto I* (Goethe, 1808, v.3374-3413). Trad. da autora.