



**Universidade de Évora - Escola de Artes**

**Mestrado em Música**

Área de especialização | Interpretação

Trabalho de Projeto

**Análise Retórico Emocional no Ciclo de Canções  
Kindertotenlieder de Gustav Mahler, Redução para canto e  
piano**

Jean Carlos Gorges

Orientador(es) | Vanda de Sá Silva  
Eduardo Lopes  
Liliana Margareta Bizineche

Évora 2020





**Universidade de Évora - Escola de Artes**

**Mestrado em Música**

**Área de especialização | Interpretação**

Trabalho de Projeto

**Análise Retórico Emocional no Ciclo de Canções  
Kindertotenlieder de Gustav Mahler, Redução para canto e  
piano**

**Jean Carlos Gorges**

Orientador(es) | Vanda de Sá Silva  
Eduardo Lopes  
Liliana Margareta Bizineche

Évora 2020

---

---

---

---

---



O trabalho de projeto foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor da Escola de Artes:

Presidente | Filipe Santos Oliveira (Universidade de Évora)

Vogais | Liliana Margareta Bizineche (Universidade de Évora) (Orientador)  
Mauro Dilema (Universidade de Évora) (Arguente)

DEDICATÓRIA

*“Para aqueles que me viram quando quis estar invisível ou quando o nevoeiro da tristeza estava mais forte que a luz da minha existência”.*

## AGRADECIMENTOS

A *Deus* e aos meus pais *Rosa e Carlos, Ivonete e Osmar*.

Aos meus *irmãos de coração* Ricardo, Rodrigo, Gilmara, Clarice, Valdirene, Gilson, Angélica.

A minha querida Nalita Blazius.

A todos meus professores que passaram pela minha graduação em especial a *Valeria Rossetto Nunes e Carmen Célia Fregoneze*

A *Karla e Rafael Daniel Huch* pela amizade e por todo apoio e carinho.

A *Nancy, Marco Polo e Isabella Cunha* pelas pessoas que bondosas que são.

A *Carla Martins, Lúcia Marques, Daniela Filipa, Maria Inês Beira, Ana Sofia Fernandes, Marina Quadrado e Ana Margarida Pimenta* pela plena amizade e confidencialidade.

A Rolf Beck e Lucia Duchonova em nome da Chorakademie Lübeck pelo lugar que me deram para cantar e aprender.

Para *Ana Filipa Luz*, por ser *Luz* sempre.

Professora *Liliana Bizineche* pelo carinho.

A mim mesmo por ter sido forte durante este período.

## RESUMO

**Título:** Análise Retórico-emocional no ciclo de canções *Kindertotenlieder* de Gustav Mahler, redução para canto e piano.

Nesta dissertação o objetivo principal é somar duas ferramentas de caráter contrastante afim de proporcionar uma acuracidade de análise musical que vai além do olhar das bases harmônicas, mas, também do olhar melódico e literário do texto em questão. A aplicação da retórica e dos estudos cognitivos são ferramentas que podem ampliar a perspectiva da preparação da performance, visto aqui, como referencial para a obra específica de Mahler, mas, não obstante de poder ser aplicado em outros repertórios. O ciclo de canções *Kindertotenlieder* possui segmentos que avaliados através da análise retórico-emocional liga-se diretamente com os afetos do compositor e que necessitam estar de acordo com o intérprete durante sua performance para que o público seja convidado através da música e da interpretação a reviver a história que se passa por trás das canções.

**Palavras Chaves:** Mahler, Retórica, Cognição, Interpretação.

ABSTRACT

Title: Rhetorical-emotional analysis on Gustav Mahler's Kindertotenlieder, reduction to piano and voice.

In this dissertation the main objective is to add two tools of contrasting character in order to provide an accuracy of musical analysis that goes beyond the look of the harmonic bases but also the melodic and literary look of the text in question. The application of rhetoric and cognitive studies are tools that can broaden the perspective of performance preparation, seen here, as a reference for the specific work of Mahler, but, notwithstanding the fact that it can be applied in other repertoires. The Kindertotenlieder song cycle has segments that are evaluated through rhetorical-emotional analysis and that need to be in agreement with the interpreter during his performance so that the audience is invited through music and interpretation to relive the story behind the songs.

Key Words: Mahler, Rhetoric, Cognition, Interpretation.

## SÍMBOLOS

Aqui constará as figuras de retórica musical utilizadas no capítulo 4 para a análise e suas definições copiladas por Dietrich Bartel (2000).

*Antithesis* – Oposição de afetos representada por uma expressão musical

*Ascensus* – Passagem musical ascendente representando de forma exaltada um afeto

*Anaphora* – É a repetição de uma mesma frase em numerosas partes

*Analepsis* – Repetição de um trecho consonante

*Dibitatio* – Uma progressão harmônica ou ritmo intencionalmente ambíguo

*Ellipsis* – Omissão de uma consonância esperada ou abrupta interrupção da música

*Exclamatio* – Uma exclamação musical frequentemente associada a uma exclamação do texto

*Mutatio tone* – Alteração Irregular de um modo/tonalidade ligada à expressão afetiva do texto.

*Passus Duriusculus* – Alteração cromática representando dor ou tristeza em movimento ascendente ou descendente

*Saltus Duriusculus* – Um salto de intervalo dissonante

*Saltus Simplicis* – Um salto de intervalo consonante



## ÍNDICE GERAL

|  |    |
|--|----|
| Dedicatória .....  | 3  |
| Agradecimentos .....   | 4  |
| Resumo .....   | 5  |
| Abstract .....   | 6  |
| Símbolos .....   | 7  |
| Índice de quadros e figuras .....  | 9  |
| Introdução .....   | 10 |
| I. – Mahler, O presente que reinou na posterioridade.....                                  | 12 |
| A. – Suas sinfonias no decorrer de sua vida .....  | 15 |
| B. Canções Sinfônicas .....  | 22 |
| C. Kindertotenlieder, a tragédia da perda aceita por elevação.....                         | 23 |
| D. TRadução literal dos poemas .....   | 23 |
| II. – Retórica.....  | 28 |
| A. Retórica na Música.....   | 29 |
| B. Retórica no Período Barroco .....   | 31 |
| C. Figuras de Retórica Musical.....  | 31 |
| D. A qualidade dos afetos na música.....   | 32 |
| III. – Cognição, FeedBack Cognitivo e sua aplicação na performance .....                   | 35 |
| A. A comunicação e expressão emocional através do Feedback Cognitivo .....                 | 37 |
| B. Cognição tonal.....   | 40 |
| C. Análise Retórico-Emocional.....   | 41 |
| IV. Análise Retórico-Emocional .....   | 41 |
| A. Nun will die Soon’ so hell aufgeh’n – Agora o sol nascerá intensamente.....             | 42 |
| B. Nun seh’ ich wohl, warum so dunkle Flammen – Agora, percebo porque tão escuras chamas.. | 43 |
| C. Wenn dein Mütterlein – Quando a tua querida Mãe.....                                    | 45 |
| D. Ofte denk’ ich, sie sind nur ausgegangen – Muitas vezes acho que apenas saíram .....    | 48 |
| E. In diesem Wetter – Neste tempo .....  | 49 |
| V. Conclusão.....  | 52 |
| VI. Bibliografia.....  | 53 |
| VII. Anexos .....  | 55 |

## ÍNDICE DE QUADROS E FIGURAS

|  |    |
|--|----|
| Figura II-1 Tabela de Tonalidades e Afetos.....    | 35 |
| Figura III-1 Tabela de Comunicação Emocional ..... | 38 |
| Figura IV-1 Compassos 1-5 .....                    | 42 |
| Figura IV-2 Compassos 34-37 .....                  | 43 |
| Figura IV-3 Compassos 48-52 .....                  | 43 |
| Figura IV-4 Compassos 1-4 .....                    | 43 |
| Figura IV-5 Compassos 15-16 .....                  | 44 |
| Figura IV-6 Compassos 26-28 .....                  | 44 |
| Figura IV-7 Compassos 69-74 .....                  | 45 |
| Figura IV-8 Compasso 1.....                        | 45 |
| Figura IV-9 Compassos 22-25 .....                  | 46 |
| Figura IV-10 Compassos 16-18 .....                 | 46 |
| Figura IV-11 Compassos 23-26 .....                 | 46 |
| Figura IV-12 Compassos 32-34 .....                 | 47 |
| Figura IV-13 Compassos 64-66 .....                 | 47 |
| Figura IV-14 Compassos 67-70 .....                 | 47 |
| Figura IV-15 Compassos 1-4 .....                   | 48 |
| Figura IV-16 Compassos 69-72 .....                 | 48 |
| Figura IV-17 Compassos 1-3 .....                   | 49 |
| Figura IV-18 Compassos 4-11 .....                  | 50 |
| Figura IV-19 Compassos 16-17 .....                 | 50 |
| Figura IV-20 Compassos 98-100 .....                | 50 |
| Figura IV-21 Compassos 109-112 .....               | 51 |
| Figura IV-22 Compassos 121-123 .....               | 51 |
| Figura VII-1 Página 1 Canção 1 .....               | 55 |
| Figura VII-2 Página 3 Canção 1 .....               | 56 |
| Figura VII-3 Página 1 Canção 2 .....               | 57 |
| Figura VII-4 Página 2 Canção 2 .....               | 58 |
| Figura VII-5 Página 2 Canção 3 .....               | 59 |
| Figura VII-6 Página 3 Canção 3 .....               | 60 |
| Figura VII-7 Página 4 Canção 3 .....               | 61 |
| Figura VII-8 Página 5 Canção 3 .....               | 62 |
| Figura VII-9 Página 1 Canção 4 .....               | 63 |
| Figura VII-10 Página 1 Canção 5 .....              | 64 |
| Figura VII-11 Página 2 Canção 5 .....              | 65 |
| Figura VII-12 Página 7 Canção 5 .....              | 66 |
| Figura VII-13 Página 8 Canção 5 .....              | 67 |
| Figura VII-14 Página 9 Canção 5 .....              | 68 |

## INTRODUÇÃO

Atualmente quando nos dispomos a fazer uma pesquisa relacionada à música ou a interpretação em si, é cada vez mais frequente a presença da interdisciplinaridade e, é através deste importante palavra que a inspiração para esta pesquisa veio por duas vias diferentes; sendo ela em primeiro lugar o estudo da retórica que se faz presente principalmente para quem tem contato com música de época ou com execução de obras similares presentes no período barroco. A outra inspiração foi a seguinte pesquisa: “O FeedBack Cognitivo no repertório brasileiro” de autoria da fonoaudióloga Me. Doris Beraldo e do grupo de pesquisa em Música e Emoção (GRUME) da Universidade Federal do Paraná sob orientação e coordenação do professor Dr. Danilo Ramos que faz uma ligação muito importante e por muitas vezes negligenciada dentro do estudo e formação de repertório do interprete que são as emoções intrínsecas que estão depositadas dentro de cada passagem musical da obra incluindo tonalidade e texto, e, através de pesquisas cognitivas desenvolvidas por pesquisadores importantes das áreas de música e psicologia é cada vez mais clara perspicaz sua aplicação dentro do estudo e desenvolvimento da performance.

Para fundamentar esta dissertação dentro da área da performance foi necessária a escolha de um repertório coerente e completo; a ideia para trabalhar um repertório escrito por Mahler foi simplesmente inspirado também por toda sua obra musical escrita no seu período tardio, neste caso, o ciclo “*Kindertotenlieder*” (Canção das Crianças Mortas 1901-1904) com poemas de Friedrich Rückert, fizeram-me refletir sobre a importância da comunicação que é transpassada não só através das belas melodias, mas, também qual relação que elas possuem com o texto que está inserido completando sua composição e, para que esta pesquisa se tornasse possível foi necessário não somente conhecer a obra mas também a vida do compositor e os eventos que o circularam até o presente momento em que escreveu esta obra.

Para fundamentar minhas bases de análise no campo da emoção não me bastou somente utilizar as ferramentas fornecidas por *Patrick N. Juslin* e *John Sloboda* em suas pesquisas cognitivas e sensoriais condensadas principalmente no livro “*Handbook of Music and Emotion. Theory, Research and applications*” (2010),

mas também buscar um pouco mais atrás no tempo uma ferramenta que possa ter dado impulso aos estudos tão completos que temos hoje quando tratamos de música e emoção. Esta ferramenta tão conhecida na área de literatura foi um grande marco quando fez-se estudar juntamente com a música; a *Retórica*, permitiu que os estudos na música secular ganhassem cada vez mais significado em todo ponto de vista composicional e estrutural na mesma forma da produção de um discurso literário.

Para motivar e dar vida a esta dissertação, procurei utilizar parte dos estudos de cognição e performance retirados de publicações ligadas a Patrick Juslin e John Sloboda combinados com pesquisas relacionadas a retórica musical espelhadas principalmente no livro de Rubén López Cano, uma das principais biografias deste estudo com o título; *Música Y Retórica en el barroco* (2000) afim de ter ferramentas para ilustrar minha análise de estruturação musical relacionado música, texto e seu reflexo emotivo.

## I. – MAHLER, O PRESENTE QUE REINO NA POSTERIORIDADE.

*“Na essência, toda música de Mahler é sobre Mahler, ou seja, sobre seus conflitos. Mahler criador versus Mahler executante, o judeu versus o cristão, o crente versus o homem que duvida; o provinciano boêmio versus o sofisticado homem vienense<sup>1</sup>”.*

Com este pequeno, porém, grandioso descritivo feito por Leonard Bernstein inicia-se o que pode ser um olhar muito diferente sobre o que sempre é feito a respeito deste compositor que, antes de todo seu “Eu” musical encontra-se feito humano como todos os que se encarregam de realizar seu repertório.

Gustav Mahler, nascido de origem judaica em sete de julho de 1860 na cidade de *Kalist<sup>2</sup>* no antigo Império Austro Húngaro – Atualmente República Checa, viveu em constante ansiedade principalmente durante sua infância quando percebeu que sua etnia integrava uma minoria que era desprezada e considerada fator de marginalização. Foi através da música que Mahler encontrou refúgio para estas adversidades que o mundo lhe oferecia, não obstante, este mundo fantasioso que o recebia era o ponto mais alto de seu estado de espírito e nele fazia seus sonhos tornarem-se realidade e lhe darem o equilíbrio mental que precisava para vencer as perplexidades que sua vida lhe oferecera.

Suas qualidades musicais foram reconhecidas logo cedo pelo seu pai que incentivando seus dons musicais arranjava-lhe um professor de piano levando Mahler com 10 anos de idade realizar seu primeiro recital e no ano de 1875 aos 15 anos após ser ouvido por *Julius Epstein* (1832-1926), ingressa no conservatório de Viena onde contato muito próximo com Bruckner, o qual lhe ensinava que Wagner era o novo vaticinador musical e neste período foi ganhador de inúmeros prêmios tanto como pianista como compositor.

Sua persona musical se encontrava sempre dividida entre o inquieto e o atormentado, seus paços eram sempre trocados e cambaleantes o que talvez mais tarde fosse resultar na maravilhosa “descoordenação” de suas sinfonias. Seu temperamento era sempre abstrato e propenso ao sonho e talvez esta propensão fosse a que influenciou Mahler mais tarde na nomeação dos andamentos musicais das suas sinfonias algo que, intimamente é tão seu quanto seu próprio nome. Sua evolução musical no século XX era prospecto do que Haydn representou para seus sucessores, Mahler por fim com suas composições exerceu grande influência em compositores como *Arnold Schoenberg* (1874 - 1951), *Alban Berg* (1885 - 1935), *Anton Webern* (1883 - 1945), *Erich Wolfgang*

---

<sup>1</sup> *Efemérides Românticas* – António Cartaxo p. 169

<sup>2</sup> Nome original: Kalischt; Região Boêmia do antigo Império Austro Húngaro.

*Korngold* (1897 - 1957) e *Richard Strauss* (1864 - 1949). Seu caminho musical também foi traçado pela área da docência que em 1878 até o ano seguinte trabalhou como professor de piano dividindo entre ensinar e escrever e no ano de 1880 foi aonde se aventurou a trabalhar também como maestro.

Sem dúvidas esse foi o interim mais oscilante da vida de Mahler; compositor em meio período e maestro em outro. Seu primeiro emprego como maestro deu-se como diretor musical de um pequeno teatro localizado em Bad Hall ao norte da Áustria, onde além de trabalhar como regente também era uma espécie de zelador e organizador que iria desde a preparação do palco até limpeza do mesmo antes e depois de cada concerto. No ano seguinte em 1881 até meados de 1882, disputava tempo entre compor e ensinar em Viena e a dirigir concertos entre Ljubljana e Jihlava na então Tchecoslováquia na qual regeu cerca de cinquenta concertos incluindo as mais célebres óperas de Donizetti, Rossini, Verdi, Weber e Mozart. Com suas virtudes artísticas sendo reconhecidas pouco a pouco foi convidado a assumir o cargo de regente principal em Olmütz – Morávia. Aqui nesta parte da história, começamos a ver traços do destemido Gustav Mahler compositor que estava desbravando o nobre horizonte da regência e direção artística ao mesmo tempo em que essa ascensão mais tarde iria lhe gerar uma série de infortúnios.

Em meados de 1883 é designado maestro assistente de Wilhelm Treiber<sup>3</sup> na ópera de Kassel ao mesmo tempo em que aspirava algo maior e se candidatava a todos os cargos que lhe fosse interessante. Neste período vingou em Mahler um punho de ferro que o fez arrebatado grandes críticas, mas também ser fortemente odiado por instrumentistas e cantores que tinham de prestá-lo trabalho. Por onde passava despertava críticas muito boas pelo seu inenarrável lirismo, mas suas desmedidas exigências musicais renderam-lhe dores de cabeça em Hamburgo e Budapeste (1888). Essa sua maneira intransigente foi a que lhe concebeu quem sabe, sua maior veracidade para os cargos que futuramente lhe viriam cair em mãos. Após esse período em Kassel, Mahler brilhou em Praga de 1885 a 1886 seguido de um outono em Leipzig entre 1886 e 1888. Neste período em especial, Mahler se sentiu diversas vezes dividido entre o fervor nacionalista e suas raízes Boêmias, quando não estava exercendo sua função, encontrava alento nas composições de Dvorak e Smetana, talvez, este tenha sido o impulso que fez Mahler triunfar em Praga regendo de Wagner o “*Ouro do Reno*” e “*As Valquírias*”. Também se destacou em “*Don Giovanni*” de Mozart, mas o que levou os críticos ao delírio foi a espantosa “*Nona Sinfonia*” de Beethoven esta qual consta relatos, regeu de cor.

Após isto, encontrou-se em Leipzig imergindo em finalizar a ópera “*Die drei Pintos*” de Carl Maria von Weber estreada com grande êxito em 1888 e seguindo isto, Mahler conduz récitas lotadas em Leipzig, Hamburgo, Kassel, Viena e Berlim. Sua temperança um pouco descontrolada e sua inquietação aos poucos foram criando

---

<sup>3</sup> Maestro de Capela de Kassel entre 1880 a 1899.

ensões em Leipzig fazendo-o em 1888 assinar um contrato de dez anos com a ópera de Budapeste como maestro principal algo que não duraria muito, pois em 1890 a direção do teatro foi substituída por um conde membro nacionalista da nobreza húngara e fanático antissemita que por quebra de contrato deu a Mahler uma soma em dinheiro para que este abandonasse seu cargo imediatamente. Não obstante a isso, era oferecido a Mahler o cargo de maestro principal do teatro de Hamburgo (1891), onde permaneceu por cerca de seis anos traçando mais uma linha de prestígio e vigorosa vida musical, mas, ansiando por algo maior como um possível emprego na corte de Viena o que não demorou em acontecer, pois após se converter ao catolicismo em 1897, encantado por uma promessa de redenção e possível ascensão profissional no dia 1 de maio do ano citado anteriormente Gustav Mahler assume como mestre de capela da ópera de Viena depois como subdiretor e no mesmo ano assumiu como diretor da ópera.

Com vigoroso arrojo e destemor Mahler imprimi na ópera de Viena o seu legado marcado com grandes metamorfoses tanto na ópera quanto no repertório sinfônico no qual deixou sua marca na orquestração de obras de câmara de Beethoven e Schubert, adapta suítes de Bach e adiciona elementos característicos seus na reorquestração das sinfonias de Schumann. À frente direção da casa de ópera mais celebre da Europa, Mahler se deu conta que além de exímio musicista era preciso ter sob seu comando todo tipo de meios de produção para auferir perfeição em suas montagens fazendo com que cada noite fosse melhor que a anterior e que cada noite fosse uma noite de gala. Esse era seu lema principal, lado a lado andava o Mahler artista rigoroso e o diplomata pragmático que soube conquistar seus superiores e moldar seus colaboradores. Dentro do cenário operístico, as montagens italianas e francesas são substituídas pelas de origem alemã e austríaca inserindo em suas temporadas ciclos completos de obras de Wagner e Mozart. Mahler traz para as montagens de ópera a mesma visceralidade que transpõe sua música; de 1897 a 1900 Mahler elabora uma nova companhia combatendo as grandes estrelas do *Bel Canto* e inserindo os atores-cantores que antes de tudo tinham de ser não só integrantes, mas peças que se completam dentro do elenco eliminando assim qualquer cantor que pudesse se sobrepor aos seus colegas de trabalho.

Deste período em diante Mahler promove espetáculos verdadeiramente promissores e a frente do seu tempo unindo iluminação, cores e efeitos coléricos como ingrediente principal de suas montagens e com a colaboração de Alfred Roller e seu domínio da iluminação do palco teve a produção de *Tristão e Isolda* em 1903 como seu primeiro e legítimo espetáculo moderno, seguido pela montagem de *Fidélío*, *Don Giovanni* e *Ouro do Reno* em 1904. Em 1906 teve a epifania em *Rapto do Serralho*, *Bodas de Fígaro* e *Flauta Mágica*. Sua personalidade perfeccionista era marcante a cada apresentação feita e neste período de dez anos em que esteve à frente da ópera de Viena, porém, já em 1905 o exímio Mahler já enfrentava desacordos com seus administradores por fortes censuras antissemitas levando Mahler a executar *Salomé* de Richard Strauss em outra sala de concerto que não fazia parte da jurisdição do teatro de Viena. Em 1907 Mahler esteve pela última vez à frente da ópera de Viena dirigindo a ópera *Fidélío* e logo depois no mesmo ano assinou contrato com o Metropolitan ópera

de Nova Iorque de 1908 a 1911, porém, desligou-se da mesma em 1909 assinando contrato com a recém Filarmônica de Nova Iorque.

Sempre retornando a sua Viena desde 1907 quando se mudou para os Estados Unidos, Mahler voltava nos verões para dirigir concertos e compor até que em 1911 quando ficou extremamente doente em Nova Iorque acurado por uma infecção estreptocócica e por sugestão médica viajou até Paris para consultar um especialista, país este que estava liderando pesquisas em bacteriologia. Após uma piora em seu quadro clínico, Mahler foi aconselhado a internar-se em Viena aonde veio a falecer no dia 18 de maio de 1911 em função da infecção estreptocócica no sangue. Foi sepultado em Viena ao lado da filha Maria conforme foi seu desejo.

#### A. – SUAS SINFONIAS NO DECORRER DE SUA VIDA

Ao longo de sua vida Mahler escreveu obras que se tornaram um marco para a história da música, mas, conhecidas e valorizadas postumamente. Seu ar musical inspirou e fez da música do século XX símbolo de prestígio esgotando as salas de concerto e, provando que se uma orquestra quer estar sob os holofotes da crítica musical ou um maestro avigorar sua carreira é de praxe ter algum ciclo de Mahler em seu repertório. Grandes nomes da regência do século XX e XXI tem em seus currículos as obras de Mahler em suas mais variadas formas; desde ciclos de canções até suas sinfonias que são de caráter extremamente complexo pois, como dizia o próprio Mahler, suas composições deveriam representar o mundo, então, a quantidade de músicos para realizar suas obras era justificável.

Suas sinfonias evocavam uma atmosfera íntima e conturbada, mas, ao mesmo tempo uma súbita serenidade se fazia presente sobressaltando a sua apoteose em gigante interação principalmente com a adição de vozes em suas sinfonias 2 “*A Ressureição*”, 3, 4 e 8 que é a tão famosa “*Sinfonia dos Mil*” tendo em sua formação uma imensa orquestra, coro e 8 solistas. Suas melodias trazem em seu interior um colorido único de momentos triunfantes, outros trágicos e outros serenos e cheios de paz; aquela paz que por muitas vezes é abordada através da morte como tema principal que refletem sua vida atribulada, mas, apenas sua 6ª sinfonia tem um final triste com a morte do herói sinfônico. O único momento em que o pessimismo tomou conta da música de Mahler foi exatamente com a ascensão de Adolf Hitler ao poder e do partido nacional-socialista em 1933, que, proibiu a execução de obras de compositores judeus em territórios ocupados. Após esse período negro da história, a música de Mahler voltou a percorrer territórios antes proibido e devolvendo a eles cor que por muitas vezes fora usado em suas composições como as melodias folclóricas e militares.

*«Às vezes começo pelo meio, outras pelo princípio, outras ainda pelo fim e o resto surge gradualmente e desenvolve-se até constituir um todo absoluto.»*



Com estas palavras, damos sentido para a assimetria presente nas composições sinfônicas de Mahler; em cada composição era explorado novas formas musicais e emocionais as vezes rebuscando intenção em uma sinfonia anterior. Sua primeira sinfonia conhecida como “*Titã*”, nome este dado não em relação aos deuses mitológicos, mas em homenagem a um romance escrito por *Jean Paul Friedrich Richter*<sup>4</sup>, foi composta entre 1884 e 1888, período em que Mahler se encontrava em Leipzig, sua estreia foi datada em 20 de novembro de 1889, porém, a justaposição entre sonho e realidade contido nesta sinfonia não foi bem recebida pela crítica. Algumas revisões foram feitas antes da segunda apresentação que ocorreu em Hamburgo no ano de 1893 sendo que sua estrutura final contém 4 andamentos sabendo que houve um andamento adicional chamado “*Blumine*” que significa “*Pedaço de Flor*”, este andamento ficava entre o primeiro e o segundo andamento e logo foi descartada por Mahler sendo reencontrada em 1966 por *Donald Mitchell* e apresentada posteriormente por Benjamin Britten. Esse andamento quase não está presente nas apresentações desta sinfonia, porém, Mahler cita musicalmente o tema principal do “*Blumine*” no quarto andamento desta sinfonia. A sinfonia em Ré Maior, inclui em sua composição temas das canções escritas por Mahler entre 1880 chamada “*Das klagen Lied*” (Canção da Lamentação) e 1883 - 1884 chamado “*Lieder Eines fahrenden Gesellen*” (Canções de um viajante). Os quatro andamentos são separados em: 1 – “*Langsam, schleppend*” Devagar, arrastado, o Scherzo do segundo movimento chamado “*Kraeftig bewegt*” poderosamente agitado, o terceiro andamento nomeado “*Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen*” solene e moderado sem arrastar e o quarto e último movimento chamado “*Stuermich bewegt*” agitado. Esta sinfonia é conhecida como “*Primaveril*”, mas, possui momentos “mahlerianos” das quais a fúria logo dá lugar a melodia lírica que se faz um exultante e estrepitoso final.

Sua segunda sinfonia foi uma das primeiras de suas obras a integrar dentro da composição sinfônica a estrutura orquestral, coro e solistas. A “*Sinfonia da Ressureição*” como é conhecida, tem grande carga energética em sua estrutura composicional desde seu primeiro andamento até o apoteótico final em que aparece a frase «Morri para viver» dentro do poema escolhido por Mahler para dar vida ao herói da sua primeira sinfonia que foi submerso ao funebríssimo primeiro andamento da segunda sinfonia. Escrita entre 1888 e 1894 Mahler mesmo e origem judaica, aqui exprime seu deslumbramento pela liturgia cristã principalmente pela crença da redenção, sentimento este que junto com o deslumbre que teve durante o a cerimônia fúnebre do grandioso maestro Hans von Bulow (1830-1894) ao ouvir a obra “*Die Auferstehen*” de Friedrich Klopstock (1724-1803) os esboços para sua obra já estão fervilhando em sua cabeça, esboço este que trata da morte do herói e sua jornada até o dia do juízo final onde terá sua ressurreição. O primeiro andamento é o *Allegro Maestoso* nomeado “*Mit durchaus ernstem und feierlichem Ausdruck*”, com expressão séria e

---

<sup>4</sup> Escritor Alemão nascido em 1763 e com morte datada em 1825. Possuía grande admiração por Jean-Jacques Rousseau.

solene, Mahler expõe seu arquitetônico impulso emocional nesta primeira seção em plena estatura de sinfonia alemã e este primeiro tema traz em sua marcha fúnebre quase que um coral “*Dies irae*” relacionado com os vindouros dias de fúria que estarão mais tarde aparecendo nos outros movimentos. O segundo movimento é conhecido como “*Sehr gemächlich*” ou seja, muito vagaroso; este *Andante Moderato* possui um duas seções que se alternam de forma única entre modo maior e menor criando uma atmosfera graciosa para a reexposição do tema principal na linha do violoncelo. O terceiro movimento tem como indicação de andamento “*In ruhig fliessender Bewegung*” ou seja “Em movimento silencioso”, este andamento baseia-se no sexto movimento do ciclo de lieder “*Das knaben Wunderhorn*” (1892-1898) e possui um embalar suave quase trágico distanciando-se da proposta original da canção a qual foi inspirado, porém, no decorrer do movimento desencadeia-se uma agitação característica mahleriana que dá lugar a um grito de desespero acompanhado de um clímax em modo menor. O quarto movimento é o primeiro das obras de Mahler a possuir canto, “*Urlicht*” também conhecido como “*Luz Primordial*” tem como indicação de andamento “*Sehr feierlich, aber schlicht*” que é “*Muito Solene, mas simples*” escrito a maneira de um coral principalmente entre os instrumentos de sopro é também inspirada no ciclo “*Das knaben Wunderhorn*” especificadamente na canção 11 é o primeiro iluminar do tema que mais tarde será desenvolvido no andamento final. Escrito de forma solene e gentil o texto deste trecho retrata a vontade do homem de não estar mais no atormentado plano terreno, mas sim no céu; «*Ich bin von Gott umd will wieder zu Gott! Der liebe Gott wird mir ein Lichtchen geben, Wird leuchten mir bis in das ewig selig Leben!*» «*Eu vim de Deus e retornarei a Deus! O Deus amoroso me dará um pouco de luz, que me iluminará para a abençoada vida eterna!*» Esta maravilhosa passagem seguida pela forma coral nos instrumentos de sopro encaminha a obra para seu apoteótico movimento final, o tão singelo e ao mesmo tempo grandioso movimento da “*Ressureição*” movimento este, que dá nome a esta sinfonia. «*Auferteh'n, ja aufersteh'n. Wirst du, Mein Staub, Nach kurzer Ruh'! Unsterblich Leben! Unsterblich Leben wird der dich rief dir geben!*» «*Ressuscitará, sim, O meu pó ressuscitará após um breve repouso! Vida imortal será dada por aquele que te chamou.*» O ilustre quarto movimento se inicia com este exuberante poema, que, evoca a luz e o acolhimento que a alma sofrida veio ter durante o caminhar desta sinfonia. Mahler insere partes escritas por si mesmo junto com o poema citado anteriormente de *Friedrich Klopstock*, já a parte musical com andamento indicado a tempo de *Scherzo*, traz no seu início algo como se fosse m clamor vindo das profundezas da alma humana, essa sensação que possivelmente Mahler sentiu em quase toda sua vida veio se fazer visível dentro de uma melodia angustiante que oscila entre uma triunfante orquestra cheia de esperança no retorno do radiante tema aonde a orquestra une-se as vozes para juntos completarem um grande final jubiloso com o seguinte texto: «*Aufersteh'n, já aufersteh'n wirst du, mein Herz, in einem Nu! Was du geschlagen zu Gott wird es dich tragen!*» «*Ressuscitará, sim, meu coração ressuscitará em um instante! Tudo que sofreste, te levará a Deus,*», assim termina a segunda sinfonia de Mahler.

Datada entre 1893-1896 a terceira sinfonia de Mahler é a mais longa de seu repertório de sinfonias e considerada a mais longa sinfonia do período romântico. Dívida em seis andamentos e agrupado em duas partes o primeiro movimento tem duração de mais ou menos 40 minutos que sozinha forma a primeira parte da sinfonia. Com indicação de andamento “*Forte e decidido*” tem seu formato familiar ao da sonata e descrito por Mahler como “*A chegada do verão*” analogia esta que se encontra também nos movimentos seguintes desta obra a qual cada um deles foi designado um nome. O segundo andamento “*Tempo di Minuetto*” contrapõe-se ao primeiro movimento de forma graciosa, mas também apresenta momentos de tensão musical. Sua alcunha antes era “*Blumenstück*”, “*Pedaço de flor*” e sua escrita irregular é quase como um inocente menino encantado pelo charme do romantismo tardio que logo vê-se arrebatado por uma tempestade séria e pesada como se ansiasse por uma redenção para o reino superior. O terceiro movimento conhecido como “*O que os animais da floresta me dizem*” é um contemplativo e animado *Scherzo* que confortavelmente passeia da tonalidade de dó menor para dó maior. Já o seu quarto movimento representado pela voz de Alto, é o belíssimo e intrigante lied que contém passagens textuais de Friedrich Nietzsche proveniente de “*Midnight Song*” o texto «*O Mensch! Gib acht!*» “*O Homem! Tome cuidado!*” expõe trechos temáticos do primeiro movimento de forma muito devagar e em tonalidade menor levando consigo como alcunha o título do texto citado acima. Seu quinto movimento conhecido como “*O que os anjos me dizem*” é escrito em um alegre e atrevido Fá maior que fala musicalmente sobre a redenção dos pecados e conforto que acreditar em algo superior pode trazer. Nesta seção, é adicionado um coro infantil, este, primeira vez usado por Mahler em suas sinfonias, também somado a um coro de vozes femininas que se unem ao solo de alto. A melodia desta seção também é proveniente do “*Des Knaben Wunderhorn*” e seu texto é baseado em um canto litúrgico proveniente do Séc. XVII que prega a confiança em algo superior. O sexto movimento conhecido como “*O que o Amor me diz*” é expresso de forma celestial e solene o amor através de um adágio amplamente melódico unindo passagens de dor e conforto de forma graciosa tornando-se um misto de sentimentos exaltados e sinceros que se inicia em uma cordial melodia coral e culmina em um majestoso final.

A quarta sinfonia escrita por Mahler foi composta entre julho de 1899 e agosto de 1900 e juntamente com as anteriores formam um grupo que frequentemente são chamadas de “*Sinfonias Wunderhorn*” por possuírem temas originados no ciclo de canções “*Des Knaben Wundehorn*”. Esta sinfonia é construída em torno da canção “*Das himmlische Leben*” – “*A vida Celestial*” 1892, canção autônoma de Mahler que apresenta uma inocente visão sobre o paraíso e na íntegra sua apresentação tem cerca de 50 minutos sendo a mais curta sinfonia escrita por Mahler. O primeiro movimento “*Bedächtig, nicht eilen*”, prudente, não acelerado em forma sonata possui um equilíbrio clássico entre flautas e sinos que abrem este movimento como um “*Era uma vez...!*” de um conto de fadas de caráter ascendente e de uma beleza e refinamento tipicamente veneziano. O segundo movimento “*In gemächlicher Bewegung*”, “*Em ritmo lento*” apresenta um *scherzo* para violino solo com uma curiosa alteração na afinação das cordas cujo neste movimento está afinada um tom acima do que o habitual elevando a

tensão sonora para representar a personificação do som estridente e fantasmagórico da morte, por inspiração do quadro feito pelo artista suíço Arnold Böcklin em 1872. O terceiro movimento *pouco adágio* é escrito da forma tema e variações com o diferencial da instabilidade tonal que é puramente de Mahler, quase, um misto entre serenidade e profundidade quase que beethoveniana. Tão autêntica e nostálgica que a variação entre choro e alegria culminam em um grande final deste movimento lembrando a ingenuidade da infância. O quarto e último movimento “*Sehr behevlich*”, muito confortável e de maneira estrófica<sup>5</sup> escrita para soprano solo através do poema “*Das himmlische Leben*” descreve pela visão de uma criança, ou seja, com alegria e ingenuidade, um banquete celestial e todos os prazeres encontrados no céu, este tema, fundamentado com passagens musicais rápidas que foram usadas no primeiro movimento. Em simples palavras, a quarta sinfonia de Mahler nos ensina que homens como o próprio compositor aceitaram com *Resiliência* todos os *reveses*, incertezas e ambiguidades que a sofrida condição humana apresentou tendo a certeza de que seu destino final será um grande banquete no reino dos céus.

A quinta sinfonia escrita por Mahler foge de todo seu formato já utilizado. Com cinco movimentos e tri partidária essa sinfonia tangencia entre o mais trágico e o mais alegre dos mundos representado através da tonalidade inicial em Do# menor e sua finalização em Re Maior, outra característica marcante desta sinfonia é o solo de trompete que utiliza o mesmo motivo rítmico presente na quinta sinfonia de Beethoven. O primeiro movimento é uma Marcha Funebre “*Trauermarsch*”, escrita de forma dramática e com trocas de tonalidades que permeiam entre partes calmas e partes agitadas. O segundo movimento “*Stürmisch bewegt*”, “Movendo-se tempestuosamente”, começa de forma tumultuada na tonalidade de do menor, porém, logo dá lugar a um tema belo e calmo como se fossem “lamentações” escritas nas partes de sopro. Após um melancólico interlúdio a tonalidade troca novamente para uma brilhante tonalidade maior que se perde novamente em um caos em tonalidade menor. O primeiro e segundo movimento fazem parte da “primeira parte” desta sinfonia. Integrando a segunda parte, o terceiro movimento em forma de *Scherzo* traz um caráter novo para a sinfonia; uma atmosfera alegre e vibrante se faz presente de forma quase forçada, como se fosse Mahler a querer espantar a depressão de sua música de forma artificial, ironia esta, sentida pelas reflexivas frases onde se ouvem trágicos suspiros nos instrumentos de sopro. O quarto movimento e o mais famoso está escrito em Fá maior no formato de *Adagietto*. Com uma ternura expressiva, este movimento é famoso por “representar” o amor de Mahler por Alma Mahler, sua sonoridade necessita de intimidade, porém, também se encontra nela emoção e sensualidade, sentimento puro transformado em música. O quinto e último movimento é um brilhante *Allegro Giocoso*, as trocas de centro tonal fazem com que se a parte “depressiva” dos movimentos anteriores nunca tivessem existido, seu clímax na tonalidade de Ré Maior dá ao último

---

<sup>5</sup> Forma que contem Prelúdio, interlúdio e poslúdio.

movimento uma característica única de vislumbre e alegria. O quarto e o quinto movimento fazem parte da terceira parte da obra.

Separada em quatro movimentos temos a sexta sinfonia escrita por Mahler entre 1903 e 1904 referida como “*Tragische*”, “Trágica”, é uma das únicas sinfonias de Mahler que acaba de forma inesperadamente triste levando em consideração que 1902 Mahler se encontrava em uma etapa feliz da sua vida após seu casamento com Alma Schindler em 1902. Sua tonalidade inicial destaca a linda tonalidade de lá menor e seus movimentos dividem-se em *Allegro energico, ma non troppo* no primeiro movimento, *Andante moderato* no segundo, *Scherzo* no terceiro e o movimento final em *Allegro moderato – Allegro energico*. Nesta sinfonia, Mahler adiciona dois instrumentos; a celesta e o xilofone. Os famosos golpes de martelo que se escutam no movimento final são atribuídos pelo próprio autor como os “golpes do destino”.

A sétima sinfonia conhecida como “*Nachtmusiken*”, “Canção da noite” foi escrita entre 1904-1905, possui um esquema tonal variante desde o primeiro andamento, porém, famosa pelos andamentos dois e quatro que foram escritos antes do restante da obra. Os cinco movimentos que compõe esta sinfonia são: o primeiro movimento *Langsam (Adágio) – Allegro risoluto, ma non troppo* em forma sonata com trechos solos melancólicos que gradualmente acelera seu ritmo para alcançar o *Allegro* na qual se desenvolve o tema principal. O segundo movimento é o primeiro *noturno* que apresenta em sua composição uma estabilidade de andamento que não é característica de Mahler. Este *Allegro moderato - Molto moderato* permeia entre Dó maior e Dó menor e sua rusticidade progride de forma infantil e simétrica acentuando toda a excentricidade rural de Mahler. O terceiro movimento é um *Scherzo* com indicação “*Schattenhaf, Flliessend aber nicht schnell*”, “Fantasmagórico, fluído, mas não rápido” e de forma não habitual as figuras rítmicas encontram-se deslocadas dentro de um compasso ternário. O diálogo entre os instrumentos no início deste movimento dá lugar a uma valsa de caráter amedrontador e zombeteiro apresentando de forma sarcástica a valsa vienense. O quarto movimento temos novamente um *noturno*; este de forma mais íntima e humana leva a indicação de *Andante amoroso* que forma um trecho de caráter quase camerístico nesta seção. Um trio contrastante cria um clima de serenata vienense, porém, as dissonâncias adicionadas em alguns trechos deste movimento dão-lhe caráter satírico em definidos momentos. O movimento termina de forma transcendental fornecendo um cenário pacífico para o abrupto final. O quinto e último movimento desta sinfonia está em formato de *Rondó* com indicação de andamento *Allegro ordinário*. Seu início está entre percussão e sopro na tonalidade de Dó Maior combinado com variações e que tem seu ápice em uma *Coda* dramática contendo interrupções abruptas dentro do clima melódico. Através da estrutura harmônica desta obra é dada por Mahler uma bela jornada do anoitecer até o amanhecer a peça evolui de um início incerto para um grandioso final em Dó maior.

A oitava sinfonia de Mahler, uma também de suas mais famosas obras principalmente pela alcunha que recebe como “Sinfonia dos mil”, uma das obras de

maior escala do repertório clássico pela quantidade de elementos que ela requer, mas, geralmente sua execução não chega a conter mil participantes a contar com coro e orquestra. Esta sinfonia foi escrita em 1906 e estreada em 12 de setembro de 1910 obtendo grande aprovação da crítica e sendo a última obra que Mahler estreou em vida. Esta obra também finaliza o período “médio” de Mahler, período este que fica marcado pela junção da voz no contexto sinfônico e seu contexto irregular de estrutura musical. Divida em duas partes, a primeira é baseada em um hino cristão em contexto com as festividades de Pentecostes; *Veni Creator Spiritus*, Vem Espírito Criador, foi um texto concebido por Rabano Mauro no século IX, a segunda parte tem a inserção do final de “Fausto” do escritor Goethe.

Escrita em tempo recorde, esta obra contém como indicação do próprio compositor dobras em alguns naipes instrumentais principalmente na seção dos sopros e cordas (a variar com o tamanho da sala) como consta em suas próprias notas. A caráter vocal, a obra conta com seis solistas (3 sopranos, 2 contraltos, 1 tenor, 1 barítono e 1 baixo). Os movimentos desta obra são separados em 4, sendo o primeiro como citado anteriormente “*Veni Creator Spiritus*”, o segundo movimento é um “Scherzo” puramente instrumental precedido pelo movimento 3 “*Caritas*” carinhosamente chamado de “Amor cristão” e por fim o quarto movimento “*Die Geburt des Eros*”, O nascimento de Eros. Na estreia de sua obra em Munique estiveram presentes compositores famosos como Richard Strauss, Camille Saint-Saëns e Anton Weber.

A nona sinfonia de Mahler, última que escreveu por completo, tem em seu conteúdo a transição peculiar entre seu início em Re Maior e a finalização em Re bemol Maior. Escrita em estilo progressivo entre 1908 e 1909 tem em seu conteúdo 4 movimentos conhecidos como *Andante Comodo*, escrito em forma sonata com ritmo irregular, este, associado como Bernstein disse, aos batimentos do coração de Mahler. O segundo movimento “*Im Tempo eines gemächlichen Ländlers. Etwas täppich und sehr derb*”, “No ritmo de um homem do campo tranquilo. Um pouco desajeitado e rude”, se faz em formato de danças rústicas recheadas de cromatismos. O terceiro andamento vem em formato de *Rondo-Burleske; Allegro Assai. “Sehr Trotzig*”, “Muito desafiador”, mostra o amadurecimento contrapontístico de Mahler em seu período tardio onde combina dissonâncias com a beleza da herança do contraponto barroco. O quarto movimento em formato *Adágio, “Sehr Langsam und noch zurückhaltend*”, “Muito devagar e contido”, começa apenas com as cordas e finaliza longamente de forma profética onde Bernstein dizia que se tratava da própria morte de Mahler que aconteceu em 1911 e não o permitiu presenciar a estreia desta obra que ocorreu em 1912 em Viena.

A décima sinfonia de Mahler, escrita no verão de 1910 estava substancialmente completa em forma de rascunho, porém, seu debilitado estado emocional relacionado com os acontecimentos da sua vida deixaram a obra não elaborada totalmente, portanto, não executável até certa altura. Somente o primeiro movimento é considerado executável pelo formato que Mahler pretendia. Possui cinco movimentos sendo o primeiro deles um *Andante* precedido por um *Scherzo* como segundo movimento, o

terceiro movimento veio com a nomeação de “*Purgatório*” em escrita *Allegro Moderato*, o quarto movimento *Scherzo*, “*Nicht zu schnell*”, “Não muito rápido” e o último andamento “*Langsam, schwe*”, “Lentamente pesado”. Devido a não ter sido completada, sua instrumentação não pode ser definida com precisão de forma como Mahler previa, porém, atualmente a versão orquestral mais utilizada foi feita por Deryck Cooke (1959 na primeira versão). O rascunho desta obra passou pelas mãos de musicólogos e também de compositores que mesmo se sentindo influenciados pelo estilo de Mahler (Britten, Shostakovich, Schoenberg), não aceitaram o dever de finalizar sua sinfonia. Clinton Carpenter fez uma primeira versão em 1949 e depois revisou a mesma em 1966. Hans Wollschläger trabalhou em versão na Alemanha durante 1954-1960. Joe Wheeler na Inglaterra trabalhou em sua versão entre 1953 e 1965 e Deryck Cooke trabalhou em suas versões nos anos 1959 a 1960, 1966 a 1972 e 1976. A estreia mundial da primeira versão de Cook aconteceu em 1964 com a Orquestra Sinfônica de Londres.

## B. CANÇÕES SINFÔNICAS

Gustav Mahler, compositor que disse tanto através de sua música, também escreveu belíssimos ciclos de canções recheados de poemas e partes instrumentais que falavam unicamente por si; quando unida com as linhas melódicas da voz como nas suas sinfonias, a combinação entre voz e instrumentos possuem uma energia que só Mahler conseguiu mesclar, energia esta, que tornam as canções um repertório de exímia qualidade e refinamento necessitando não somente de técnica mas também de um refinamento que somente pode ser encontrado diante de uma maturidade emocional acurada. Suas canções sinfônicas demonstram uma grande maturidade de um período que Mahler só conseguiria obter depois de trabalhar arduamente em todas as suas composições sendo que muitos dos seus temas sinfônicos foram aplicados em suas grandes sinfonias. A ordem histórica da escrita de suas canções sinfônicas e outras obras vocais são: *Das Klangende Lied* (A canção das Lamentações) – 1880, *Drei Lieder* (Três Canções), estas especialmente escritas para tenor e piano – 1880, *Lieder und Gesänge aus der Jugendzeit* (Canções e cantos da Juventude) compostas entre 1880 – 1890. *Lieder eines fahrenden Gesellen* (Canções de um Viajante) composta para voz e orquestra ou redução para piano e voz, composta entre 1883 e 1885. *Des Knaben Wunderhorn* (A criança da trompa mágica) composta para voz e orquestra entre 1892 e 1896 e depois mais dois movimentos entre 1899 e 1901. Entre 1901 e 1902 escreveu para voz e orquestra ou redução para piano e voz canções que continham os poemas de Rückert logo, chamavam *Rückert Lieder*. Entre 1901 e 1904 escreveu também para orquestra e voz ou redução para piano e voz a obra da qual se trata esta pesquisa, *Kindertotenlieder* (Canção das Crianças mortas) e entre 1907 e 1909 escreveu uma de suas obras mais famosas para tenor e contralto; *Das Lied von der Erde* (A canção da

Terra), obra esta considerada por alguns críticos como a obra mais importante escrita por Mahler.

#### C. KINDERTOTENLIEDER, A TRAGÉDIA DA PERDA ACEITA POR ELEVAÇÃO

Dentre todas as obras escritas por Mahler, dentre todas as obras que são a personificação de Mahler está em grande destaque o ciclo de canções *Kindertotenlieder*; “*Canção das crianças mortas*”, obra está escrita para orquestra e voz (definitivamente especial para tessitura de mezzo-soprano ou barítono) pela forma em que a cor da sonoridade se destaca nestas tessituras tanto nas regiões graves quanto agudas. Os poemas utilizados nesta composição foram retirados de um conjunto de 428 poemas escritos por *Friedrich Rückert* (1788-1886) entre 1833-1834 em uma manifestação de dor após a perda de dois de seus filhos. Na música de Mahler, os poemas foram incorporados por melodias que refletem uma mistura de sentimentos que transitam entre angústia, renúncia, fantasia, medo, tristeza profunda com toques de resignação e aceitação que é claramente evidenciado na última canção onde o personagem aceita que a alma da criança perdida teve descanso nos braços do criador, ressaltando esta parte final com uma mudança de tonalidade e escrita que não havia sido usada nos movimentos anteriores. A instrumentação escolhida por Mahler nesse ciclo permitiu a ele explorar uma variada gama de timbres em escala menor através das cordas, instrumentos de sopro e percussão.

O estilo de escrita de Mahler para essas canções é reflexo do seu período tardio em que seu caráter musical e também pessoal já se encontrava sensível em resposta as suas perdas, reflexo este que está presente quase sempre na música de Mahler pois em grande parte de suas composições ele abrange de forma visceral o ciclo da vida, sendo que a morte para o Mahler temente a Deus, não era o fim, mas, um novo começo de outro ciclo da vida.

#### D. TRADUÇÃO LITERAL DOS POEMAS

Como abordado anteriormente, Mahler escolheu cinco poemas de *Rückert* para formar este ciclo de canções; estes poemas são carregados de palavras que se analisadas através de um discurso comum levam o leitor a viajar entre um mundo de angústia, tristeza, dúvida e resignação. A tradução literária se faz necessária para que através de uma leitura em senso comum, prepare nós pesquisadores e também leitores a compreender a relevância da análise que está a ser proposta nesta pesquisa. Segue abaixo as canções na forma em que foi escrita por *Friedrich Rückert* e depois a tradução literal.



**Nun will die Sonn' so hell aufgeh'n!**

*Nun will die Sonn' so hell aufgeh'n,  
Als sei kein Unglück die Nacht gescheh'n!*

*Das Unglück geschah nur mir allein!  
Die Sonne, sie schenet allgemein!*

*Du mußt nicht die Nacht in dir verschränken  
Mußt sie ins ew'ge Licht versenken!*

*Ein Lämplein verlosch in meinem Zelt!  
Heil sei dem Freudenlicht der Welt!*

**Agora o sol nascerá intensamente**

*O Sol romperá brilhante,  
como se não tivesse acontecido qualquer desgraça esta noite!*

*A desgraça veio até a mim,  
O Sol, esse brilha para todos!*

*Não debes guardar a noite dentro de ti,  
Deves mergulhar na luz eterna!*

*Uma lâmpada apagou-se em minha casa!  
Abençoada seja a luz que alegra o mundo!*

**Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen**

*Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen  
Ihr sprühtet mir in manchem Augenblicke,  
O Augen! Gleichsam, um voll in einem Blicke  
Zu drängen eure ganze Macht zusammen.*

*Doch ahnt' ich nicht, weil Nebel mich umschwammen,  
Gewoben vom verblendenden Geschicke,  
Daß sich der Strahl bereits zur Heimkehr schicke,  
Dorthin, von wannem alle Strahlen stammen.  
Ihr wolltet mir mit eurem Leuchten sagen:  
Wir möchten nah dir bleiben gerne!  
Doch ist uns das vom Schicksal abgeschlagen.*

*Sieh' uns nur an, denn bald sind wir dir ferne!*

*Was dir nur Augen sind in diesen Tagen:  
In künft'gen Nächten sind es dir nur Sterne.*

### **Agora, percebo por que tão escuras chamas**

*Agora, percebo por que tão escuras chamas  
Me lançavam em muitos momentos:  
Oh, olhos! Como que para,  
Num único olhar, reuniram toda vossa força.*

*Porém, não pressenti,  
Pois o nevoeiro tecido pelo cego destino envolvia-me!  
Que seu raio de luz já preparava o regresso,  
Para retornar à sua casa, lugar de onde provém toda luz.*

*Queriam dizer-me seus olhos brilhando:  
“Queria ficar com você, mas o destino não permite”  
Olhe bem para nós agora, pois em breve estaremos longe de ti.*

*O que então eram estes olhos,  
Nas noites que hão de vir, para ti serão apenas estrelas.*

### **Wenn dein Mütterlein**

*Wenn dein Mütterlein tritt zur Tür herein,  
Und den Kopf ich drehe, ihr entgegen sehe,  
Fällt auf ihr Gesicht erts der Blick mir Nicht,  
Sondern auf die Stelle, näher nach der Schwelle,  
Dort, wo würde dein liebe Gesichtchen sein,  
Wenn du freudenhelle trätest mit herein,  
Wie sonst, mein Töchterlein.*

*Wenn dein Mütterlein tritt Tür herein,  
Mit der Kerze Schimmer, ist es mir als immer.  
Kämst dum it herein, huschtest hinterdrein,  
Als wie sonst ins Zimmer!  
O du, des Vaters Zelle,  
Ach, zu schnell erloschner Freundenschein!*

### **Quando a tua querida Mãe**

*Quando a tua querida mãe entra pela porta,  
Viro a cabeça e olho para ela.  
Porém não é na sua face que reparo primeiro,  
Mas, naquele lugar mais próximo do chão onde estaria teu pequeno rosto quando tu,  
Com luminosa alegria entravas com ela como outrora,  
Minha Filinha.*

*Quando a tua querida mãe entra pela porta com a vela a brilhar,  
É como se tu, como sempre, entrasses na sala deslizando atrás dela como outrora.  
Oh tu, fruto do teu pai!  
Ah, tão rápido extinto brilho de alegria.*

### **Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen!**

*Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen!  
Bald werden sie wieder nach Hause gelangen!  
Der Tag ist schön! O, sei nicht bang!  
Sie machen nur einen weiten Gang!  
Ja wohl, sie sind nur ausgegangen.  
Und werden jetzt nach Hause gelangen!  
O, sei nicht bang, der Tag ist schön!  
Sie machen nur den Gang zu jenen Höh'n!  
Sie sind uns nur vorausgegangen.  
Und werden nicht wieder nach Haus verlangen!  
Wir holen sie ein auf jenen Höh'n!  
Im Sonnenschein!  
Der Tag ist schön auf jenen Höh'n!*

### **Muitas vezes acho que apenas saíram**

*Muitas vezes penso que apenas saíram!  
E que em breve regressarão à casa.  
Está um dia lindo, não tenhas medo!  
Apenas fizeram um passeio mais longo.  
Sim, simplesmente saíram e logo regressarão à casa.  
Não tenhas medo, o dia está lindo.  
Apenas foram passear até as colinas!  
Apenas se foram antes de nós,  
E não voltarão para casa novamente.  
Vamos encontrá-los novamente nas alturas,  
Lá em cima na luz do sol.  
O dia é lindo nas alturas.*

### **In diesem Wetter**

*In diesem Wetter, in diesem Braus,  
Nie hätt' ich gesendet die Kinder hinaus!  
Man hat sie hinaus getragen,  
Ich durfte nichts dazu sagen!  
In diesem Wetter, in diesem Saus,  
Nie hätt' ich gelassen die Kinder hinaus,  
Ich fürchtete, sie erkrankten;  
Das sind nun eitle Gedanken.  
In diesem Wetter, in diesem Graus,  
Hätt' ich gelassen Kinder hinaus,  
Ich sorgte, sie stürben morgen;  
Das ist nun nicht zu besorgen.  
In diesem Wetter, in diesem Graus,  
Nie hätt' ich gesendet die Kinder hinaus,  
Man hat sie hinaus getragen,  
Ich durfle nichts dazu sagen!  
In diesem Wetter, in diesem Saus,  
In diesem Braus,  
Sie ruh'n als wie in der Mutter Haus,  
Von keinem Sturm erschrecket,  
Von Gottes Hande bedecket,  
Sie ruh'n wie in der Mutter Haus.*

### **Neste tempo**

*Neste tempo, nesta tempestade,  
Eu nunca teria mandando as crianças embora.  
Mas eu nada pude fazer.  
Com este tempo, com esta tempestade,  
Eu nunca teria deixado as crianças sair,  
Teria medo de que adoecessem.  
Mas isto agora são pensamentos vãos.  
Com este tempo, com esta tempestade,  
Eu nunca teria deixado as crianças saírem,  
Eu tinha medo de que elas pudessem morrer no dia seguinte;  
Esse medo agora faz parte do passado.  
Com este tempo, com esta tempestade,  
Eu nunca teria enviado as crianças,  
Mas levaram-nas e eu nada pude fazer.  
Com este tempo, com este vendaval, em tal tempestade,  
Elas agora descansam como outrora na casa de sua mãe,  
Onde nenhuma tempestade pode assustá-las.  
Protegidas pelas mãos de Deus,*

*Elas estão descansando, como se estivessem na casa de sua mãe.*

## II. – RETÓRICA

Originada no século V a. C. (485) a retórica desenvolveu-se principalmente no cenário político e judicial da Grécia Antiga, Roma e depois Europa Medieval visando persuadir<sup>6</sup> um público referente aos mais diversos assuntos tornando-se a arte do “Bem Falar” termo este definido por Quintiliano (100 d.C.) onde irá se descobrir o valor e poder da palavra e a utilização do discurso como ferramenta para convencer e de certa forma “manipular” diálogos. Cano (2000) dá-nos descritivamente o primeiro período da sistematização da retórica de acordo com o progresso histórico onde se estabeleceram os fundamentos da retórica e da oratória e seus proponentes, sendo eles: *Aristóteles* (384-322 a. C) com *Ars Poetica* (entre 335 a. C. e 323 a. C.) Souza (1993 p. 8), *Ars Retorica* que é dividida em três livros no qual o primeiro fundamenta gêneros políticos ou deliberativos que tem função de persuadir ou dissuadir. O segundo livro trata do plano emocional com relação à recepção do discurso tendo em consideração alguns afetos que moldam a personalidade do discurso e suas variadas formas de argumentação. O livro três trata do estilo de composição do discurso de acordo com a gramática, prosódia e a utilização de metáforas

Juntamente com a Lógica e a Gramática constituíram o *Trivium*<sup>7</sup> que se encaixava dentro das *Septem Artes Liberales*, ou seja, das Sete Artes Liberais também constituída pelo *Quadrivium* (artimética, geometria, astronomia e música). Estes, formavam a base do ensino universitário da idade média tendo como ápice as disciplinas teológicas, ou seja, com a religião sempre em primeiro patamar. A arte do “Bem Falar” logo tornou-se sinônimo do “Bem escrever” em que as ferramentas do orador se tornaram recursos poéticos para se escrever bem transformando a retórica em parte do processo criativo literário associando-se à poética como parte do processo de extensão.

A retórica é formada por cinco cânones ou divisões de saberes e sustentada por três importantes pilares que fornecem embasamento para a construção da retórica. Estas cinco divisões são:

*Inventio*: Ou Invenção, que é a escolha dos conteúdos que estarão presente no discurso.

*Dispositio*: Ou Disposição, é a estruturação e organização do conteúdo do discurso.

*Elocutio*: Ou Elocução, é a expressão adequada ao conteúdo do discurso.

---

<sup>6</sup> Do latim *Persuadeo, Persuadere*. Verbo transitivo e pronominal. Convencer, Induzir.

<sup>7</sup> Arte liberais ensinadas nas Universidades da Idade Média.

*Memoria*: Trata-se da memorização do discurso.

*Pronuntiatio*: É a declamação do discurso em que a modulação do tom da fala e gesticulação corporal se encontra em consenso com o conteúdo presente nas sentenças definidas.

As definições seguintes são dos pilares que dão real sentido para as divisões citadas acima:

*Ethos*: É demonstrar-se qualificado para falar sobre o assunto em questão. É possuir caráter e moral para através da *Modulação Vocal*<sup>8</sup> demonstrar autoridade e influenciar o espectador.

*Pathos*: É o apelo *Emocional* evidenciado para alterar o humor de quem está na posição de ouvinte em determinado discurso e para maximizar estas emoções utiliza-se metáforas e figuras de retóricas também conhecidas como figuras de linguagem.

*Logos*: É o uso da *Razão* através do *Raciocínio* para a construção de uma *argumentação* seja ela *indutiva* que utilize exemplos históricos para suas conclusões ou *dedutiva*, que utiliza suposições e preposições para gerar suas conclusões.

A junção destes acima citados é o fundamento da estruturação da retórica onde controlar e influenciar sentimento era fundamental na oratória e depois na escrita principalmente pela política e pelo Cristianismo que após reanalisar as escrituras bíblicas constatou-se que a mesma era repleta de figuras de retórica porém, encorajadas a serem vistas com um *Pathos* literalmente sacro restringindo algumas expressões de sentimentos humanos que eram considerados “pagãos” e utilizando esta mesma forma de retórica como defesa contra a reforma e contra-reforma.

Somente com o advento do *Humanismo* na Renascença (final do século XIV) foi que se viu inevitável a cumplicidade entre a música e a retórica. Com esta tornando-se fonte de comunicação, elementos próprios da oratória foram encaixando-se no discurso musical e composicional como o *Inventio* (Invenção), *Dispositio* (Disposição e organização) e *Decoratio* (Ornamentação). Em 1416 foi redescoberto a obra *Institutio Oratória*<sup>9</sup> de Quintiliano convertendo-se em fonte primária para o sustento da união entre música e a oratória. Assim, podemos seguir para o estudo da retórica na música.

## A. RETÓRICA NA MÚSICA

---

<sup>8</sup> Chamaremos de modulação vocal as ênfases utilizadas na voz durante o discurso.

<sup>9</sup> Obra de Quintiliano (95 a. C) em doze volumes que permaneceu pouco conhecida na Idade Média.

Sabendo que a *Retórica* tinha como principal objetivo a produção e análise de discursos munidos de eloquência e persuasão, esta, teve fundamental importância no desenvolver cultural europeu pois sua eficácia persuasiva foi seduzindo os estudiosos levando-os a desenvolver um grande número de tratados musicais mais tarde denominados *Música Poética*, termo este que em suas análises incluíam os processos composicionais e influências regionais, históricas e até mesmo coléricas do próprio compositor. Cano (2000) nos apresenta-nos o sistema da retórica com a adição do discurso musical:

*Inventio* – Descobrimto ou invenção das ideias e argumentos que sustentarão o discurso e o funcionamento de cada afeto bem como suas aplicações.

*Dispositio* – Distribuição das ideias e argumentos ao longo do discurso e intervenção afetiva de acordo com a intensidade necessitada ou proposta.

*Elocutio* – Verbalização das ideias já determinadas e distribuídas do discurso. No *Decoratio* parte do *Elocutio* são estabelecidas as figuras de retórica musical apropriadas para a representação do afeto determinado.

*Pronuntiatio* – Execução do discurso onde é aconselhado ao intérprete que no momento da execução deixe-se levar pela mesma paixão contida na música, pois, somente assim será capaz de despertar o mesmo afeto no público. (Cano, 2000, pág. 71).

A aplicação da retórica no discurso musical permitiu reproduzir ideias “extramusicais”, ou seja, através de fórmulas associativas a representação dos pensamentos e sentimentos fazem-se presente no contexto musical através de todo mecanismo da produção melódica. A linguagem dos sons deixou de ser algo puramente sonoro para um viés orgânico onde era possível ver “poesia” e “paisagens” em músicas puramente instrumentais. Harnoncourt (1990) refere-se sobre isto em sua obra “*O discurso dos sons*” como a música *Falante* e por aqui, podemos entender que o termo “*Falante*” significa algo munido de ferramentas que permite falar por si só, mas, para chegar a esta “conclusão” que ficou perdida por muito tempo, séculos de tratados e análises ganharam novamente vida no século XX principalmente através das chamadas *Performances Historicamente Orientadas* iniciado por Arnold Dolmetsch (1858-1940) que possibilitou a constatação de diferentes abordagens interpretativas da música antiga para o “músico moderno”, este, fruto de uma formação musical romântica.

Gomes (2005) traça um organizado parâmetro entre teóricos que inseriram a retórica na música desde Listenius, este, pioneiro a utilizar o termo *Musica Poetica*<sup>10</sup> em

---

<sup>10</sup> Termo dado em relação aos tratados musicais em referência a poética literária. Gomes (2005).

seu tratado *Musica* (1537) abriu fronteiras para que a partir do século XVII e adentrando século seguinte as analogias entre música e retórica tornassem-se conceitos equivalentes musicais estas, posteriormente conhecidas como *Figuras de Retórica* e que tiveram uma longa revisão literária de estudiosos como Bernhard (1628 – 1692), Burmeister (1566 – 1629), Mattheson (1681 – 1764), Kircher (1601 – 1680), Heinichen (1683 – 1729), Quantz (1697 – 1773) e Scheibe (1708 – 1766). Após isso, a eloquência da retórica musical fez-se íntegra mesmo sendo considerada simbolista, pois, o conteúdo do discurso literário na execução de uma obra foi inserido dentro do discurso instrumental associando linha melódica com palavras, isto, presente principalmente no período barroco onde o compositor buscava manipular sentimentos através do uso da harmonia, texto e desenhos melódicos ou então, as figuras de retórica musical.

## B. RETÓRICA NO PERÍODO BARROCO

Para entendermos o funcionamento da retórica no período barroco, antes, precisamos saber do que se tratou este período e como alterou significativamente o cenário musical e tudo que sucedeu. Compreendido entre 1600 e 1750 o período barroco foi o período em que a música ocidental encontrou grande esplendor e exuberância na sua evolução tonal assim como também na notação musical. A adição de dissonâncias em escalas diatônicas e troca de centro tonal coloriu este cenário musical juntamente com a adição de ornamentações mais elaboradas e com a evolução das técnicas instrumentais já existentes e o desenvolvimento de novos instrumentos assim como o surgimento de novos formatos musicais puramente instrumentais como a *suíte* e o *concerto*. O virtuosismo foi concebido também nesta parte da história entre todos os instrumentos. Johann Sebastian Bach no barroco tardio foi um dos principais compositores de virtuosismo, pois, em toda sua música era necessário não só uma técnica apurada, mas também maturidade e refinamento secular que teve apogeu neste período.

## C. FIGURAS DE RETÓRICA MUSICAL

A estrutura da retórica musical é fundamentada principalmente pelos inúmeros tratados escritos entre 1535 e 1792 denominados *Música Poetica* cuja sua organologia foi ponto de partida para as diversas analogias construídas na música a ponto de definir e estruturar composições. Gomes (2005) em sua dissertação fala sobre o manuscrito *Praecepta musicae poeticae* (1563) de Gallus Dressler<sup>11</sup> (1533-1580) onde sua

---

<sup>11</sup> Compositor alemão, teórico e mestre de capela.



explicação dá-nos através estruturação de um discurso gramatical a aplicação do *exórdium*, *medium* e *finis* (introdução, meio e fim) na estruturação musical. Este mesmo discurso encontra-se em outros tratados cuja validade se estende até meados do séc. XVIII. Gome (2005) usa como exemplo a definição do filósofo *Quintiliano* acerca da figura *Gradatio* interpretada como *Climax* ou como contextualizado pelo crítico musical *Scheibe* em seu publicado “*Der Critische Musicus*” – “O crítico musical” (1732), que o *gradatio* ocorre quando progride-se gradativamente de uma passagem fraca para uma mais forte aumentando a importância e ênfase da expressão musical. Para nós, chegou através de Dietrich Bartel um compêndio intitulado *Música Poetica* (1998) em que consta uma espécie de dicionário onde se encontram as definições e os nomes das figuras de retórica musical e suas aplicações. Bartel (1998) aponta que com Kircher<sup>12</sup> os afetos expressados através de uma composição musical ficaram mais próximos dos “dispositivos” retóricos por ele mesmo definidos com a formulação musical do *inventio*, *dispositio* e *elocutio* que se esmiuçarmos obtemos questões como: “O que dizer?”, “Como organiza?” e “Como dizer?”. Basicamente são as mesmas perguntas usadas na formulação de um discurso gramático ou literário, porém, em nosso caso com a adição de tonalidade e melodia onde empregamos *pathos* para ter um alcance emocional mais apurado. Kircher aparece novamente quando se trata de processo composicional como abordado anteriormente, o *inventio* é parte onde é escolhido a “base” para fundamentação da “obra”, esta, responsável pelo desenrolar afetivo que será evocado durante o processo de composição, em nosso caso aqui, “*Kindertotenlieder*” de Gustav Mahler que está ligado diretamente com sua vida pessoal pois, trata-se da perda de sua filha. Após a seleção do tema Kircher fala sobre a escolha da tonalidade que esteja em sintonia com o tema. Na sequência insere-se ritmos e métricas apropriados munidos de inspiração e razão, aqui, a razão necessita de reflexão intelectual a fim de evitar estereótipos e pobreza argumentativa requerendo paixão para excitar os ouvintes equilibrando talento, razão e paixão, ambas variadamente complexas.

Sendo assim, a expressão de sentimentos ou afetos era acompanhadas através da inserção de figuras imaginárias separadas em dois grupos; o primeiro descreve realisticamente objetos ou sons e o segundo remete a um termo utilizado por Furlaneto como “*Paisagens Sonoras*” que expressa nossas emoções pessoais relacionadas aos estímulos afetivos despertados pela condução musical.

#### D. A QUALIDADE DOS AFETOS NA MÚSICA.

Com os estudos de retórica citados, é possível agora adentrar a um campo onde se ressalta a qualidade das tonalidades e seus afetos. É quase inimaginável dizer que cada tonalidade possui algo oculto a nos dizer, assim, como parece algo anormal as

---

<sup>12</sup> Athanasius Kircher (1601 – 1680)

figuras de retórica musical terem significado absoluto quando empregadas em análises, porém, através de uma tradução feita pela Professora Dr. Lúcia Becker Carpena da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) temos acesso ao tratado de Johann Mattheson (1713) com o seguinte título; “*Tonalidades e seu efeito na expressão dos AFFECTEN*” proveniente do tratado “*Das Neu-Eröffnete Orchestre*” ou “*A orquestra recém-inaugurada*” publicada em Hamburgo em 1713 que integra o “*Die Drei Orchestre Schriften*” publicada em 2004 aos cuidados de Dietrich Bartel.

Sobre o efeito dos afetos nas tonalidades e o fato de cada uma ter “algo especial em si e se diferenciar de outra” como traduz Carpena (2012), vai além da exposição da terça maior ou terça menor que se limita a expressar tristeza e alegria ou, uma peça com bemóis soasse suave e doce enquanto uma peça com sustenidos teria sua natureza mais dura fresca e alegre, não estão completamente errados, porém ainda não completaram seus estudos e investigações. Nesta mesma publicação, Mattheson fala que:

“(…) ao mesmo tempo, dar a liberdade a todo aquele que, conforme seu sentimento tenha outra e melhor organização das tonalidades, a qual não poderá esperar que fosse entendida por todos ainda que pareça perfeita (…)”.

Gomes (2005) cita em sua tese além de Mattheson, Marc Antoine Charpentier (1645-1704) e seu trabalho *Regles de Composition* (1667) e Christian Friedrich Daniel Schubart (1739-1791) e seu tratado *Estetica Musical*; estes, possibilitam-nos formar um quadro de fácil compreensão sobre as tonalidades e seus afetos quando empregados em melodias. Mattheson ainda nos permite entender que sua analogia vai além de uma descrição de sentimentos, mas, com qual tipo de “discurso” literário a tonalidade terá melhor emprego. Schubart por sua vez, possui uma visão literária romantizada das tonalidades deixando as mesmas quase “visíveis” com sua descrição ambientalmente detalhada.

O quadro a seguir é uma compilação importante de como se foi vista as tonalidades por muito tempo e como seus efeitos eram descritos através de seu emprego em melodias:

| Tonalidades/Teóricos | Charpentier (1667) | Mattheson (1713)                   | Schubart (1801) |
|----------------------|--------------------|------------------------------------|-----------------|
| <b>Dó Maior</b>      | Alegre, Guerreiro  | Rude, atrevida, regozijo e alegria | Inocente        |
| <b>Dó menor</b>      | Osuro, triste      | Extremamente suave, doce e triste  | Dor Amorosa     |
| <b>Dó# menor</b>     |                    |                                    | Lamentação      |

|                   |                                |  |   |
|-------------------|--------------------------------|--|---|
|                   |                                |  | Penitencial   |
| <b>Ré Maior</b>   | Jovial, Guerreiro              | Áspero, guerreiro, alegre e estimulante                                    | Triunfo, alegria, júbilo após vitória   |
| <b>Réb Maior</b>  |                                |  | Vesgo, não pode sorrir, nem chorar.   |
| <b>Ré Menor</b>   | Grave, devoto                  | Devoto, tranquilo, agradável e contente, fluente                           | Feminilidade pesada, sinistro   |
| <b>Mi Maior</b>   | Separação                      | Tristeza desesperada e morta, sofrimento e separação total de corpo e alma | Jubilo forte, alegria risonha, felicidade quase perfeita                                      |
| <b>Mib Maior</b>  | Cruel e Duro                   | Patético, sério, lamentoso   | Tom do amor, da profundidade, da comunicação com Deus (trindade representada nos três bemóis) |
| <b>Mi menor</b>   | Afeminado, amoroso e lamentoso | Pensativo, Profundo, emocionado e triste                                   | Declaração de amor feminino, incerte e suspiroso.   |
| <b>Mib menor</b>  |                                |  | Medo dentro da alma, melancolia   |
| <b>Fá Maior</b>   | Furioso                        | Generoso, fiél, virtuoso, elegante   | Tranquilidade, beleza   |
| <b>Fá menor</b>   | Obscuro, lamentoso             | Temor suave e sereno, profundo e pesado, angústia e desespero              | Melancolia Profunda   |
| <b>Fá# menor</b>  |                                | Aflição, abandono, solidão   | Ressentimento, descontentamento   |
| <b>Sol Maior</b>  | Docemente Jovial               | Insinuante e eloquente, brilhante e sério, brilhante e alegre              | Tranquilo, Satisfeito, fácil, porém profundo  |
| <b>Solb Maior</b> |                                |  | Triunfo e alívio após dificuldade   |
| <b>Sol menor</b>  | Sério e magnífico              | Gravidade, alegre graciosidade, encanto e amabilidade, lamento moderado    | Descontente, Rabugento  |
| <b>Sol# menor</b> |                                |  | Alma oprimida até Sufocar, lamento  |
| <b>Lá Maior</b>   | Jovial e campestre             | Emocionante, brilhante em afetos tristes e lamentosos                      | Amor inocente, contente esperança de reencontro, confiança em Deus                            |
| <b>Láb Maior</b>  |                                |  | Fúnebre, último juízo   |
| <b>Lá menor</b>   | Tenso e lamentoso              | Lamentoso, honesto e sereno.   | Doçura de caráte  |
| <b>Si Maior</b>   | Duro                           | Antipático, duro, desagradável e desesperada                               | Coloração forte, emoções selvagens, ira, raiva, desespero                                     |

|                  |                       |                          |   |
|------------------|-----------------------|--------------------------|---|
| <b>Sib Maior</b> | Magnífico e jovial    | Divertida, delicada      | Amor alegre, consciência limpa, esperança                     |
| <b>Si Menor</b>  | Solitário melancólico | e Bizarro, humorado mal- | Paciência, resignação doce, tonalidade para esperar o destino |

Figura II-1 Tabela de Tonalidades e Afetos Gomes (2005)

Estas descrições acima, permearam inúmeros estudos dentro da música secular. No capítulo quatro desta dissertação, será utilizado o significado de cada tonalidade presente na obra abordada a fim de justificar em conjunto com o próximo capítulo a singularidade desta pesquisa em que se busca interligar processos retóricos com processos cognitivos.

### III. – COGNIÇÃO, FEEDBACK COGNITIVO E SUA APLICAÇÃO NA PERFORMANCE

Para podermos falar prontamente sobre a aplicação da cognição na execução da prática musical, construção e percepção de repertório precisamos primeiramente compreender do que esta área se trata e qual é a sua funcionalidade em relação com as capacidades mentais e sensoriais do nosso corpo e como funciona o seu processo de estudo na psicologia.

Ao longo do desenvolvimento da história da humanidade e dentro de toda sua complexidade biológica e tecnológica a relação entre o homem tanto ocidental quanto oriental e o mundo está repleta de processos geométricos que despertaram nesse ser a necessidade de compreender desde os primórdios o mundo que o rodeava e dessa forma poder explicá-lo e avançar para novos estágios civilizacionais. Trabalhando gradualmente com estes estágios de evolução, a psicologia nos apresentou uma grande dádiva que atua nas áreas mais complexas do comportamento humano, esta, responsável pelos domínios de *memória*, *atenção*, *percepção*, *raciocínio* e *criatividade* armazenando e aplicando o conhecimento adquirido em inúmeros processos mentais.

A Cognição ou Psicologia Cognitiva causou interesse em filósofos, historiadores, matemáticos e biólogos desde muito cedo constituindo várias teorias, estas, partindo de Aristóteles e Platão e suas bases de conhecimento empírico sobre como se realizava o processo do pensamento e raciocínio humano. Sendo uma das mais recentes áreas de investigação da psicologia, a cognição tornou-se um ramo individual de pesquisa desde a metade do século XIX onde além de estar presente somente no estudo da filosofia passou a estar presente na psicologia de forma mais específica pois de forma geral já se encontrava abordada pela psicologia social, comportamental e na área da psicopatologia.

Sua área de investigação dividiu-se em 4 importantes subáreas que serão abordadas abaixo de forma sucinta, mas de igual forma importante para a compreensão deste domínio e do estudo que será desenvolvido, sendo elas; a *Percepção* responsável por toda a parte de estímulo sensorial visual, olfativa, tátil, degustativa, auditiva e cinestésica. Em seguida temos a *Memória* que é responsável por registrar e armazenar dados através de experiências e depois reproduzir através de outros processos motores e reflexivos. A *Linguagem* é a capacidade de transmitir e interpretar informações tornando-se área de interesse em várias ciências como antropologia, sociologia e filosofia pois, à medida que esta habilidade é desenvolvida seus recursos comunicativos e argumentativos tornam-se mais complexos assim como a capacidade de manipular discursos. O *Pensamento* nos permite organizar e formar conceitos através de conhecimentos previamente adquiridos unindo lógica e raciocínio para a resolução de problemas assim como julgamento e decisões.

Essa pequena introdução sobre a cognição nos permite agora passar para o termo que será aplicado e complementar esta dissertação e que vem se tornando alvo de muitos pesquisadores que através da interdisciplinaridade buscam entender o funcionamento conjunto da música, psicologia e comunicação dentro do âmbito da performance.

O *FeedBack Cognitivo*<sup>13</sup> constitui-se da utilização de pistas acústicas através da expressividade do intérprete durante a performance e a recepção desta mensagem pelo ouvinte e logo sua decodificação através de seus sistemas sensoriais. Beraldo (2015) em sua tese faz a seguinte citação:

*Enquanto o intérprete influencia as reações emocionais do ouvinte durante a sua performance, por meio das pistas acústicas utilizadas, o ouvinte também interfere na performance do intérprete quando este modifica sua execução na busca de comunicar uma emoção específica. Deste modo, o conhecimento sobre a expressividade e da utilização de pistas acústicas a favor da comunicação emocional torna-se um elemento constitutivo da aprendizagem do intérprete, o que salienta a necessidade deste tema estar presente no contexto da educação musical do performer. (Beraldo, 2015. p 33)*

Beraldo também cita a *Bi direcionalidade* que é o termo via de mão dupla que descreve a reciprocidade entre intérprete e ouvinte, mas aqui, podemos adicionar também uma outra via e desta vez unilateral entre compositor e intérprete na qual da escrita da obra é retirado o seu “cerne” e através deste núcleo e a partir dele o

---

<sup>13</sup> Ferramenta que consiste no emprego de pistas acústicas por parte do intérprete direcionadas ao ouvinte para aquisição da acurácia emocional. BERALDO, Doris pág. 5, 2015.

executante tem a sua disposição a tarefa de realizar uma espécie de leitura sobre as indicações grafadas na partitura afim de colaborar com uma acurada performance pois, segundo Patrick N. Juslin (1995) professor da Universidade de Uppsala e principal pesquisador entre psicologia, música e performance o *FeedBack Cognitivo* é baseado em escalas desenvolvidas por Juslin como o *Brunswikian Lens Model*<sup>14</sup> e o *Expanded Lens Model*<sup>15</sup> fundamento para que estas indicações grafadas sejam consideradas como códigos para induzir o intérprete na seleção e produção de quais *Afetos* serão inseridos durante a preparação da performance.

#### A. A COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO EMOCIONAL ATRAVÉS DO FEEDBACK COGNITIVO

Através da pesquisa citada anteriormente feita pela Me. Dóris Beraldo o acesso ao feedback cognitivo tornou-se uma das ferramentas para poder compreender a análise e construção da obra antes da performance. Juntamente com a Retórica Musical e o estudo dos efeitos das tonalidades, temos em mãos uma nova ferramenta que pode complementar a análise musical e proporcionar um melhor entendimento das entrelinhas musicais. A função da comunicação emocional é relacionar principalmente intérprete e ouvinte de um ponto linguístico e psicanalítico.

Fundamentado por Patrick N Juslin, Professor de psicologia no Departamento de Psicologia da Universidade de Uppsala, Suécia, onde coordena sua pesquisa em ensino, psicologia musical e expressão emocional na performance, o FeedBack Cognitivo baseia-se em escalas, estas mesmas construídas por Juslin em suas pesquisas como a primeira versão do *Brunswikian Lens Model*<sup>16</sup> publicada em 1995 reconhecendo como códigos as indicações de execução indicadas na partitura com a finalidade de proporcionar ao ouvinte uma comunicação emocional acurada.

Baseado em uma pesquisa apresentada por Juslin em 2001 posteriormente simplificada para a publicação feita em 2002 pela Universidade de Oxford do livro “*The Science and Psychology of Music Performance – Creative Strategies for Teaching and Learning*” com edição de Richard Parncutt e Gary E. McPherson, temos a seguinte tabela de comunicação emocional (tradução pág. 223 da bibliografia acima citada):

| EMOÇÃO | UTILIZAÇÃO EXPRESSIVA | ATIVIDADE, |
|--------|-----------------------|------------|
|--------|-----------------------|------------|

<sup>14</sup> Modelo proposto para metodização de pistas acústicas como andamento, timbre, articulação e intensidade afim de refinar o reconhecimento das mesmas quando aplicada em repertório.

<sup>15</sup> Expansão do *Brunswikian Lens Model* que reconhece dentro da obra musical primariamente as indicações do compositor e secundariamente as nuances musicais escolhidas pelo intérprete.

<sup>16</sup> Sistematização de pistas acústicas como andamento, timbre e articulação.

|                   |   | <b>VALOR</b>              |
|-------------------|---|---------------------------|
| <b>FELICIDADE</b> | Tempo rápido, pequena variabilidade de tempo, articulação em staccato, grande variabilidade de articulação, som alto, timbre brilhante, rápidos ataques tonais, pequenas variações cronométricas, contraste de duração entre notas longas e notas curtas, adição de microentonação, vibrato rápido.           | <i>Alto, Positivo</i>     |
| <b>TRISTEZA</b>   | Tempo lento, articulação ligada, pequena variabilidade de articulação, som baixo, timbre pesado, grande variação cronométrica, redução de duração entre notas longas e notas curtas, ataques tonais lentos, queda de microentonação, vibrato lento, finais com retardo, frases que desaceleram.               | <i>Baixo, Negativo</i>    |
| <b>RAIVA</b>      | Alto nível de som, timbre agudo, ruído espectral, tempo rápido, articulação em staccato, ataques tonais abruptos, acrescenta duração tonal contrastante entre notas longas e curtas, sem retardo, acentos súbitos, acento instável em notas da tonalidade, crescendo, frases com acelerando, vibratos largos. | <i>Alto, Negativo</i>     |
| <b>TERNURA</b>    | Tempo lento, ataques tonais lentos, som baixo, pequena variação no aumento do som, articulação ligada, timbre leve, variação cronométrica moderada, vibrato intenso, contraste reduzido de tempo entre notas longas e curtas, final com retardo, acento em notas estáveis.                                    | <i>Baixo, Positivo</i>    |
| <b>MEDO</b>       | Articulação em staccato, nível de som muito baixo, grande variedade de nível de som, tempo rápido, grande variação de tempo, muito grande variação cronométrica, espectro sonoro brilhante, rápido,   | <i>Moderato, negativo</i> |

Figura III-1 Tabela de Comunicação Emocional

Essa sintetização já nos fornece informações para uma prévia análise do que diz a indicação de andamento da peça que será analisada, junto a isto, citado anteriormente, temos as escalas ou quadros que são o *Brunswikian Lens Model* e a versão mais atualizada sendo a *Expanded Lens Model*, esta, leva em consideração as indicações do compositor e qual seu reflexo na execução.

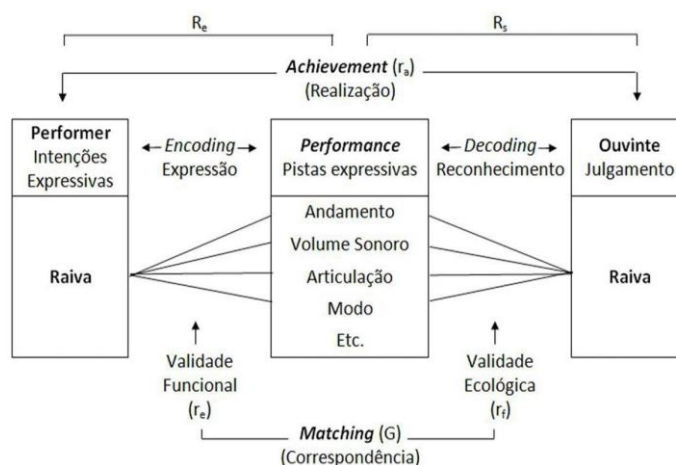


Tabela III-1 Brunswikian Lens Model

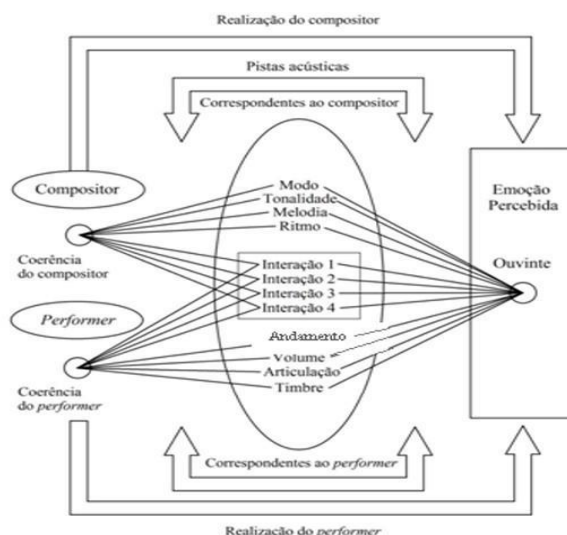


Tabela III-2 Expanded Lens Model

Estas ferramentas citadas acima, já são o suficiente para compor uma pequena análise que iremos chamar de “Análise retórico-emocional” com o objetivo geral de proporcionar e ensinar o intérprete a criar uma comunicação emocional específica nos ouvintes:

*Para comunicar emoções específicas ao ouvinte, os artistas manipulam simultaneamente uma série de parâmetros musicais. Os resultados da pesquisa sobre a expressão emocional na música podem ser organizados de acordo com uma estrutura teórica que descreve o processo comunicativo em termos do Modelo de E. Brunswik (1956). Discutimos estratégias tradicionais para o ensino da expressão, incluindo o uso de metáforas, modelagem auditiva e emoção sentida, e concluímos que essas estratégias raramente fornecem feedback informativo ao performer. Uma nova abordagem empírica para o ensino de expressão, chamada feedback cognitivo, é delineada e sua eficácia avaliada. O objetivo é fornecer aos artistas as ferramentas necessárias para desenvolver sua própria expressão pessoal. No que diz respeito às performances musicais, a experiência tem mostrado que a imaginação do ouvinte é, em geral, tanto à disposição do trabalho que, por meio da variação, dos intervalos e da modulação, ele pode marcar a impressão que agrada à mente. (Francesco Geminiani, citado em Meyer, Emoção e Significado na Música).*



## B. COGNIÇÃO TONAL

Que tipo de organização na estrutura tonal permite a produção de tantos estilos diferentes em tantas peças diferentes dentro de cada estilo? Uma maneira simples de entender o conceito de hierarquia tonal é considerar que os eventos musicais não são todos de igual importância, alguns são estruturalmente importantes, enquanto outros são puramente ornamentais:

*“Remover as notas ornamentais não altera a identidade perceptual de uma melodia, enquanto a remoção dos tons estruturais modificaria estruturalmente a melodia”. (Dilben 1994 Méléon e Deliege 1995).*

A presença de uma hierarquia tonal confere qualidades dinâmicas nas peças musicais que tem poderosas implicações psicológicas. A extensão de uma obra musical como recurso linguístico é uma estrutura orientada e progressiva do começo ao fim:

*“Se a música para em algum ponto antes do final, a maioria dos ouvintes perceberá que ela foi irregularmente interrompida” (Bigand, 1993: Palmer e Krumhansl, 1987).*

Isso acontece pelo simples motivo de estarmos a relacionar um dos grandes mistérios da vida que parece apenas consistir em sequências sonoras abstratas que estão responsáveis por despertar emoções recebidas através da escuta musical.

Tratando-se desta pesquisa, a recepção musical está diretamente ligada com a prática instrumental, processo este que está associado com as habilidades que permitem que o intérprete insira devidas ênfases para que a execução não se torne mecânica, assim a recepção pelos ouvintes também não será vazia pois criamos neste sentido uma linguagem de comunicação.

James Mainwaring (1951) fala que o processo da formação da performance parte diretamente do símbolo escrito para o som formado, similar ao processo de aprendizado de um idioma. Mainwaring (1951) em seus estudos constatou em suas pesquisas que estudantes de música desenvolvem a capacidade de “pensar” no som, logo, pensar como esse som será executado a partir da notação musical com uma informação sonora

previamente concebida, transformando-a em um veículo de comunicação social, emocional e afetiva.

### C. ANÁLISE RETÓRICO-EMOCIONAL

Deste trecho em diante começaremos a parte analítica entre texto em relação à música, tonalidade e desenho melódico com o principal objetivo de medirmos qual emoção está presente dentro de cada canção de forma muito específica. Devemos levar em consideração que a intenção desta pesquisa é pressupor que no momento em que o intérprete executa a obra, fica a seu cargo selecionar e dosar o quanto de “*phatos*” é necessária para que o ouvinte tenha capacidade de captar a mensagem disposta. Para além de intenções verbais, a movimentação e comunicação corporal também são excelentes ferramentas para compor uma interpretação, mas no caso desta pesquisa utilizaremos os recursos fornecidos pela retórica em conjunto com as ferramentas fornecidas pelos estudos cognitivos afim de analisar musicalmente os efeitos traçados pela linha melódica vocal e a instrumentação encontrada na redução para piano.

### IV. ANÁLISE RETÓRICO-EMOCIONAL

Neste capítulo adentraremos a parte da análise propriamente dita com as ferramentas citadas nos capítulos anteriores. A tradução das canções se encontra no capítulo 1 (página 21 a 25) juntamente com seu texto original. A versão de partitura utilizada nesta seção se encontra em domínio público não necessitando de autorização de uso de imagem ou emprego em pesquisas ou performances<sup>17</sup>. Começaremos esta análise com uma descrição singular do ponto de vista afetivo da canção e em seguida com a fundamentação com as figuras de retórica musical.

---

<sup>17</sup> A partitura pode se encontrar neste link: [http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e8/IMSLP37187-PMLP01822-Mahler\\_Kindertotenlieder\\_UE\\_VS.pdf](http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e8/IMSLP37187-PMLP01822-Mahler_Kindertotenlieder_UE_VS.pdf)

A. NUN WILL DIE SOON' SO HELL AUFGEH'N – AGORA O SOL NASCERÁ INTENSAMENTE

A sensação musical desta canção é um pouco opressiva, porém a linguagem musical tardia de Mahler a torna a deixa especial. A orquestra não só acompanha a parte solista como também molda o estado de espírito do personagem. As definições das palavras em relação com a melodia e instrumentação são muito eficazes nesta canção trazendo à tona as lembranças do protagonista e o sofrimento que o assola através da perda que teve.

Na primeira canção, encontramos a indicação de andamento “*Langsam und schwemütig, nicht schleppend*” que pode ser interpretado como “Lento e melancólico, sem arrastar”, esta indicação nos diz muito se considerarmos a tabela presente no capítulo 3.2 sobre a indicação de andamentos e fraseado. Em seguida, temos a representação da linha melódica através das figuras de retórica.

The image shows the first five measures of the song. The vocal line is in G major, 4/4 time, with a tempo marking of "Lento e malinconico, ma non strascinando. Langsam und schwemütig, nicht schleppend." The piano accompaniment is in the same key and time, starting with a piano dynamic (p). A blue box highlights the vocal melody in measures 1-5, and a red box highlights the piano accompaniment in the same measures. The lyrics "Nun Once" are written above the vocal staff.

Figura IV-1 Compassos 1-5

Em azul temos a figura de retórica *Antithesis*, figura esta que representa expressão musical com oposição de afetos, harmonias e contraste de material temático. Já em vermelho temos uma compensação harmônica com a figura do *Debitatio* que se refere a um ritmo ou progressão harmônica intencionalmente ambigua.

The image shows a musical score with two systems. The first system has a vocal line with lyrics "Son-ne, sie schei-net all-ge-mein!" and a piano accompaniment. A blue box highlights the vocal melody in the first system, and a red box highlights the piano accompaniment in the second system. The lyrics "glad-ness all o-thors hearts may charm!" are written below the vocal staff. The tempo marking "espr." is visible at the end of the second system.

Figura IV-2 Compassos 34-37

Esta marcação em azul está para realçar a figura *Ascensus* que através dos semitons ascendentes demonstram uma afetividade positiva em relação ao texto. Em vermelho temos *Emphasis* responsável por através do desenho musical representar a ênfase do texto.



Du mußt nicht die Nacht in dir ver-schränken,  
O let-not thy heart to grief sur-round-or,

Figura IV-3 Compassos 48-52

A última figura desta canção mostra na parte do piano a repetição do tema inicial gerando um *Reduplicatio*, porém em acompanhamento com a voz em movimento oposto provocando sensação de contradição.

B. NUN SEH' ICH WOHL, WARUM SO DUMKLE FLAMMEN – AGORA, PERCEBO PORQUE TÃO ESCURAS CHAMAS

Esta canção é um desenho entre o sentimento de perda e amor, porém, essa perda é resiliente e aceita. Na repetição da palavra “O Augen, o augen”, Mahler deposita uma infinidade de tristeza e desespero, porém, com a leveza do sentimento de amor.



Tranquillo, ma non strascinando.  
Ruhig, nicht schleppend.

Gustav Mahler.

Gesang.  
VOICE.

Piano.

non riten.  
nicht zurückhaltend

Figura IV-4 Compassos 1-4

No primeiro compasso da segunda canção já temos uma figura de *Ascensus* representando o crescimento linear da linha melódica.

Figura IV-5 Compassos 15-16

Esta figura representa uma *Ellipsis*, ou seja a emissão de conssonância esperada, ou seja, uma cadência de engano.

Figura IV-6 Compassos 26-28

Nesta imagem realçada em azul temos a representação da figura *Passus Duriusculus* que significa caminho doloroso ascendente ou descendente por semitons. Esta figura se repete no decorrer da canção.



Figura IV-7 Compassos 69-74

As duas imagens acima tem presente a figura de *Reduplicatio* que representa a mesma ideia musical exposta no começo da obra. As pequenas alterações são representadas pela figura de *Meiosis* que é a subdivisão do material temático em valores menores.

C. WENN DEIN MÜTTERLEIN – QUANDO A TUA QUERIDA MÃE

A representação da figura musical das personagens acontece através da escrita nos instrumentos em sutil contraste com a voz. O cello em *pizzicato* representam os passos da mãe e em resposta a isso, o desenho melódico da viola imita os passos da filha atrás dos passos da mãe. Essa peça sonoramente expressa a falta que a pequena figura infantil (filha) faz na vida do protagonista (pai).



Figura IV-8 Compasso 1

A tonalidade de dó menor nos diz muito nessa canção. A melancolia desta tonalidade está sempre tenue entre a negação e aceitação (Ler quadro de tonalidades que se encontra no capítulo 2).



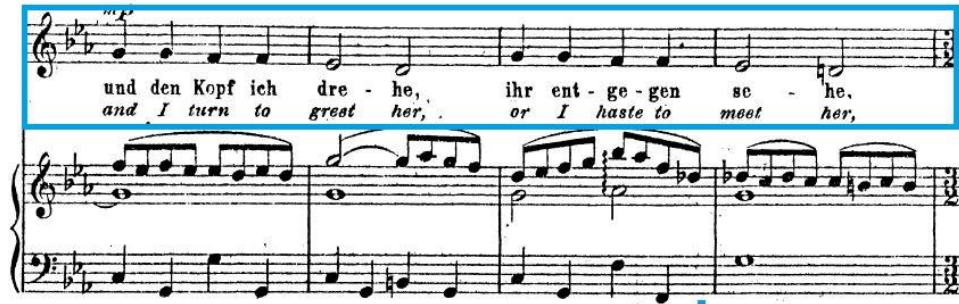


Figura IV-9 Compassos 22-25

Na imagem acima temos a figura *Analepsis* representando a repetição de um trecho consonante.



Figura IV-10 Compassos 16-18

Essa sequência de intervalos realçados em vermelho pode ser classificada como *improprie* por ser formado por sucessivos intervalos de 4° justa.



Figura IV-11 Compassos 23-26

Este trecho é um dos ápices da obra, os tenutos nas notas ressatam a representação da figura *Exclamatio* onde a melodia se encarrega de dar ênfase no texto cantado.

Como al principio.  
Wie zu Anfang.

Töch - ter - lein.

child's sweet voice

dimin.

Figura IV-12 Compassos 32-34

Em vermelho temos novamente a figura de *Ascensus* conduzindo a linha melódica da parte vocal para que no compasso seguinte em azul o *Reduplicatio* retornando ao tema da abertura da canção.

Como al principio.  
Wie zu Anfang.

schein!  
fled!

ausdrucksvoll  
oppressivo

Figura IV-13 Compassos 64-66

O final desta canção é melódicamente ambíguo podendo ser considerado um *Debitatio*.

poco rit. morendo

ppp

Figura IV-14 Compassos 67-70

Este final é completamente diferente do caráter de Mahler, sua finalização acontece na medianta maior da tonalidade. Talvez, esta, para criar uma espécie de conformidade.



D. OFTE DENK' ICH, SIE SIND NUR AUSGEGANGEN – MUITAS VEZES ACHO QUE APENAS SAÍRAM

A troca de modo tonal refere-se à instabilidade emocional do protagonista no ciclo. O comovente fragmento do texto que se encontra no começo da obra deixa claro o quanto ele como persona está fragilizado emocionalmente. O prelúdio instrumental contrói de forma bucólica o cenário musical, ora bonito, ora melancólico, principalmente quando a tonalidade está em modo menor onde se encontra dolorosa e um pouco assustadora.

Tranquillo con moto, senza fretta.  
Ruhig bewegt, ohne zu eilen.

Gesang.  
VOICE.

Piano.

con sentimento  
mit Empfindung

p

Figura IV-15 Compassos 1-4

Nesta canção de princípio temos uma figura quase não utilizada na retórica musical que é o *Mutatio Tone*. Esta figura representa uma mudança irregular nas alterações harmônicas da peça fazendo com que não se perceba usualmente seu centro tonal. Isto ocorre durante a peça toda.

je - - nen Höhn!  
you - - der height!

ritard.  
sôgernd

p esur.

pp

Figura IV-16 Compassos 69-72

Este ostinato ritmico aparece no decorrer da peça e no final é uma das joias dessa canção onde Mahler brinca com a sincopa para criar um efeito de movimentação nos instrumentos graves.

E. IN DIESEM WETTER – NESTE TEMPO

O movimento final irrompe com a parte instrumental moldando um cenário de tempestade. Nesta última canção o protagonista lamenta ter deixado as crianças sair. Por hora ele se ausenta da culpa e poucos compassos depois percebe que não adianta culpar ninguém e que é necessário aceitar que se foram. O clima da instrumentação é de ira e de enfático desespero de perda que compassos antes do fim se transforma em uma afetuosa barcarola quase infantil e inocente figurando a entrega da alma da criança perdida aos cuidados das próprias mãos de Deus. Escrito no verso final consta: “Sinto a mão de Deus se estender para secar meus olhos, para oferecer consolo, paz, descanso...”

Esta canção inicia-se de forma tempestuosa acentuada pela escolha da tonalidade de ré menor em conjunto com os trilos da parte instrumental como na imagem abaixo.

Gustav Mahler.

*Inquieto, con espressione dolorosa.*  
Mit ruhelos schmerzvollem Ausdruck.

Gesang.  
VOICE.

Piano.

Figura IV-17 Compassos 1-3

A imagem abaixo destaca a figura *Passus Duriusculus* que aparece sempre desta mesma maneira em toda peça.



Figura IV-18 Compassos 4-11

A seguir temos a representação do desenho melódico que aparece em todo início de seção da linha do canto; este desenho é chamado de *Anaphora* que é a repetição do mesmo desenho rítmico.



Figura IV-19 Compassos 16-17

*Lento, à la berceuse.*  
*Langsam, wie ein Wiegenlied.*  
*pp (cise bis zum Schluss)*  
*(sempre pp al fine)* In die - sem  
In such a

*sempre pp al Fine*  
*mit Pedal*  
*col Pedale*  
*a*

Figura IV-20 Compassos 98-100

Nesta imagem acima temos a modulação destacada em vermelho e uma alteração na movimentação instrumental como indica na partitura “*Langsam, wie ein Wiegenlied*” que significa “Lento, como uma canção de embalar”. Neste trecho, a parte instrumental ajuda a linha melódica da voz a transmitir paz e calma, mostrando que o protagonista aceitou a perda de sua filha.



Figura IV-21 Compassos 109-112

A repetição da linha melódica acima em azul é considerada uma *Analepsis* também e seu movimento descendente expressa resignação e aceitação que a personagem está a descansar na casa de sua mãe, porém, essa frase assim como na imagem seguinte, não se trata de um abrigo terreno, mas, de uma morada celestial.



Figura IV-22 Compassos 121-123

Para finalizar a parte vocal, Mahler utiliza uma estabilidade melódica finalizando a canção na tônica por antecipação provocando uma sonoridade resignada e de conformismo quase infantil. Como uma pessoa crente na ressurreição, Mahler não poderia ter terminado este ciclo de forma diferente. Apesar de toda tristeza e toda melancolia, a entrega melódica deste final nos permite descansar também emocionalmente com os repetidos acordes de Ré Maior encontrados nos últimos compassos da canção.

*“Bem aventurados os que descansam no Senhor. Sim, diz o Espírito, para que descansem dos seus trabalhos e suas obras os sigam” Apocalipse 14*

## V. CONCLUSÃO

Para concluir esta dissertação, em poucas palavras podemos dizer que retórica e cognição são duas ferramentas que juntas são capazes de extrair da música uma quantidade de *afetos* mais profundo do seu cerne, disponibilizando ao intérprete ferramentas mais aguçadas para uma performance transparente a nível de deixar visível o caráter musical e pessoal do compositor aqui representada pelo personagem/protagonista que na canção em si expõe seus sentimentos que podem ser vistos e escutados pelas tonalidades, mas, também sentidos pelas linhas melódicas que traçam o curso da história, assim como sua ambientação e eventos expostos pelo ciclo de canções.

Mahler tem essa pré-disposição de criar cenários envolventes muito forte em suas composições e, através das ferramentas propostas para esta análise, se tornou mais ainda evidente sua aplicação dentro de repertórios aonde o compositor se faz tão presente de maneira pessoal pela composição que é sua, e mais ainda por se fazer parte da história. Com essas palavras que considero chave, é possível concluir que o intérprete tem de estar ciente não somente da parte musical ou histórica como de costume, mas, também ciente de toda a estruturação que forma cada parte da canção, para que como um todo no momento da performance o ouvinte tenha não só uma escuta privilegiada, mas também que seja inserido no contexto da canção como um observador de toda história e do ambiente sonoro por ela musicalmente criada.



## VI. BIBLIOGRAFIA

AMBIEL, Helena de Jesus, Áurea. *Demonstração inicial da aplicação da quinta categoria analítica de Joaquim Burmeister em “Lamentatio Prima Primi Diei” (Lamentationes Hieremiae Prophetiae à 5 – München 1585) de Orlando Di Lasso.* Universidade de Campinas, 2009.

BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music.* Universidade de Nebraska, 1997.

BERALDO, Doris. *FeedBack cognitivo aplicado a voz cantada no repertório musical brasileiro.* Curitiba – Universidade Federal do Paraná. 2015

BLANKENBURG, Walter, DRESSLER, Galus. *Dicionário novo do bosque da música e dos músicos.* Londres: MacMillan, 1980.

CANO, López, Rubén. *Música Y Retórica En el Barroco.* México, 2000.

CARPENA, Becker, Lúcia. *Sobre a qualidade das tonalidades e seu efeito na expressão dos Affecten.* Tradução e Breve Introdução. Rio Grande do Sul – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Revista Música, V. 13, Pág. 219-241, Agosto 2012.

GOMES, Luiz, André. *Expressão Musical no Barroco: a Retórica e a Teoria dos afetos.* Universidade Estadual de Minas Gerais, 2005.

HALLAM, Susan, CROSS, Ian, THAUT, Micheal. *The Oxford Handbook of Music and Psychology.* Universidade de Oxford, 2016.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons, Caminhos para uma nova compreensão musical.* Edição brasileira: Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1993.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O diálogo musical, Moteverdi, Bach, Mozart.* Edição brasileira: Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

HAMRICK, David. *Sintaxe e modo cadenciais no moteto do século XVI, uma teoria do processo de composição e estrutura da Praecepta Musicae Poeticae de Gallus Dressler.* Universidade do Norte do Texas, 1996.

JUSLIN, N. Patrick. SLOBODA, A. John. *Handbook of Musica and Emotion: Theory, Research, Applications.* Universidade de Oxford, 2010.

LABOISSIÈRE, Marília. *Interpretação musical: a dimensão recriadora da “comunicação” poética.* São Paulo: Annablume, 2007

MELLO, Kormin, Silveira, Eduardo. *Comunicação emocional entre compositor, performer e ouvinte: um estudo sob a perspectiva do Expanded Lens Model*. Universidade Federal do Paraná, 2016.

NARMOUR, Eugene. *The Analysis and cognition of basic melodic structures: The implication-Realization Model*. Universidade de Chicago. 1990.

PARNCUTT, Richard. McPHERSON, Gary. *The Science and Psychology of music performance: Creative strategies for teaching and Learning*. Universidade de Oxford, 2002.

POON, Leonard, CHODZKO-ZAJKO, Wojtek, TOMPOROWSKI, Philip. *Active living, cognitive functioning and aging*. United States, Human Kinects, 2006.

RICCIARDI, Russomano, Rubens. ZAMPONHA, Edson. *Quatro ensaios sobre música e filosofia*. Ribeirão Preto, São Paulo: Editora Coruja, 2013.

ROEDERER, G, Juan. *The Physics and Psychophysics of Music*. Springer – Verlag New York, Inc. 1995.

VII. ANEXOS

**KINDERTOTENLIEDER.\*)**  
**SONGS ON THE DEATH OF INFANTS.**  
Nº 1.  
„Nun will die Sonn' so hell aufgeh'n!“  
"ONCE MORE THE SUN WOULD GILD THE MORN!"

Gustav Mahler.

Gedicht von Friedrich Rückert.  
English words by JOHN BERNHOFF.

*Lento e malinconico, ma non strascinando.*  
Langsam und schwermütig, nicht schloppend.

Gesang.  
VOICE

Piano.

*Antithesis*

*Silētatis: Ritmo ou progresso  
harmonico intrinsecamente ambiguo*

*malancolico*

will die Sonn' so hell auf-geh'n, als  
more the sun would gild the morn, as

sei kein Un-glück, kein Un-glück die Nacht ge-  
though Night's darkness, Night's dark-ness had wrought up

\*) Diese 5 Gesänge sind als ein einheitliches, untrennbares Ganzes gefasst, und es muß daher die Kontinuität derselben (auch durch Hintanhaltung von Störungen, wie z. B. Beifallsbesetzungen am Ende einer Nummer) festgehalten werden.

Scanned by CamScanner

Figura VII-1 Página 1 Canção 1



The image shows a handwritten musical score for the first song of the Kindertotenlieder cycle by Gustav Mahler. The score is written on four systems of staves, each with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in German and Portuguese. The score is annotated with red handwritten notes and arrows. The first system (measures 34-41) is annotated with 'Ascensão' and 'Repetição após com'. The second system (measures 42-47) is annotated with 'piu mosmento' and 'heftiger'. The third system (measures 48-53) is annotated with 'Repetição do interlúdio ???' and 'Sobreposições de melodia ascendente com descendente'. The score includes dynamic markings such as 'pp' and 'csp.'.

34 *Ascensão* *Repetição após com* *Emphasizing* *(descende)*  
Son - ne, sie schei - net all - ge - mein!  
glad - ness ail e - thors hoarts may charm!

42 *piu mosmento*  
*heftiger*

48 *Repetição do interlúdio ???*  
Du mußt nicht die Nacht in dir ver - schränken,  
O les - not thy hoart - to grief sur - rend - er,

*Sobreposições de melodia ascendente com descendente*

Scanned by CamScanner

Figura VII-2 Página 3 Canção 1

- 8 -

Nº 2.

**„Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen.“**  
"AH, NOW I KNOW WHY OFT I CAUGHT YOU GAZING."

Gedicht von Friedrich Rückert.  
English words by JOHN BARNHOFF.

Gustav Mahler.

*Tranquillo, ma non staccando.*  
Ruhig, nicht schleppend.

*Adornatus*

Gesang.  
VOICE.

Piano.

*non riten.*  
*nicht zurückhaltend*

*La Venetia fogna*

*pp*

Nun seh' ich wohl, war - um so dunk - le Flam - men ihr  
Ah, now I know why oft I caught you gaz - ing, pure

*pp*

*pp*

spricht mir in man - chem Au - gen - blik - ke, o Au - gen! O  
child - to love with sweetest sadness ming - ing, ye bright eyes! Ye.

Scanned by CamScanner

Figura VII-3 Página 1 Canção 2

*Amplificação, as treças de entre tonal do compasso 15 até o compasso 19 onde se compõe uma requinte externa para o tonalidade mais tímida o deca com "reduplicatio" do tema musical. Neste trecho de treça de entre tonal e de instabilidade tonal e intencionalmente ligada com a instabilidade emocional do texto (sem tradução deste requinte).*

*Ellipsis*  
*animad*  
*di tonalidade*  
*animada*  
*animando*  
*stetigernad*

*scorrevole*  
*fließend*

*rit.*  
*rit.*  
*rit.*

*↳ Corrus*  
*divinusculus*  
*↳ Caminho*  
*per rimtos*

*↳ G-M*

Handwritten musical score for Kindertotenlieder, Op. 4, No. 2, featuring vocal and piano parts. The score includes German and English lyrics. The text is annotated with various musical terms and performance instructions in red and blue ink. A pink sticky note is attached to the top of the page, containing a detailed analysis of the tonal structure and its emotional impact. The score is divided into systems, with measures 12-15, 16-21, and 22-26 clearly visible. The lyrics are: "Blicke zu drängen eu - re gan - ze Macht zu - sam - men. Doch / ahnt' ich nicht, weil Ne - bel mich um - schwammen, ge - / kenne, nach lock look flames withiu my bo - som kindling. / dark mists my sight en - veil - ing, one / wo - ben vom ver - bleu - den - den Ge - schik - ke, daß sich der / beam from you, my tear - ful, fond eyes das - ing, that ye so".

Scanned by CamScanner

Figura VII-4 Página 2 Canção 2



*Analepsis - repetição de um trecho comenante*

22 *mp*  
 und den Kopf ich dre - ho, ihr ent - ge - gen se - he,  
 and I turn to greet her, or I haste to meet her,

43 *pp* *Impulsivo* *4: Tactus* *succession*  
 fällt auf ihr Ge-sicht erst der Blick mir nicht,  
 not on her sud face do I fix my gaze,

*cresc. l.H.* *r.H. pp*

19 *Un poco più mosso.*  
*Etwas bewegter.*  
*csp.*  
 son-deru auf die Stel - le, nä - her,  
 first mine eyes seek low - er, toward the

*pp*

23 *traccho molto dolente* *animando* *stigernd* *Esclamativo* *ritardando* *rit.*  
 nä - her nach der Schwel - le, dort, dort, wo wür - de dein - lieb Ge-sichtecken sein,  
 throug-oid of the door, there, whers they innam would trace thy sweet in-fant faan,

*p*

Scanned by CamScanner

Figura VII-5 Página 2 Canção 3

Handwritten musical score for 'Kindertotenlieder' by Gustav Mahler, featuring vocal and piano parts with German and English lyrics and various annotations.

**Annotations:**

- Ascendentes** → Imagem ascendente representando um afeto
- Amaphora** → repetição de um mesmo trecho
- dimin.** (diminuendo)
- quasi pizz.** (quasi pizzicato)
- poco ritard.** (poco ritardando)
- Come al principio.** (Come al principio)
- Wie zu Anfang.** (Wie zu Anfang)
- Grave / melancólico**

**Lyrics:**

wenn du freu - den hel - le trä - test mit her - ein, trä - test mit her -  
 as in times of your seeing fa - ther would re - joice, fa - ther would re -  
 ein wie sonst, mein Töch - ter lein lein  
 rejoice, to hear his child's sweet voice.  
 Wenn dein Müt - ter - lein tritt zur Tür her - ein,  
 When thy mo - ther dear oft times on - tere here,

Scanned by CamScanner

Figura VII-6 Página 3 Canção 3



41 *Analepsis (pág anterior)*

mit der Ker - ze Schim - mer, ist es mir, als  
with the light comes near me, then, me - thinks, I

43

im - mer kümst du mit her - ein, husch-lest hin - ter - drein,  
hear thou, hear thine in - fant tread, hear thine in - fant tread,

*Poco più moto. Etwas bewegter. innig cordiale*

50

als wie sonst ins - Zim - mer!  
foot-steps patter - ing - near me!

*sare con lenezza*

54

*Prorompente in dolore. Mit ausbrechendem Schmerz.*

*Exclamatio (página anterior)*

O du, o du, des Va - ters Zel - le,  
thou, life's boon, thy fa - ther's trea - sure,

Scanned by CamScanner

Figura VII-7 Página 4 Canção 3

-- 17 --

The image shows a handwritten musical score for the fifth song of the Kindertotenlieder cycle by Gustav Mahler. The score is written on four systems of staves, each with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in German and English. The score includes several performance annotations in red and blue ink:

- System 1:** The piano part begins with a *p* dynamic. The vocal line has the lyrics: "ach, zu schnell - le, zu schnell er - losch - ner ma - ther's plea - sure, too soon, thou light of".
- System 2:** The piano part starts with a *p* dynamic. The vocal line has the lyrics: "Freu - den - schein, er - losch - ner Freu - den - jeh - art - sted, thou, light of joy, art". There are annotations: "poco ritard." above the vocal line, "Ascendens" in red above the piano line, and "poco ritard." below the piano line.
- System 3:** The piano part starts with a *pp* dynamic. The vocal line has the lyrics: "schein! stied!". There are annotations: "Como al principio. Wie zu Anfang." above the vocal line, "Poco confirmado" in blue above the piano line, and "Final Decitativo -> Ambiguo" in red above the piano line. The piano part has "ausdrucksvoll" and "crescendo" written above it.
- System 4:** The piano part starts with a *ppp* dynamic. The vocal line has the lyrics: "schein!". There are annotations: "termina ca. mediante meno" in blue above the vocal line, and "poco rit. morendo" above the piano line.

Scanned by CamScanner

Figura VII-8 Página 5 Canção 3



- 18 -

Nº 4.

**„Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen!“**  
“I THINK OFT; THEY'VE ONLY GONE A JOURNEY!”

Gedicht von Friedrich Rückert.  
English words by JOHN BERNHOFF.

Gustav Mahler.

*Tranquillo con moto, senza  
Ruhig bewegt, ohne zu e*

**Gesang.**  
**VOICE.**

*con sentimento  
mit Empfindung*

**Piano.**

*Semplice, con calore.  
Schlicht, aber warm.*

Oft denk' ich, sie sind nur  
I think oft; they've on - ly

aus-ge-gan - gen!  
gone a jour - ney.

Bald wer - den sie wie - der nach  
and soon I shall see them all

*Mutato Tone:  
alteração brusca  
de um modo lírico  
e um modo lírico  
doído.*

Scanned by CamScanner

Figura VII-9 Página 1 Canção 4



Com este tempo, com este tempo, como tuas  
teus mandado nos os crianças. Mãe, luxuriam no  
embora e eu nada pode fazer

Com este tempo, com este tempo, como tuas  
deixado nos crianças, tuando que adormecido  
morinto como nos crianças, não

Se com este tempo, com este tempo, como tuas  
mandado nos os crianças, nos luxuriam no  
embora e eu nada pode fazer

Com este tempo, com este  
sentado, com este tempo,  
repousam como em casa de  
sua mãe,  
nenhuma tormenta a pode  
anular.  
Protegida pelo mão de Deus,  
repousam como em casa de  
sua mãe.

pressione dolorosa,  
merzvollem Ausdruck.

Tonalidade de Ré menor.

Do passo  
durusculus em  
toda relação musical  
relacionando a  
instabilidade total  
com a tonalidade

o salto intervalar  
em não todos

Salto Semplice

\* Passus durusculus

Scanned by CamScanner

Figura VII-10 Página 1 Canção 5

The image shows a page of a musical score for the song 'Kindertotenlieder' by Gustav Mahler. The page is numbered '- 24 -' at the top center. A yellow sticky note in the top left corner contains the word 'Anaphora:' followed by two lines of rhythmic notation: '7 ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩' and '♩ ♩... |'. The score itself is written for voice and piano. It features several systems of music. The first system shows the piano accompaniment. The second system includes the vocal line with the lyrics: 'In die sem Wet - ter, in die sem / In such a tom - post, on such a'. A blue arrow points to the first vocal line with the handwritten text 'anaphora 5 anafórica'. A red asterisk is placed above the second vocal line. The third system continues the vocal line with the lyrics: 'Brau, nie hätt' ich ge - sen - det die Kin - der hin - / day, I ne'er had per - mit - ted the child - ren to'. The fourth system continues with the lyrics: 'Aus! Man hat sie ge - tra - gen, ge - tra - gen hin - / play! Now hence they have borne them, have borne them a -'. The piano accompaniment consists of arpeggiated chords and trills. The score is scanned by CamScanner.

Scanned by CamScanner

Figura VII-11 Página 2 Canção 5

- 29 -

88 *molto forte* (*sehr stark*) *non ritenuto* (*nicht zurückhalten*)

durl - te nichts da - zu sa - gen!  
would not let you fore - warn them!

*ff*

93 *Poco a poco più lento.*  
*Allmählich langsamer.*

97 *Redenção*  
*Como uma*  
*Campêis de Embala*

*Lento, à la berceuse.*  
*Langsam, wie ein Wiegenlied.*  
*pp (tief bis zum Schluss)*

*(sempre pp al Fine)* In die - sem  
In such a

*pp* *ritard.* *sempre pp al Fine*

*mit Pedal*  
*no Pedal*

101

Wet - ter, in die - sem Haus, in die - sem  
tem - pest, on such a day, in spite of



Scanned by CamScanner

Figura VII-12 Página 7 Canção 5



- 80 -

105  
Braus, sie ruh'n, sie ruh'n als wie in der  
storms, they steep and rest as safe as in

109  
Mut - ter, der Mut - ter Haus,  
mo - ther's, in mo - ther's arms,

113  
von kei - nem Sturm er - schrek - ket, von Got - tes Hand be -  
no illa can nullo de - tido thum, for God's own hand soll

117  
dek - ket, sie ruh'n, sie ruh'n wie in der Mut - ter  
guard them, all safe they rest, as on their mo - ther's

*1 H. pp sempre*

*As palavras "segno" e "deciso" estão representadas em 3<sup>o</sup> M. da esquerda.*

Scanned by CamScanner

Figura VII-13 Página 8 Canção 5

Estabilidade melódica

- 31 -

Análise o desenvolvimento melódico no Tônico com antecipação. Ensaio de antecipação.

non-momento ritardando.

121 Haus, wie in der Mut-ter Haus.  
breast, as on their mo-ther's breast!

molto sostenuto, tenere  
sehr getragen, zärtl

125

129

pp sempre

134

ppp

dirty P / each

The image shows a handwritten musical score for the song 'Kindertotenlieder' by Gustav Mahler, page 9. It features a vocal line and a piano accompaniment. The score is annotated with handwritten notes in Portuguese, including 'Estabilidade melódica' and 'Análise o desenvolvimento melódico no Tônico com antecipação. Ensaio de antecipação.' The lyrics are in German and English. Performance instructions like 'molto sostenuto, tenere' and 'pp sempre' are present. A yellow highlight at the bottom right contains the text 'dirty P / each'. The page number '- 31 -' is centered at the top.

Scanned by CamScanner

Figura VII-14 Página 9 Canção 5