



A LINGUAGEM INSTRUMENTAL E A LINHA VOCAL: A PERFORMANCE DE LIEDER DE RICHARD STRAUSS EM TROMBONE TENOR

André Manuel Fialho Conde

Tese apresentada à Universidade de Évora
para obtenção do Grau de Doutor em Música e Musicologia
Especialidade: Interpretação

ORIENTADORA: *Professora Doutora Vanda de Sá Martins da Silva*

ÉVORA, JANEIRO DE 2019



A LINGUAGEM INSTRUMENTAL E A LINHA VOCAL: A PERFORMANCE DE LIEDER DE RICHARD STRAUSS EM TROMBONE TENOR

André Manuel Fialho Conde

Tese apresentada à Universidade de Évora
para obtenção do Grau de Doutor em Música e Musicologia
Especialidade: Interpretação

ORIENTADORA: *Professora Doutora Vanda de Sá Martins da Silva*

ÉVORA, JANEIRO DE 2019

*A música expressa o que não pode ser colocado em
palavras e que não pode permanecer no silêncio.*

Victor Hugo

Aos meus pais e ao meu irmão

AGRADECIMENTOS

A elaboração deste estudo deve muito à contribuição das pessoas e instituições que nos ajudaram nas várias etapas da preparação e desenvolvimento do mesmo.

Gostaria de destacar o acolhimento do projeto e a orientação em todas as fases da sua construção à minha orientadora, a Professora Doutora Vanda de Sá, sempre disponível e objetiva nas suas considerações e a quem agradeço particularmente.

As minhas palavras de agradecimento dirigem-se também ao Professor Doutor Benoît Gibson pela ajuda e disponibilidade demonstradas durante o período dos Seminários de Investigação do Programa de Doutoramento em Música e Musicologia e no apoio e supervisão do primeiro recital.

Gostaria de agradecer a todas as pessoas envolvidas na realização do primeiro recital nomeadamente ao Cónego Manuel Ferreira pela disponibilidade de uso do órgão da Igreja do Espírito Santo e maneira como fui recebido, assim como ao Sérgio Silva, amigo e reconhecido organista, que me acompanhou ao órgão neste recital.

A minha nota de agradecimento também à Escola de Música do Conservatório Nacional pela cedência do Salão Nobre para a realização do segundo recital e ao pianista Yan Mikirtumov pelo profissionalismo e pelas ideias partilhadas durante os ensaios e recital.

Agradeço também à Irmandade de Santa Cecília pelo acesso aos seus arquivos, à RTP - Antena 2 e à Fundação Calouste Gulbenkian, em particular ao Doutor Miguel Ângelo Ribeiro, pela cedência das traduções dos poemas.

E, naturalmente, um agradecimento muito especial aos meus pais e irmão, que me apoiaram sempre em todos os momentos.

RESUMO

A presente tese de Doutorado em Música e Musicologia, especialidade Interpretação - Trombone visa, enquanto instrumentista que somos, experienciar e dar a conhecer as potencialidades do instrumento em domínios pouco trabalhados entre nós, de molde a ampliar o repertório trombonístico. Face aos desafios colocados aos executantes nas suas *performances*, procurámos a novidade ao propor a exploração pelo trombone de obras inicialmente compostas para serem cantadas. Dessas composições, os chamados *Lieder*, que dominaram as realidades alemã e austríaca do período romântico, elegemos a obra de Richard Strauss, e que nos demonstra ser, também nos *Lieder*, um compositor revolucionário. Apostando na dualidade teoria/prática, a tese apresenta partes distintas, primeiramente de contextualização das obras e seu significado na vida de Strauss, das particularidades do instrumento e sua aproximação à voz humana, passando à transcrição de um grupo de *Lieder* criteriosamente selecionadas, trabalhadas para os Programas dos Recitais, parte integrante deste Programa de doutoramento.

Palavras-chave: Richard Strauss, *Lieder*, trombone, interpretação, transcrições.

The instrumental language and the vocal line: The *Performance* of Lieder by Richard Strauss in Tenor Trombone

ABSTRACT

This PhD thesis in Music and Musicology, specialization in Interpretation – Trombone aims, from the point of view of an instrumentalist, to experience and raise awareness of the potential of the instrument in areas that are seldom explored among us, in order to expand the repertoire for trombone. Considering the challenges faced by musicians within the scope of their performances, our search for innovation was aimed at exploring the trombone in works that were initially composed to be sung. Among these compositions - the so-called *Lieder*, which dominated the German and Austrian realities during the Romantic period -, we chose works by Richard Strauss who proves to be, also in *Lieder*, a revolutionary composer. Focusing on the theory/practice duality, our thesis has different sections, initially contextualizing the works and their meaning in the context of Strauss' life, the particularities of the instrument and its affinity with human voice, in order to subsequently transcribe a number of carefully selected *Lieder* explored within the framework of Recital Programs, as an integral part of this Doctorate.

Keywords: Richard Strauss, *Lieder*, trombone, interpretation, transcriptions

Abreviaturas

BNP – Biblioteca Nacional de Portugal

CESEM – Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical - Universidade Nova de Lisboa

CESEM-UÉ - Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical- Universidade de Évora

FCG – Fundação Calouste Gulbenkian

ÍNDICE

Agradecimentos	vi
Resumo e Palavras-chave	vii
Abstract e Keywords	viii
Abreviaturas	ix

Introdução	21
------------	----

PARTE I

Capítulo I: <i>Estado da Arte</i> na adaptação e interpretação do <i>Lied</i> Alemão do século XIX para o repertório para Trombone: tendências actuais	24
1. Tradição da adaptação de repertório vocal para trombone: alguns apontamentos	24
2. <i>Estado da Arte</i>	29
Capítulo II: Vida e Obra de Richard Strauss em torno do <i>Lied</i> Alemão	45
1. Contextualização do repertório vocal na obra de Richard Strauss: <i>Lied</i> e obras corais	45
2. Richard Strauss como compositor de <i>Lied</i>	48
Capítulo III: O trombone e a produção musical para este instrumento na história da música europeia entre o século XVII e o início do século XX	95
1. Literatura sobre o trombone entre o século XVII e início do século XX na Europa	95
1.1 Dicionários, Enciclopédias e Tratados publicados entre o século XVII e o início do século XX	95

1.2 Girolamo Fantini: <i>Modo per Imparare a sonare di Tromba, tanto di Guerra, Quanto Musicalmente in Organo, con Tromba Sordina, col Cimbalo, e ogn'altro istrumento</i> (1638)	118
Capítulo IV: O trombone e a música vocal	124
1. Contextualização histórica da relação Trombone - Coralidade	124
2. As qualidades vocais do trombone	135
2.1 Semelhanças entre o <i>Stilo Legato</i> no trombone e na voz humana	135
2.2 O <i>Vocalise</i> e o Trombone: a utilidade do <i>Vocalise</i> para o trombonista	139
Capítulo V: Os <i>Lieder</i> de Richard Strauss: da transcrição à criação de um Repertório para Trombone e Piano	146
1. Das transcrições musicais às novas composições: tópicos para reflexão	146
2. As transcrições dos <i>Lieder</i> de Richard Strauss: Fundamentação da escolha das composições	154
3. Critério de adaptabilidade do repertório para Trombone aos <i>Lieder</i> de Richard Strauss	155
Capítulo VI: Levantamento de problemas relativos à interpretação dos <i>Lieder</i> no Trombone e propostas de resolução dos mesmos	159
1. A fonética como base interpretativa dos <i>Lieder</i>	159
2. A importância do <i>Stilo Obligato</i> na interpretação de alguns exemplos de repertório sinfônico	173

PARTE II	183
Capítulo I: <i>Estado da Arte</i>	185
Capítulo II: Metodologia de análise dos <i>Lieder</i>	187
Capítulo III: Transcrição dos <i>Lieder</i> de Richard Strauss	189
1. <i>Acht Gedichte aus Letzte Blätter von Hermann von Gilm, Op. 10</i>	189
1.1 <i>Zueignung</i>	190
1.1.1 Tradução	190
1.1.2 Análise de <i>Lied</i>	191
1.2 <i>Nichts</i>	194
1.2.1 Tradução	194
1.2.2 Análise de <i>Lied</i>	195
1.3 <i>Die Nacht</i>	197
1.3.1 Tradução	197
1.3.2 Análise de <i>Lied</i>	198
1.4 <i>Die Georgine</i>	201
1.4.1 Tradução	201
1.4.2 Análise de <i>Lied</i>	202
1.5 <i>Geduld</i>	204
1.5.1 Tradução	204
1.5.2 Análise de <i>Lied</i>	205
1.6 <i>Die Verschwiegenen</i>	207
1.6.1 Tradução	207
1.6.2 Análise de <i>Lied</i>	208
1.7 <i>Die Zeitlose</i>	210
1.7.1 Tradução	210
1.7.2 Análise de <i>Lied</i>	211

1.8 <i>Allerseelen</i>	213
1.8.1 Tradução	213
1.8.2 Análise de <i>Lied</i>	214
2. <i>Vier Letzte Lieder</i> , Op. 150	215
2.1 <i>Frühling</i>	216
2.1.1 Tradução	216
2.1.2 Análise de <i>Lied</i>	217
2.2 <i>September</i>	221
2.2.1 Tradução	221
2.2.2 Análise de <i>Lied</i>	222
2.3 <i>Beim Schlafengehen</i>	225
2.3.1 Tradução	225
2.3.2 Análise de <i>Lied</i>	226
2.4 <i>Im Abendrot</i>	228
2.4.1 Tradução	228
2.4.2 Análise de <i>Lied</i>	229
Capítulo VI: Apresentação de dois Programas de Recital para Trombone e Piano com base nos <i>Lieder</i> transcritos	232
Conclusão	234
Bibliografia	238
Anexos	255
Índice de Anexos	xiv
Índice de Tabelas	xiv
Índice de Imagens	xv
Índice de Exemplos	xix

Índice de anexos

Anexo 1 - Biografia de Richard Strauss: algumas notas	256
Anexo 2 – Os <i>Vocalises</i> de Bordogni e as transcrições de Rochut	263
Anexo 3 – Linha cronológica referente ao levantamento dos métodos que consideramos mais importantes para o ensino do trombone entre o século XVIII e o século XX	268
Anexo 4 – Coleção de Eugene Adam, Parte 1, <i>Solos for Trombone</i>	274
Anexo 5: Transcrição <i>Acht Gedichte aus Letzte Blätter von Hermann von Gilm</i> , Op. 10	277
Anexo 6 :Transcrição <i>Vier Letzte Lieder</i> AV 150	333
Anexo 7 :Programas de Recital	282
Anexo 8: Video do primeiro Recital (Trombone e Órgão, Setembro 2016).....Ficheiro “Recital 1” em anexo (pen)	
Anexo 9: Video do segundo Recital (Trombone e Piano, Julho 2017).....Ficheiro “Recital 2” em anexo (pen)	

Índice de Tabelas

Tabela 1: O repertório trombonístico e as <i>Lieder</i> alemãs (1989-2017)	29
Tabela 2: Solos de Trombone executados no <i>College Student Recitals</i> (1971-1972)	36
Tabela 3: Organização das composições em 387 programas de recital de trombone nos Estados Unidos da América (1977)	38

Tabela 4: Transcrições de música vocal para Trombone (1972-1997)	40
Tabela 5: Lista de <i>Lied</i> de Richard Strauss até 1884	52
Tabela 6: Tabela de preços praticados entre Richard Strauss e Joseph Aibl	59
Tabela 7: Esboços de <i>Lied</i> por Richard Strauss correspondentes ao período posterior ao Op.50	68
Tabela 8: Produção de <i>Lied</i> entre 1885 e 1906	75
Tabela 9: Tabela 9: Levantamento de <i>Lied</i> compostos por Richard Strauss em 1918	83
Tabela 10: Orquestrações de <i>Lied</i> de Richard Strauss pelo próprio	87
Tabela 11: <i>Lieder</i> que Richard Strauss compôs desde 1919 até 1949	91
Tabela 12: Levantamento de alguns Dicionários, Enciclipédias e Tratados sobre o trombone, publicados entre o século XVII e o início do século XX	95
Tabela 13: Produção de oratórios Vienenses com partes em <i>Obbligato</i> para trombone	174
Tabela 14: Relação entre a numeração original dos <i>Vocalises</i> por Bordogni e da numeração das transcrições feitas por Rochut	263
Tabela 15: Coleção de Eugene Adam, Parte 1, Solos for Trombone	274
Índice de Imagens	
Imagem1: <i>Cassone Adimari</i> , Lo Scheggia, Galleria dell'Accademia, Florença	25

Imagem 2: Exemplo de parte original do excerto de <i>Lieder eines fahrenden Gesellen</i> de Gustav Mahler	41
Imagem 3: Exemplo de transcrição e edição por Daniel E. Cherry	42
Imagem 4: Exemplo de transcrição de Douglas Sparkes. Edição de <i>Cherry Classics Music</i>	42
Imagem 5: Excerto de <i>Ständchen</i> , Op.17, nº2	58
Imagem 6: Carta assinada "Dr. Richard Strauss". 3 páginas. Garmisch, 29 de julho, [19] 08	62
Imagem 7: Capa de <i>Syntagmatis musici tomus secundus. De Organographia</i>	103
Imagem 8: <i>Instrumentälischer Bettlermantl</i>	105
Imagem 9: Posições das notas no Trombone Alto e Tenor, segundo Daniel Speer	107
Imagem 10: <i>Tromba spezzata</i>	109
Imagem 11: Comparação da divisão das posições da vara entre a proposta de Fröhlich (Sistema Novo) e o que até então se praticava (Sistema Antigo)	112
Imagem 12: Capa de <i>Modo per Imparare a sonare di Tromba</i> de Girolamo Fantini	117
Imagem 13: Exemplos de utilização da cécula “drá”	120
Imagem 14: Tipos de articulação 1	121
Imagem 15: Tipos de articulação 2	121

Imagem 16: 1501-25 - <i>Assunção da Virgem</i> . Quadro atribuído a Gregorio Lopes, Museu da Música, Lisboa	125
Imagem 17: c. 1515 <i>Assunção da Virgem</i> , supostamente da autoria de Afonso Jorge	126
Imagem 18: c. 1520-40 - <i>Assunção da Virgem</i> , um quadro dos Mestres de Ferreirim	126
Imagem 19: c. 1525 - <i>Assunção da Virgem</i> , Pintor anónimo, possivelmente Jorge Afonso	126
Imagem 20: c. 1530 - <i>Assunção da Virgem</i> por Frei Carlos	127
Imagem 21: Excerto da transcrição de <i>Glückes genug</i> Op. 37 nº1 de Richard Strauss por Max Reger e tradução do texto por John Bernhoff	151
Imagem 22: Excerto da transcrição de <i>Ständchen (Serenade)</i> Op.17 nº 2 de Richard Strauss por Walter Giesecking	151
Imagem 23: Acção dos músculos responsáveis pelo movimento das Cordas Vocais	159
Imagem 24: Visão lateral e superior da acção dos músculos responsáveis pela movimento das Cordas Vocais	160
Imagem 25 Músculos faciais utilizados para provocar vibração dos lábios	163
Imagem 26: Espectro sonoro representativo da posição da língua numa posição baixa e posição alta enquanto o trombonista toca a nota correspondente ao Fá 2	165
Imagem 27: Uso de múltifónicos na <i>Sequenza V</i> (1966) para trombone solo de Luciano Berio. As notas sem preenchimento e com um ponto no centro devem ser cantada.	166
Imagem 28: Secção central de <i>Basta</i> (1982) para trombone solo de Folk Rabe	167

Imagem 29: Primeiros compassos de <i>General Speech</i> de Robert Erickson. Trata-se do início do discurso: “Duty, Honor, Country”	168
Imagem 30: Continuação de <i>General Speech</i> de Robert Erickson: “those three hallowed words reverently”	168
Imagem 31: Continuação de <i>General Speech</i> de Robert Erickson	168
Imagem 32: Exemplo da utilização das vogais “u-a-i” por Berio na <i>Sequenza V</i> para trombone solo	169
Imagem 33: Pergunta feita pelo intérprete na <i>Sequenza V</i> de Berio: “why?” (“porquê?”)	169
Imagem 34: Instruções de interpretação a nível vocal e fonético da <i>Sequenza V</i> (1966) para trombone solo de Luciano Berio	170
Imagem 35: Excerto da Ária <i>Alma integrate</i>	176
Imagem 36: Excerto de <i>Tuba Mirum</i> da Missa de Requiem em Dó menor de Georg Reutter	177
Imagem 37: Excerto da ária <i>Jener Donnerworte Kraft</i> de <i>Die Schuldigkeit des Ersten Gebots</i>	179
Imagem 38: <i>Tuba Mirum</i> do <i>Requiem</i> K. 626 de W. A. Mozart (compassos 1 a 18)	181
Imagem 39: Franz Joseph Strauss	256
Imagem 40: Josephine Pschorr	256
Imagem 41: <i>Weihnachtslied</i>	258

Imagem 42: Três gerações de Strauss: Franz Strauss, Richard Strauss e Franz Joseph Strauss	259
--	-----

Índice de Exemplos

Exemplo 1: Movimento da melodia imitado pela melodia no acompanhamento	192
Exemplo 2: Movimento cadencial da melodia no final da estrofe	192
Exemplo 3: Material temático principal em <i>Nichts</i> . Compasso 1	194
Exemplo 4: Sugestão interpretativa a nível da dinâmica	195
Exemplo 5: Sugestão de afinação das notas consoante a função no acorde.	199
Exemplo 6: Movimento descendente da linha mais grave do acompanhamento no piano	201
Exemplo 7: Motivo principal de <i>Die Georgine</i> . Compassos 6-8	202
Exemplo 8: Referências à primeira parte do motivo	202
Exemplo 9: Motivo principal em <i>Geduld</i> . Compassos 6-10	204
Exemplo 10: Sugestão interpretativa a nível da articulação	208
Exemplo 11: Sugestão interpretativa a nível da dinâmica	211
Exemplo 12: Sugestão interpretativa a nível cinética musical/agógica	213
Exemplo 13: Motivo temático em <i>Frühling, Vier Letzte Lieder</i> de Richard Strauss	217

Exemplo 14: Motivo temático em <i>Frühling, Vier Letzte Lieder</i> de Richard Strauss	218
Exemplo 15: Motivos temáticos em <i>September, Vier Letzte Lieder</i> de Richard Strauss	222
Exemplo 16: Motivo temático 3 em <i>September, Vier Letzte Lieder</i> de Richard Strauss	222
Exemplo 17: Exemplo de uma abordagem mais espiritual sugerida pelo texto	226

Introdução

Partir dos *Lieder* de Richard Strauss, descobrir neles os sentimentos do compositor, testemunhos de fases da sua vasta obra e partir para a sua transcrição de modo a poderem fazer parte do repertório trombonístico foi para nós muito desafiante. Strauss, ao compô-los, evocava o passado, baseava-se na tradição alemã, cativando públicos vastos, de maior ou menor erudição em termos musicais; continuava, ao mesmo tempo, uma tendência que já tinha sucesso na altura com outros compositores, e que conheceria ainda sucessores nesta opção que ligava a música ao canto.

Além de homenagear a tradição alemã, Strauss possibilitou ainda que os *Lieder* tivessem uma função educativa, de formação e informação, revelando ao mundo que o rodeava as histórias e os *exempla* alemães, e que desde cedo o atraíram - veja-se a data da sua primeira composição deste género. Porém, não eram apenas relatos de experiências passadas e não vivenciadas: muitos dos seus *Lieder* traduzem o seu estado de alma, a maior ou menor complexidade de sentimentos que o assaltavam, os momentos de lazer, de angústia, ou momentos de cariz escatológico por que passou: são mais de 200 os *Lieder* que compôs, e de que nos ocuparemos apenas de uma parte que seleccionámos.

De facto, o objecto da presente tese de doutoramento é a transcrição para trombone de 12 desses *Lieder* de Richard Strauss correspondendo a fases distintas da sua obra. Assim, o primeiro conjunto corresponde a *Acht Gedichte aus Letzte Blätter von Hermann von Gilm* Op.10 (1885) e o segundo a *Vier Letzte Lieder* AV 150 (1948), procurando, na diferença em termos de abordagem a este género musical pelo compositor e na versatilidade das cores apresentadas nestes *Lieder*, encontrar e demonstrar a grandeza da obra de Strauss. Assim se explica a problemática que percorreu todo este trabalho, explorando as potencialidades destas composições para o panorama interpretativo atual para trombone.

Metodologicamente, procedemos a intensa pesquisa bibliográfica em diversas bibliotecas e arquivos, consultando obras de referência sobre o repertório trombonístico. Analisámos ainda gravações audio, muitos Programas de concerto e de recitais. Procedeu-se em seguida à transcrição de dois grupos de *Lieder* de Richard Strauss para Trombone: *Acht Gedichte sus Letzte Blätter von Hermann von Gilm*, Op. 10 e *Vier Letzte Lieder*, AV 150, exigindo posteriormente ensaios e experimentação continuados para construção das propostas de interpretação dos *Lieder*.

Sabemos que a obra de Strauss, em geral, tem sido muito estudada; tal é também o caso dos *Lieder*, que já conheceram abordagem semelhante no que respeita a outros instrumentos (não tão integralmente para o trombone), e apresentem também trabalhos literários de referência neste domínio (*Ton und Wort The Lieder of Richard Strauss, Barbara Petersen*).

Já tivemos oportunidade de trabalhar a obra de outros compositores (numa das dissertações de mestrado que elaborámos para a Escola de Artes de Zurique sobre o trombone nas sinfonias de Gustav Mahler¹) mas sobretudo enquanto instrumentista já trabalhamos e interpretámos, em orquestra, algumas obras de Richard Strauss, nomeadamente *Der Rosenkavalier* Op. 59 com a *Tonhalle Orchester Zürich*, *Also sprach Zarathustra* Op.30 com a *Gustav Mahler Jugend Orchester*, *Salome* Op. 54, *Elektra* Op. 58, *Arabella* Op. 79, *Ariadne auf Naxos* Op. 60 e *Die Frau ohne Schatten* Op. 65 com a Orquestra da Ópera de Zurique. Nessas *performances* é pedido ao naipe de trombones que responda de forma muito descritiva dada a complexidade harmónica e temática, arrebatadora mas ao mesmo tempo sensível, assumindo um compromisso entre os modelos instrumentais virtuosísticos e a harmonia densa que os suporta. Foi também esta experiência que nos motivou a construir uma proposta de interpretação para trombone dos *Lieder* do compositor, de molde a conservar íntegro o suporte musical de origem. Essa construção implicou uma larga pesquisa tanto no domínio do mais perfeito dos instrumentos – a voz humana –, como no domínio linguístico (tradução do original alemão para português, com grandes preocupações em termos frásicos e fonéticos), como ainda das experimentações ao nível do instrumento.

Em termos de estruturação, o presente estudo, que tem como objectivo central a adaptação para trombone de *Lieder* de Richard Strauss, divide-se em duas partes.

A primeira, composta por seis capítulos, é de cariz mais teórico, visando: contextualizar a figura do compositor e, na sua obra, a composição dos *Lieder*, ou seja do repertório vocal dentro da sua obra; apresentar os *Lieder* seleccionados para transcrição e fundamentar a sua seleção; apreciar os *Lieder* como modelo de interpretação para trombone; e fazer um levantamento de problemas dessa mesma interpretação, sugerindo modelos para a resolução desses mesmos problemas.

A segunda parte desta dissertação é dedicada primeiramente à adaptação para trombone dos *Lieder* seleccionados, com textos em português. Por fim, são descritos os Recitais para trombone realizados

¹ Conde, André Manuel Fialho.(2010). *The use of trombone in Gustav Mahler Symphonies*. Dissertação de Mestrado em Trombone - Performance em Orquestra. Zurique, Universidade das Artes de Zurique.

no âmbito deste doutoramento em Interpretação (trombone) que incluíram os *Lieder* na *performance*; apresenta-se a Folha de Sala e os pormenores considerados mais relevantes e nos anexos 8 e 9 os registos video desses recitais.

Capítulo I: *Estado da Arte* da adaptação e interpretação do *Lied* Alemão do século XIX para o repertório para Trombone: tendências atuais

1. Tradição da adaptação de repertório vocal para trombone: alguns apontamentos

A procura de um repertório mais programático, com elementos que ajudam na construção de uma determinada ideia musical e a ligação histórica que o trombone tem com o repertório vocal, são a justificação para a inclusão de muito deste repertório na prática performativa dos trombonistas na atualidade.

É através de um estudo cuidadoso do texto das obras vocais que se pode criar um enquadramento mais adequado para *performance* da obra no que diz respeito ao estilo e índole da mesma, como também determinar o tipo de articulações e a maneira como interagem as diferentes frases. Efectivamente, para além de evidenciar os inícios e finais de frase, o conhecimento do texto também ajuda a identificar a maneira como as frases se relacionam e onde será o clímax da obra). Por outro lado, também se pode incluir texto numa obra ou passagem para facilitar a criação de uma ideia musical e de articulação, conforme sugerem Edward Kleinhammer e Douglas Yeo: “ Os cantores têm uma vantagem adicional através do uso de palavras pois estas ajudam a conduzir a linha musical. Tente incluir palavras que se adaptem a uma parte instrumental: isso vai ajudar à sensação de "ir a algum lugar". A atenção a esta pequena *nuance* pode ajudar a dar vida a uma passagem a solo ou em grupo”².

Há também diversos pontos em comum no que diz respeito à maneira como os trombonistas (e o resto dos instrumentistas de bocal) e os cantores formam o som: a similaridade entre a vibração dos lábios para a produção do som no trombone e a forma como vibram as cordas vocais dos cantores; a maneira como o posicionamento da língua na boca e a alteração da forma da cavidade vocal interferem não só na qualidade como também no timbre do som produzido pelo instrumentista ou pelo cantor. Glen Law refere-se a estas semelhanças num artigo que escreveu em 1991: “A Posição da língua afeta a produção do som. Quando faz vocalises, o cantor emprega vogais para a ressonância e qualidade nos vários registos”. Segundo o mesmo autor, são também necessários ajustes para diferentes qualidades de som ao longo da extensão dos instrumentos de metal³.

² Kleinhammer, Edward; Yeo, Douglas. (1997). *Mastering the Trombone*. Hannover: Piccolo Music Publishers., 61. Tradução nossa.

³ Glen Law, Gen. (1991). Development of Brass Tone. *Brass Anthology*. Northfield, Illinois: The Instrumentalist Publishing Company, 187.



Imagem 1: *Cassone Adimari*, Lo Scheggia, Galleria dell'Accademia, Florença.

Fonte: Wikimedia commons. (Acedido a 4 Novembro de 2015)

No que diz respeito ao aspeto histórico que motiva o uso de repertório vocal na *performance* do trombone podemos referenciar que é uma prática com mais de cinco séculos. O uso progressivo da fluidez, expressividade e estilos líricos presentes no repertório vocal estão presentes na origem do trombone e, numa das representações mais antigas que se conhece deste instrumento (que na altura se denominava Sacabuxa) em contexto de *performance*, isso é bem claro. A primeira representação da participação do Sacabuxa está presente numa pintura de um *Cassone* (baú utilizado para o enoval do casamento) Florentino, *O Casamento de Adimari*⁴ do pintor La Scheggia (Giovanni di Ser Giovanni), onde está representada a participação de um Sacabuxa e três Charamelas⁵ nas

⁴ Baines, Anthony C. (1954). Trombone. *Groves Dictionary of Music and Musicians* (ed. Eric Blom). Nova Iorque: St. Martin's Press, vol. VIII, 555, 5ª ed.,

⁵ Baines, Anthony C. (1980). *Brass Instruments. Their History and Development*. London: Faber and Faber, 107.

comemorações de uma festividade (supostamente o casamento de Boccaccio Adimari e Lisa Ricasolo, a 22 de Junho de 1420); porém não é claro se o repertório que tocaram se tratava de repertório com origem vocal (imagem 1). O mesmo não se pode dizer de um relato do casamento do Duque de Borgonha, em 1468, que indica a *performance* de um Motete por um ensemble⁶ com o número de músicos que La Scheggia representou no *Cassone* (um Sacabuxa e três Charamelas) e, segundo Johannes Tinctoris, trata-se de um ensemble composto por instrumentos “sonoros”, a *Alta Banda*, que engloba instrumentos como o Trombone, Bombarda e Charamelas⁷ e, cuja fonte original de repertório eram precisamente a música vocal que incluía o Motete e a *Chanson* francesa⁸.

É também importante mencionar que um dos primeiros compositores a escrever música onde o trombone dobrava as vozes foi Viadana em obras como *Salmi a Quattro chori*⁹(1612), e seguidamente outros compositores, como Ercole Porta adotaram a mesma técnica, de que é exemplo a sua Missa (1620) com três trombones e dois violinos a dobrar as vozes e, conseqüentemente outros compositores de referência na história da música como são o caso Mozart, Beethoven, Berlioz e Mahler a nível da música orquestral.

Desde praticamente a sua génese que o trombone está associado à música vocal, quer fazendo parte de um ensemble, quer partilhando peças solísticas com outros cantores. É com base nesta história interpretativa do instrumento que, alguns compositores atribuíram características vocais ao trombone dada a grande semelhança entre o seu timbre e a voz humana, começando a surgir algumas obras onde o trombone e uma parte vocal partilhavam a função de solistas.

Este movimento composicional em torno do trombone ganha destaque a partir do século XVII em obras como: *O bone Jesu* que integra *Cento concerti ecclesiastici* (1602) de Lodovicoda Viadana, escrita para dois trombones e voz tenor¹⁰; as obras *In te Domine speravi* (1606) para dois trombones

⁶ Idem, 108

⁷ Apel, Willi. (1982). *Alta. Harvard Dictionary of Music*, Cambridge: Harvard University Press, 30, 2ª Ed.

⁸ Kenton, Egon. (1967). *Life and Works of Giovanni Gabrieli. Musicological Studies and Documents* (ed. Armen Carapetyan). American Institute of Musicology, vol. 16, 468.

⁹ Roche, Jerome. (1984). *North Italian Church Music in the Age of Monteverdi*. Oxford: Clarendon Press, 119. Segundo Eric Blanchard, há um erro nalgumas dissertações que referem o livro de Roche no que diz respeito à primeira vez que o trombone dobra as vozes, inovação por Viadana e Crotti, em meados do século XVI. Eric Blanchard indica que não há referências que Viadana tenha escrito antes de 1600 e Crotti só é mencionado como tendo escrito dobragens no início do século XVII. Mesmo que tenham ocorrido dobragens antes, tal não é referenciado no livro de Roche.

¹⁰ Roche, Jerome. (1984). *North Italian church music in the age of Monteverdi*. Oxford University Press, USA.54.

e duas vozes alto, e *Deus exaudi* (1606) para duas vozes soprano, um trombone e uma violeta de Leone Loeni¹¹; as obras de Joseph Fux de que destacamos a ária *Vedi che il Redentor* de *Il fonte della salute* composta em 1716¹² e a *Alma Redemptoris* para soprano e trombone (que constitui um dos trabalhos mais elaborados e extensos para este tipo de formação)¹³. Esta associação prolonga-se até aos dias de hoje¹⁴.

Tem havido um número considerável de estudos referentes à utilização e desenvolvimento do trombone no âmbito de orquestra sinfónica que demonstram não só o desenvolvimento das práticas de dobragem de vozes como também outras técnicas de interacção com a escrita vocal (muito representada pelo *Stilo Obligato* de que iremos falar mais à frente) e de atribuição de qualidades vocais a este instrumento¹⁵.

No século XX são vários os exemplos do emprego das qualidades líricas do trombone por parte de compositores que escrevem para este instrumento quer num contexto sinfónico, como por exemplo Hindemith em *Mathis der Maler* para entoar em uníssono a melodia *Es sungen drei Engel*, ou num contexto mais solístico como é o caso de Camille Saint-Saens, na *Cavatina* op. 144 (1915) para Trombone e Piano.

Assim, podemos considerar que foi com base nos exemplos acima apresentados que a *performance* de adaptações *Lied* Alemão do século XIX começou a assumir alguma presença nos recitais e mesmo em registos audio de diversos trombonistas.

Antes de continuar, pensamos ser importante fundamentar a opção de não traduzir *Lied* para *Canção* baseando-nos na explicação que Laura Wake Marques expõe no seu livro¹⁶: “Portanto quem seja forçado a fazer a tradução desse termo ou a classificar composições escritas segundo os preceitos observados nos autênticos *Lieder*, deve traduzir *Lied* - Canto e *Lieder* - Cantos. Optando

¹¹ Kurtzman, J. G. (1999). *The Monteverdi Vespers of 1610: music, context, performance*. Clarendon Press.121

¹² Carter, S. (1990). *Trombone Obbligatos in Viennese oratorios of the Baroque*. *Historic Brass Society Journal*, 2, 52-77.

¹³ Wells, W. (2005). *Music for Trombone and Voice from the Hapsburg Empire: An Historical Overview with Tenor Trombone Transcriptions* (Doctoral dissertation).

¹⁴ Para aprofundar a questão relacionada entre a partilha de funções solísticas entre o trombone e a voz, consultar especialmente *VOCAL SOLO OR DUO WITH TROMBONE, PRE-1800* de Will Kimball, disponível em <http://kimballtrombone.com/early-trombone-literature-pre-1800/vocal-solo-duo-trombone-pre-1800/> (consultado em 2 de Setembro de 2018).

¹⁵ Cf o já acima citado trabalho de nossa autoria, de 2010, *The use of trombone in Gustav Mahler Symphonies*. Dissertação de Mestrado em Trombone - Performance em Orquestra. Zurique, Universidade das Artes de Zurique.

¹⁶ Marques, Laura Wake (1932). *O canto em Portugal. Reflexões sobre as escolas de canto. Cantemos em Português. Considerações sobre o Lied*. Lisboa: Tipografia da Livraria Ferin.

por esta expressão evitar-se-à a palavra canção que pelo significado de carácter mais ligeiro lembra imediatamente a forma popular que mais caracterizada fica ainda intitulando-se cantigas ou cantares”.

A maneira como o trombone se adapta a este tipo de repertório é algo muito atrativo para os trombonistas da actualidade. Para além de lhes permitir expor as qualidades líricas, amplitudes e cores sonoras do instrumento, também se tem revelado muito útil do ponto de vista técnico, onde o *legato*, as longas frases (que muitas vezes exigem uma técnica de respiração muito elaborada e eficiente) e o vasto leque de articulações que, juntamente com a necessidade de uma constante interacção com o texto e ideias musicais expostas tanto pelo poeta como pelo compositor, são um grande desafio do ponto de vista da *performance* e uma excelente fonte para o desenvolvimento não só artístico como também técnico do trombonista.

2. Estado da Arte

Dada a diversidade de propostas em matéria de interpretação, consideramos importante uma abordagem e reflexão ao *Estado da Arte* no domínio da adaptação e transcrição para trombone do *Lied* alemão, especialmente no que se refere às tendências atuais. No sentido de uma abordagem abrangente, foi necessário recorrer a uma significativa diversidade de suportes desde as gravações áudio aos Programas de concerto ou ainda aos artigos da especialidade.

Após termos consultado 541 Cd's de Trombone lançados nos últimos anos¹⁷, damos-nos conta que o repertório vocal surge num número considerável de registos e que ganha mais presença à medida que as gravações são mais recentes. Grande parte do espólio consultado mostra que o repertório vocal, bem como o contexto que os intérpretes pretendem apresentar no Cd é muito direcionado para a exploração e demonstração das “qualidades vocais” deste instrumento.

O repertório a que nos referimos conta com música vocal de muitos pontos do Mundo e de diversas épocas da História da Música. Dos registos sonoros que consultámos, 36 Cd's optaram pelo recurso ao *Lied* Alemão do século XIX, o que representa cerca de 6.7% do número total de 541 Cd's. A tabela seguinte (Tabela1) apresenta o levantamento dos respectivos Cd's organizado por data de lançamento, nome do álbum, intérprete e referência aos compositores e respectivos *Lieder* que fazem parte de cada registo.

Tabela 1: O repertório trombonístico e as *Lieder* alemãs (1989-2017)

Data de Lançamento	Nome do Álbum	Intérprete	Compositor e Lied
1989	<i>Stewart Sounds</i>	Dee Stewart (EUA)	<ul style="list-style-type: none">• Johannes Brahms: <i>Four Serious Songs</i> Op.121.• Hugo Wolf: <i>Two Songs</i>
Dezembro, 1996	<i>Songs of Sunset</i>	Christian Lindberg (Suécia)	<ul style="list-style-type: none">• Felix Mendelssohn: <i>Auf Flügeln des Gesanges</i>, Op. 34 n°2.
1996	<i>Trombonology</i>	Mark Lawrence (EUA)	<ul style="list-style-type: none">• Franz Strauss: <i>Nocturno</i> para trompa Op.7

¹⁷Para além da pesquisa em Bibliotecas, também foi consultado o seguinte site: <http://www.islandtrombone.com/soloCD.html/> acedido a 14/3/2016

Data de Lançamento	Nome do Albúm	Intérprete	Compositor e Lied
Janeiro, 2000	<i>Bass Trombone meets Schumann - Dichterliebe</i>	Kan Nishida (Japão)	• Robert Schumann: <i>Dichterliebe</i> , Op.48
2000	<i>Sound Waves</i>	Donald Knaub (EUA)	• Gustav Mahler: <i>Songs of a Wayfarer</i>
Junho, 2001	<i>The Romantic Bass Trombone</i>	John Rojak (EUA)	• Robert Schumann: selecção de Lieder de <i>Dichterliebe</i> , Op.48 (<i>Im wunderschönen Monat Mai; Aus meinen Tränen sprießen, Wenn ich in deine Augen seh, Ich will meine Seele tauchen, Im Rhein, im heiligen Strome, Ich grolle nicht, Hör ich das Liedchen klingen, Aus alten Märchen</i>).
2001	<i>In the Moment</i>	JoDee Davis (EUA)	• Clara Schumann: <i>Liebst du um Schönheit</i> , Op.12 n° 4; <i>Warum willst du and're fragen</i> , Op. 12 n° 11; <i>Die stille Lotosblume</i> , Op.13 n° 6; <i>An einem lichten Morgen</i> , Op. 23 n° 2.
2001	<i>Jubileum sonori - Musica sacra per trombone e organo</i>	Floriano Rosini (Itália)	• Franz Schubert: <i>Ave Maria</i> , Op. 52 n°6
Novembro, 2003	<i>Pura Vida</i>	Peter Ellefson (EUA)	• Johannes Brahms: <i>Die Blaues Auge</i> , Op.47 n°3; <i>Meine Liebe ist grün</i> , op.63 n°5; <i>Der ganz zum liebchen</i> , Op.48 n°1; <i>O wüßt ich doch den Weg zurück</i> , Op.63 n°8.

Data de Lançamento	Nome do Albúm	Intérprete	Compositor e Lied
Dezembro, 2003	<i>Family Tree</i>	Ko-ichiro Yamamoto (Japão)	<ul style="list-style-type: none"> • Franz Strauss: <i>Nocturno</i> para trompa op.7
2003	<i>Serious Songs, Sad Faces</i>	Mark Hetzler (EUA)	<ul style="list-style-type: none"> • Franz Schubert: <i>Der Doppelgänger (13 Lieder nach Gedichten von Rellstab und Heine, n°13).</i> • Johannes Brahms: <i>O Tot, Vier ernste Gesänge</i> Op.121 n° 3. • Gustav Mahler: <i>The Two Blue Eyes of my Beloved, Lieder eines fahrenden Gesellen</i> n°4;
2004	<i>The Occasional Clam</i>	Ed Anderson (EUA)	<ul style="list-style-type: none"> • Gustav Mahler: <i>Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flamme, Kindertotenlieder</i> n°2; <i>Liebst du um Schönheit, Rückert-Lieder</i> n°2; <i>Urlicht, Des Knaben Wunderhorn</i> n°11.
2004	<i>Towards the Light</i>	Nitzan Haroz (EUA)	<ul style="list-style-type: none"> • Franz Strauss: <i>Nocturno</i> para trompa op.7. • Johannes Brahms: <i>An die Nachtigall, 4 Lieder</i> Op.46 n°4; <i>Schön war, das ich dir weihte; 7 Lieder</i> Op.95 n°7; <i>Alte Liebe; 5 Lieder</i> Op.72 n°1.

Data de Lançamento	Nome do Albúm	Intérprete	Compositor e Lied
Janeiro, 2006	<i>Liebesträum</i>	Armin Bachmann (Suíça)	<ul style="list-style-type: none"> • Franz Liszt: <i>Liebesträum</i> n.º.3 em Lá bemol maior; • Robert Schumann: “<i>Dichterliebe</i>”, Op.48 (<i>Im wunderschönen Monat Mai, Aus meinen Tränen sprüessen, Die Rose, die Lilie, die Taube, Wenn ich in deine Augen seh, Ich grolle nicht, Hör' ich das Liedchen klingen, Ein Jüngling liebt ein Mädchen e Am leuchtenden Sommermorgen</i>); <i>Träumerei, Kinderszenen</i>, Op. 15. • Felix Mendelshonn: <i>Lied ohne Worte</i>, Op.109. • Franz Schubert: <i>Schwanengesang</i>, D.957
Dezembro, 2006	<i>Melody</i>	Ben van Dijk (Holanda)	<ul style="list-style-type: none"> • Johannes Brahms: <i>Wiegenlied</i>, 5 <i>Lieder</i> Op.49 n.º4.
2006	<i>D+ (Dee Plus)</i>	Dee Stewart (EUA)	<ul style="list-style-type: none"> • Johannes Brahms: <i>Geistliches Wiegenlied</i>, Op.91 n.º2.
2006	<i>Vox Gabrieli</i>	Hugo Assunção (Portugal)	<ul style="list-style-type: none"> • Richard Strauss: <i>Morgen</i>, 4 <i>Lieder</i>, Op.27 n.º4; <i>Die Nacht, Acht Lieder aus Letzte Blätter</i>, Op.10 n.º3; <i>Allerseelen, Acht Lieder aus Letzte Blätter</i>, Op.10 n.º8.
2007	<i>Looking Ahead: Works For Trombone</i>	Roger Verdi (EUA)	<ul style="list-style-type: none"> • Gustav Mahler: <i>Songs of a Wayfarer</i>
2008	<i>Berlin Recital</i>	Stefan Schulz (Alemanha)	<ul style="list-style-type: none"> • Johannes Brahms: <i>Vier Ernst Gesänge</i>, Op.21;

Data de Lançamento	Nome do Albúm	Intérprete	Compositor e Lied
Julho, 2009	<i>Gung-Ho - Virtuoso Works For Trombone</i>	David Bremner (Nova Zelândia)	<ul style="list-style-type: none"> • Franz Strauss: <i>Nocturno</i> para trompa Op.7. • Richard Strauss: <i>Allerseelen, Acht Lieder aus Letzte Blätter</i>, Op.10 n°8; <i>Das Rosenband, 4 Lieder</i> Op. 36 n°1. • Johannes Brahms: <i>Von ewiger Liebe, 4 Songs</i> Op.43 n°1
Setembro, 2009	<i>Trombone Meditation</i>	Jacques Mauger (França)	<ul style="list-style-type: none"> • Franz Schubert: <i>Ellens Gesang III Hymne an die Jungfrau; D839</i>, Op. 52 n °6
Novembro, 2009	<i>After a Dream</i>	Carsten Svanberg (Dinamarca)	<ul style="list-style-type: none"> • Johannes Brahms: <i>Wiegenlied; 5 Lieder</i> Op.49 n°4.
2009	<i>Departure</i>	Gerry Pagano (EUA)	<ul style="list-style-type: none"> • Gustav Mahler: <i>Lieder eines fahrenden Gesellen</i>
2009	<i>Songs and Dances</i>	Michael Becker (EUA)	<ul style="list-style-type: none"> • Gustav Mahler: <i>Rückert-Lieder.</i>
2009	<i>Taking Steps: Works for Trombone</i>	Roger Verdi (EUA)	<ul style="list-style-type: none"> • Johannes Brahms: <i>Four Serious Songs</i> Op.121.
2011	<i>Mütterkinderlieder Nachmahler</i>	Bertl Mütter (Áustria)	<ul style="list-style-type: none"> • Gustav Mahler: <i>Improvisações sobre Kindertotenlieder</i>
Março, 2013	<i>Stage Left</i>	Timothy Higgins (EUA)	<ul style="list-style-type: none"> • Johannes Brahms: <i>Four Serious Songs</i> Op. 121.
2013	<i>Voice</i>	Jamie Williams (EUA/Alemanha)	<ul style="list-style-type: none"> • Franz Strauss: <i>Nocturno</i> para trompa Op.7.
2013	<i>Mateo Naval</i>	Mateo Naval (Espanha)	<ul style="list-style-type: none"> • Franz Schubert: <i>Gretchen am spinnrade</i>, Op.2, D.118. • Gustav Mahler: <i>Nicht Wiedersehen, Lieder und Gesänge aus der Jugendzeit</i> Vol.III n°4.

Data de Lançamento	Nome do Albúm	Intérprete	Compositor e Lied
2013	<i>Nature's Gift</i>	Jonathan Whitaker (EUA)	<ul style="list-style-type: none"> Gustav Mahler: <i>Wer hat dies Liedlein erdacht?</i>, <i>Rheinlegendchen</i>, <i>Lob des hohen Verstandes</i>, <i>Urlicht</i>, <i>Lieder aus Des Knaben Wunderhorn</i>, nº4, nº7, nº10, nº11; <i>Ich bin der Welt abhanden gekommen</i>, <i>Fünf Rückertlieder</i> nº4.
Julho, 2014	<i>This Shall Be For Music: Songs for Trombone & Piano</i>	Stephen Ivany (Canadá)	<ul style="list-style-type: none"> Johannes Brahms: <i>Four Serious Songs</i> Op.121.
Dezembro, 2014	<i>Hit It!</i>	Mátyás Veér (Hungria)	<ul style="list-style-type: none"> Johannes Brahms: <i>Four Serious Songs</i> Op.121.
Fevereiro, 2015	<i>Sing-Übungen - The Lyrical Trombone</i>	Michael Massong (Alemanha)	<ul style="list-style-type: none"> Franz Strauss: “<i>Nocturno</i>” para trompa op.7. Franz Schubert: <i>Sing-Übungen</i>, D. 619. Johannes Brahms: <i>Es rauschet das Wasser</i>, Op.28 nº3; <i>Der Jäger und sein Liebchen</i>, Op.28 nº4; <i>Weg der Liebe</i>, Op.20 nº2; <i>So lass uns Wandern</i>, <i>4 Ballades and Romances</i>, Op.75 nº3.
Julho, 2015	<i>Paradiso e Inferno</i>	Matthew Gee (Inglaterra)	<ul style="list-style-type: none"> Johannes Brahms: <i>Die Mainacht</i>, 4 Lieder, Op.43 nº2. Gustav Mahler: <i>Ich bin der Welt abhanden gekommen</i>, <i>Rückert Lieder</i> nº4. Franz Schubert: <i>Nachtstück</i> Op.36 nº2; <i>Der Zwerg</i> Op.22 nº1.

Data de Lançamento	Nome do Álbum	Intérprete	Compositor e Lied
Janeiro, 2017	<i>Trombone: Easy Contest Solos, Vol. 1</i>	Joshua Hauser (EUA)	• Richard Strauss: <i>Allerseelen, Acht Lieder aus Letzte Blätter</i> , Op.10 n.º8.

Tabela 1: O repertório trombonístico e as *Lieder* alemãs (1989-2017)

Fonte: 35 Cd's de trombonistas (1989-2017)

Autoria: Própria (autor da tese)

A maioria dos registos pouco ou nada diferem da escrita original para voz, cabendo aos intérpretes dar um cunho pessoal a nível da interpretação e da formação que é escolhida para interpretar cada *Lied*. Os exemplos onde é notável a intenção de recriar a composição original são encontrados em dois álbuns em particular: o álbum de Ed Anderson *The Occasional Clam* (2004), onde os *Lieder* sofreram um arranjo para uma formação que, a nível tímbrico, apresenta uma novidade no que diz respeito a interpretações deste tipo de repertório, apresentando os *Lieder* no Trombone Baixo solo, acompanhado por um ensemble de metais e harpa; e o álbum de Bertl Mütter *Mütterkinderlieder Nachmahler* (2011), onde o intérprete apresenta os *Lieder* de Gustav Mahler correspondentes ao ciclo *Kindertotenlieder* recriados através do recurso a uma linguagem musical do século XXI, exprimindo o sentimento entre as mães e as crianças mortas presentes no contexto destas composições de Gustav Mahler.

Foi também através da pesquisa e do estudo dos programas de recital que concluímos qual é de facto o repertório de um determinado instrumento e quais as tendências nas escolhas musicais dos instrumentistas. No caso do trombone é praticamente impossível fazer um levantamento dos programas de recital a nível global, europeu ou mesmo nacional, visto não haver uma recolha organizada destes programas, algo que constituirá certamente um estudo muito proveitoso no que diz respeito ao enquadramento global da *performance* deste instrumento e quais as tendências que assume a nível da escolha de repertório e tendências interpretativas. Assim resta-nos apenas o conhecimento pessoal enquanto trombonista através de uma presença assídua em recitais e a consulta regular de outras fontes de informação sobre a *performance* do trombone. A Associação Internacional de Trombones (*International Trombone Association - ITA*) tem lançado Jornais e *Newsletters* desde a sua fundação, em 1972, até aos dias que correm, que são uma fonte muito rica

de informação no que diz respeito ao que se passa em torno do Trombone a nível global. Obviamente que as primeiras edições eram mais direccionadas para a realidade Norte-Americana e só com o passar dos anos e a consequente expansão desta associação ela se tornou mais “Internacional”, sendo actualmente uma das fontes mais ricas de informação do panorama trombonístico onde são divulgados seminários, encontros, *masterclasses*, publicidade aos artigos mais recentes e um número fantástico de artigos que enriquece o conhecimento dos leitores.

É precisamente em três destes artigos que se podem encontrar estudos com base no levantamento dos repertórios de recital para Trombone. O primeiro estudo é de Merrill Brown, intitulado *Trombone Solos Performed in College Student Recitals*, publicado no 5º Volume do *Jornal da Associação Internacional de Trombones*, lançado a Janeiro de 1977¹⁸, de onde resulta uma estatística com base na recolha de programas de recitais de trombone das escolas que pertenciam à *National Association of Schools of Music* num período que compreende o ano lectivo 1971-1972. Neste estudo não é referenciado o recurso ao *Lied*, ou a qualquer outra forma de composição de música vocal transposta para Trombone, tal como podemos ver na Tabela seguinte (Tabela 2) onde são apresentadas as 15 peças mais recorrentes nos recitais de trombone nas escolas e durante o período que abrange este estudo:

Tabela 2: Solos de Trombone executados no *College Student Recitals* (1971-1972)

Nome da obra e respetivo compositor	Número de <i>Performances</i>
Sonata, Hindemith	41
Morceau Symphonique, Guilmant	34
Andante et Allegro, Barat	26
Concerto, Jacob	22
Sonata, Sanders	21
Sonata, Mckay	20
Concerto, Rimsky-Korsakov	19
Sonata, Davison	18
Sonatine, Serocki	17

¹⁸ Brown, Merril. (1977). Trombone Solos Performed in College Student Recitals. *International Trombone Association Journal*. N°5, 22-3. (Este pequeno artigo é o excerto de um estudo maior feito por Merril Brown em 1974, e por ele publicado, intitulado *Wind and Percussion Literature Performed in College Student Recitals (1971-72)*, Toledo, Ohio.

Nome da obra e respectivo compositor	Número de <i>Performances</i>
Sonata n°1 em lá, Galliard	16
Concert sketch n°5, Blazhevich	14
Ballade, Bozza	14
Elegy for Mippy II, Bernstein	13
Sonata para Trombone Baixo, McCarty	13
Sonata em Fá, Teleman	13

Tabela 2: Solos de Trombone executados no *College Student Recitals* (1971-1972)

Fonte: Merrill Brown. (1977). Trombone Solos Performed in College Student Recitals. *International Trombone Association Journal*. 22-23.

Outros estudos de grande importância para percebermos as tendências do repertório para trombone foram publicados em volumes posteriores desta revista. Trata-se dos artigos de Bob Reifsnnyder, intitulado *A Closer Look at Recent Recital Programs*¹⁹ e o artigo de David M. Guion intitulado "Twenty-five Years of Trombone Recitals: An Examination of Programs Published by the International Trombone Association."²⁰ No estudo de Bob Reifsnnyder, onde o autor examinou 387 programas de recital de trombone nos Estados Unidos da América num período de cinco anos a partir Setembro de 1977, são apresentadas e analisadas três tabelas. A primeira tabela organiza as composições que fizeram parte desses recitais em nove categorias, a segunda é dedicada às obras mais presentes nas *performances* em Trombone Tenor e a terceira é dedicada às obras mais presentes nas *performances* em Trombone Baixo. A Primeira tabela deste estudo dá-nos uma ideia muito clara do que era a realidade da *performance* do trombone nessa zona do globo durante este período através deste levantamento de 387 programas de recital que compreendem 575 composições conforme apresentamos na seguinte Tabela (Tabela 3).

¹⁹ Reifsnnyder, Bob. (1983). *A Closer Look at Recent Recital Programs*. *ITA Journal*. Vol. 11, n° 1, 25-27.

²⁰ M. Guion, David. (1999). Twenty-five Years of Trombone Recitals: An Examination of Programs Published by the International Trombone Association. *ITA Journal*. Vol. 27, 22-29.

Tabela 3: Organização das composições em 387 programas de recital de trombone nos Estados Unidos da América (1977)

Categoria	Número de Composições
Música Antiga (engloba composições originais e transcritas de repertório até 1750)	66
Transcrições	65
Sonatas	49
Concertos	48
Concertos/Piano	126
Trombone/Tape	14
Trombone Solo	45
Trombone em Música de Câmara	44
Indeterminado (Obras que o autor desconhecia, que não encontrou em catálogo ou não conseguiu determinar a instrumentação devido à falta de informação no programa)	118
Número Total de Composições	575

Tabela 3: Organização das composições em 387 programas de recital de trombone nos Estados Unidos da América (1977)

Fonte: Bob Reifsnnyder. (1983). A Closer Look at Recent Recital Programs. *Jornal da Associação Internacional de Trombone*, 25-27.

Nas tabelas seguintes o autor deste estudo apresenta as peças que foram mais recorrentes nos recitais para Trombone Tenor (segunda tabela) e Trombone Baixo (terceira tabela). Na segunda tabela são mencionadas 77 obras divididas por categoria de tipo de *performance* (Aluno, Graduado e Profissional), ao passo que na terceira tabela são apresentadas 20 peças também divididas segundo o tipo de *performance*, como na tabela anterior. Nota-se, neste estudo, uma grande presença de música transcrita mas também um acréscimo considerável de interpretação de peças originais para Trombone Tenor nos recitais deste instrumento em relação ao que se vinha a passar nos anos anteriores a este estudo. Contudo, nos recitais de trombone baixo a realidade é um pouco diferente no que diz respeito à presença de música transcrita: há um aumento deste tipo de composições nos

recitais para trombone baixo e as composições originais para este instrumento representam apenas 45% do repertório presente nestes recitais. Na tabela que apresenta as *performances* de trombone baixo é referenciada a tendência para os trombonistas baixos incluírem *Lied* nas suas *performances* (9 *performances* de *Songs of a Wayfarer* de Gustav Mahler, sendo 2 referentes a *performances* por alunos, 2 por graduados e 5 por profissionais).

O estudo apresentado por David M. Guion apresenta um levantamento de programas de recital para trombone que engloba um período de um quarto de século (1972 até 1997) correspondente aos primeiros 25 volumes dos *Jornal da Associação Internacional de Trombone*. Este estudo apresenta um total de cinco tabelas que organizam os recitais em períodos correspondentes a cinco volumes do *Jornal*, uma tabela que apresenta uma visão geral do estudo, uma tabela com uma lista das peças mais presentes nos recitais considerados pelo estudo e uma última tabela que apresenta, por ordem cronológica, os compositores das obras desta recolha. O estudo compreende um total de 2641 programas, dos quais 1118 correspondem a *performances* num contexto de recitais feitos num âmbito profissional, 221 a recitais de doutoramento, 380 a recitais de mestrado e 992 a recitais de ensino preparatório.

No que diz respeito mais especificamente a música vocal transcrita, nota-se um aumento da sua presença na *performance* dos trombonistas com um total de 905 presenças em programas de recital com 347 peças diferentes conforme apresentamos na Tabela seguinte (Tabela 4). A tabela está organizada por grupos, tal como David M. Guion apresenta no citado *Jornal*, sendo que cada grupo compreende cinco volumes de um total de 25 volumes, e que constituem o estudo deste autor. Assim, ao “Grupo 1” pertencem os volumes de 1 a 5 (que correspondem aos volumes lançados até Maio de 1978), o “Grupo 2” aos volumes 6 a 10 (lançados entre Junho de 1978 e 1982), o “Grupo 3” compreende o conjunto de volumes do volume 11 ao volume 15 (que foram lançados entre 1983 a 1987), o “Grupo 4” contem os volumes desde o volume número 16 até ao volume 20 (que foram lançados entre 1988 e 1992) e, finalmente o “Grupo 5” que compreende os volumes desde o volume número 21 até volume número 25, o ultimo volume que este estudo considerou (que foram lançados entre 1993 e 1997):

Tabela 4: Transcrições de música vocal para Trombone (1972-1997)

	Grupo 1 (Volume 1 a 5)	Grupo 2 (Volume 6 a 10)	Grupo 3 (Volume 11 a 15)	Grupo 4 (Volume 16 a 20)	Grupo 5 (Volume 21 a 25)	Total
Programas de Recital	37	97	189	258	324	905
Número de peças diferentes	30	69	114	140	151	347

Tabela 4: Transcrições de música vocal para Trombone (1972-1997)

Fonte: David M. Guion. (1999). Twenty-five Years of Trombone Recitals: An Examination of Programs. *Jornal da Associação Internacional de Trombone. Volume 27, 22-29.*

Verificamos, pois, um aumento da presença de música vocal transcrita nos recitais de trombone correspondente a 264,16% do primeiro grupo para o segundo, de 194,84% do segundo para o terceiro, de 136,5% do terceiro grupo para o quarto e de 125,58% do quarto grupo para o quinto, o que representa um aumento de 875,67% quando comparamos a realidade das tendências para o uso de repertório vocal transcrito para trombone nos primeiros volumes do *Jornal* (1972 - 1976) até ao ano de 1997.

No que diz respeito ao *Lied* Alemão especificamente, contamos com apenas dois registos que se destacam : *Vier Ernste Gesange* de Johannes Brahms e *Lieder eines fahrenden Gesellen* de Gustav Mahler. A transcrição da obra dos *Lieder* de Johannes Brahms foi tocada num total de 37 vezes (2 no primeiro grupo, 2 no segundo, 13 no terceiro, 12 no quarto, 8 no quinto), e a transcrição dos *Lieder* de Gustav Mahler conta com um total de 58 *performances* no estudo (1 no primeiro grupo, 8 no segundo, 17 no terceiro, 16 no quarto e 16 no quinto).

Das muitas edições de algumas transcrições e arranjos dos *Lieder* até agora citados, a particularidade que sublinhamos é o facto de grande parte das edições não terem o devido cuidado e consideração para com o texto que acompanha originalmente a obra. Muitas das edições não sugerem a melhor maneira de aplicar a fonética dos textos à articulação. Muitas vezes as frases são

cortadas ou finalizadas onde supostamente cortam o texto, o acento fonético das palavras nem sempre é respeitado, as dinâmicas originais por vezes são ignoradas e a maneira como as obras soavam aquando cantadas pela voz não se reflete na proposta de interpretação das edições.

Vejamos dois casos a título de exemplo onde a articulação, dinâmicas e a própria ênfase das frases de um excerto de uma transcrição de *Lieder eines fahrenden Gesellen* de Gustav Mahler (composto entre 1883 e 1885) são tratados de maneira diferente, embora a obra original que sofre a transcrição para trombone seja a mesma. O primeiro exemplo de transcrição é da autoria de Daniel E. Cherry (edição do próprio) e é publicado na sua tese *The Pedagogical and Performance Uses of Gustav Mahler's Lieder Transcribed for Trombone and Piano* (Imagem 3), ao passo que o segundo exemplo de transcrição é da autoria de Douglas Sparkes (com edição da Cherry Classics Music, Imagem 4). Como referência para a comparação apresentamos também um excerto dos primeiros compassos da primeira edição impressa (1897) de *Lieder eines fahrenden Gesellen* de Gustav Mahler da autoria de Donald Mitchell (imagem 2), com edição de Faber and Faber, Londres 1975 (página 245).

Lieder eines fahrenden Gesellen.
N^o. 1.

Gustav Mahler.
Desember 1883

Singstimme. *Allegro.* *Langsam.*

Hoch-zeit macht, fröh-li-che Hoch-zeit macht,
Wenn mein Schatz
hab' ich mei-nen trau-ri-gen Tag!

Imagem 2: Exemplo de parte original do excerto de *Lieder eines fahrenden Gesellen* de Gustav Mahler

Fonte: [https://ims.lp.org/wiki/Lieder_eines_fahrenden_Gesellen_\(Mahler,_Gustav\)](https://ims.lp.org/wiki/Lieder_eines_fahrenden_Gesellen_(Mahler,_Gustav)), acedido a 19 de Abril de 2016

Gently and sorrowfully throughout

The image shows three staves of music in bass clef, 2/4 time. The first staff starts at measure 1 with a 'faster' marking above the staff and a 'mp' dynamic marking below. It includes a slur over measures 3-4 with a 'slower' marking above. The second staff starts at measure 10 with a 'slower' marking above and a 'faster' marking above. It includes a slur over measures 11-12 with a 'slower' marking above. The third staff starts at measure 16 with a 'faster' marking above. Dashed lines below the staves indicate dynamic swells.

Imagem 3: Exemplo de transcrição e edição por Daniel E. Cherry .

Fonte: Cherry, D. E. (2008). The Pedagogical and Performance Uses of Gustav Mahler's Lieder Transcribed for Trombone and Piano (Doctoral dissertation, University of Cincinnati).

The image shows two staves of music in bass clef, 2/4 time. The first staff starts at measure 3 with a 'Schneller' marking above and a '3' below. It includes a slur over measures 5-6 with a 'Langsamer' marking above and a '5' in a box above. It ends at measure 10 with a 'Schneller' marking above and a '10' in a box above. The second staff starts at measure 15 with a 'Langsamer' marking above and a '15' in a box above. It ends at measure 16 with a 'Schneller' marking above and a '16' in a box above. Dynamic markings 'pp' and 'mf' are placed below the first staff, and 'f' is placed below the second staff.

Imagem 4: Exemplo de transcrição de Douglas Sparkes. Edição de Cherry Classics Music

Conforme podemos verificar, o mesmo excerto é abordado de maneira diferente pelos dois autores da transcrição. As dinâmicas são diferentes da edição correspondente à partitura original e a articulação também difere de uma transcrição para a outra. Tanto no exemplo de Daniel E. Cherry como no de Douglas Sparkes nem sempre se confirma uma preocupação em utilizar a articulação tendo como base a fonética das palavras. Com este tipo de abordagem à transcrição, onde a articulação se desenvolve a partir da fonética, entendemos que se deve transmitir o mesmo efeito sonoro que as palavras ganham quando associadas à linha melódica, sendo então muito importante que, para um intérprete que se preocupe com estes aspetos e que tenha como objetivo substituir realmente as palavras pelo som do instrumento de maneira a que se não note a sua falta, ter uma ideia clara do que é e do que trata o texto para que o mesmo se consiga reproduzir na interpretação. No que diz respeito às indicações de velocidade, ambos os autores dos excertos das transcrições optaram por mudar a indicação de andamento (*Slower* ou *Langsamer* para “mais lento” e *Faster* ou *Schneller* para “mais rápido”) ao invés de atribuírem o compasso composto (3/8), mas a nível interpretativo é uma particularidade que não se revela muito importante.

Atualmente, contamos com algumas transcrições de *Lied* alemão do século XIX para o trombone em particular visto ser um tipo de repertório que assumiu alguma presença nas *performances* deste instrumento devido não só apresentação de desafios do ponto de vista técnico que noutra tipo de repertório não se conseguem trabalhar e desenvolver com tanta clareza como também pelo facto de ser um repertório que evidencia os aspetos líricos adjacentes à *performance* do instrumento. No entanto deve ter-se sempre em conta qual o nível de conhecimento e consideração que o autor da transcrição, ou outro género de adaptação de um repertório que originalmente não pertence a um determinado instrumento, tem pela obra original.

A questão da adaptação da música vocal para instrumento tem sido alvo de estudos variados, sendo que são menos raros os que se referem às transcrições para piano²¹; têm também algum significado os estudos aplicados à etnomusicologia. Para os instrumentos de sopro, os exemplos são escassos, havendo porém já trabalho feito na área do saxofone²². Esta temática é também explorada em

²¹ Entre os vários estudos salientamos: Penrose, J. F. (1995). Music: The Piano Transcriptions of Franz Liszt. *The American Scholar*, 64(2), 272-276; Goertzen, V. W. (2014). Arrangements by Clara Schumann. *Notes*, 70(3), 522-525; Schrag, K. J. (2014). *From Voice to Piano: Liszt's transcriptions of Ständchen and Widmung*. Tese de Doutoramento, Universidade do Kansas; Song, Y. S. (2011). *Liszt, Thalberg, Heller, and the Practice of Nineteenth-Century Song Arrangement*. Universidade de Cincinnati; Baker, S. (2016). *Interpreting Schubert Lieder through Transcription: Four Composers' Techniques in Solo Piano Transcriptions of Lieder from Die schöne Müllerin*.

²² Van Den Geest, T. (2013). *A linguistic approach to music: the interpretation of songs' transcriptions on the saxophone*. Dissertação de doutoramento.

contextos históricos mais antigos, como o caso do estudo de R. White, ao propor a edição para alaúde, violas e órgão de trechos inicialmente compostos para serem cantados com melodias muito simples de finais do século XVI²³. Nesta perspectiva, e para o contexto ibérico, não poderíamos deixar de citar o trabalho de Ismael de la Cuesta, ao propor uma transcrições para música exclusivamente instrumental baseadas nas *Cantigas* medievais de Santa Maria²⁴.

Conforme constatamos, o *Lied* alemão do século XIX assume uma tendência de uma maior assiduidade na *performance* do trombone, que se consolida no século XX. Esta realidade deve-se não só ao contexto histórico que acompanha este instrumento, cuja *performance* cedo assumiu uma grande conotação entre o repertório que inicialmente apresentava com o repertório mais ligado à prática vocal, mas também pela crescente presença num número considerável de registos em CD deste instrumento, circunstância que expressa e denota a preferência que alguns trombonistas manifestam na eleição deste tipo de programa aquando de um momento tão importante numa carreira como o de registar a *performance* para a posterioridade (e provavelmente inspirarem outros intérpretes através da sua *performance*). A esta tendência anexa-se um incremento das transcrições e edições de repertório vocal para trombone embora esta prática ainda esteja reduzida a um número muito pequeno de obras e compositores representantes desde género musical, deixando grande parte deste repertório inacessível aos trombonistas a menos que recorram às adaptações e transcrições já concebidas para outros instrumentos ou tenham iniciativa para criar novas.

²³ White, R. (1972). *The Instrumental Music: The Instrumental Music*. (Vol. 12). AR Editions, Inc.

²⁴ Fernández de la Cuesta, Ismael, (2003-2004). *Claves de Retórica Musical para la interpretación y transcripción del ritmo de las Cantigas de Santa Maria..* [Música: Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid](#). N° 10-11, 19-54.

Capítulo II: Vida e Obra de Richard Strauss em torno do *Lied* Alemão

1. Contextualização do repertório vocal na obra de Richard Strauss: *Lied* e obras corais

A associação de música com palavras é uma realidade que acompanha a História da Música desde os seus primórdios. Foi através desta combinação que se encontrou uma maneira muito eficaz de expressão de muitos sentimentos, emoções, narrativas e outras temáticas entre o compositor, intérprete e ouvinte. Esta associação entre a música e as palavras conheceu uma grande evolução e ao longo dos tempos ganhou conceitos e particularidades representativas de locais e períodos que atualmente conseguimos precisar e identificar de uma maneira muito esclarecida. No que diz respeito ao que vamos tratar neste estudo, pensamos ser importante um enquadramento desta realidade apresentando uma breve contextualização do género vocal que caracteriza o tema que vamos tratar: o *Lied* Alemão do século XIX.

Na língua alemã *Lied* significa “Canção”²⁵ e é um género vocal resultante da fusão de poesia em alemão com música no período Romântico deste país. Segundo a obra *German Lieder - An excursion* de Julia Nafisi²⁶ o *Lied* resulta da evolução de outros géneros musicais praticados nesta região nomeadamente a música dos trovadores alemães do século XII (mais conhecida por *Minnesang*), como também canções populares alemães (os *Volklieder*, que eram transmitidos oralmente entre as pessoas) e *kunstlied* (canções que se distinguem das anteriores pelo carácter menos popular e mais erudito, sendo a *Kunstlied* caracterizada também por ser especificada a informação que diz respeito ao compositor da mesma e o poeta a quem é atribuída a autoria do poema apresentado na canção), canções que enquadravam as cerimónias litúrgicas (os *Kirchenlieder*), e mais tarde canções que acompanhavam o quotidiano dos trabalhadores (as *Arbeitslieder*) e canções de protesto e intervenção (as *Kabarettlieder* e *Protestlieder*). Estes quatro últimos géneros que referimos (*Kirchenlieder*, *Arbeitslieder*, *Kabarettlieder* e *Protestlieder*) distinguem-se dos *kunstlied* por terem um propósito de composição específico associado a um evento ou celebração ou uma finalidade “não musical” como pretexto de composição.

²⁵ Como mencionamos no Capítulo anterior, optámos por empregar o termo sem tradução para Português afim de não causar algum equívoco no que diz respeito ao enquadramento do repertório em questão.

²⁶ Nafisi, Julia. (2010) *German Lieder*. Conferência na Universidade de Monash.

Estas canções podem ser divididas em três grupos²⁷:

- canção estrófica cuja melodia e acompanhamento não variam ao longo dos versos, independentemente da mensagem que o texto fornece;
- canção estrófica cuja melodia e acompanhamento variam em alguns versos através de mudanças harmónicas, adição de ornamentação ou mesmo novas secções;
- canção sem uma forma estrófica específica, que é composta através dos elementos e informações compreendidos no poema.

O termo *Deutsches Lied* (*Lied* Alemão) surge para referenciar as canções “Românticas” do início do século XIX. Na Alemanha e no Império Austro-Húngaro a grande Era da canção corresponde a esse século, ainda que os compositores alemães e húngaros já escrevessem para voz e piano muito antes desse período; porém é com o florescer da literatura alemã na Era Clássica e Romântica que os compositores encontraram maior inspiração na poesia e conseqüentemente surgiu o género conhecido por *Lied*.

Existe algo intrinsecamente provocado pelo *Lied* que resulta do facto de que a estrutura da sua forma de composição ser muito pequena de que a configuração das composições se resumirem a voz e piano evocando a intimidade de um *Salon*. Este último termo que originalmente significa “Grande Sala de Estar” mas que viria a representar, particularmente na Europa Central do séculos XIX e XX, um encontro constituído por um pequeno círculo de convidados das classes da média burguesia com bastante educação e culturalmente interessadas em discutir e desfrutar da literatura, artes assim como de *performances* musicais.

As temáticas destas composições são tão variadas quando a temática da literatura da época e abrangem todos os aspetos imagináveis desde amor, amizade, solidão, natureza, morte, nacionalismo e guerra. A reminiscência dos temas medievais presente no Romantismo é refletida em contos de fadas e duendes, espíritos e outros temas similares. A autoindulgência emocional muitas vezes presente neste género de composição é muitas vezes resultante de uma pitada de ironia ou de uma seriedade ingénuo que desafia o sentimento mais comum (Oehlmann, 1973)²⁸.

A música completa as palavras de uma maneira muito profunda e interpretativa, simplificando a complexidade da informação inerente às obras literárias em causa, gerando algo novo. As frases melódicas ou rítmicas, embora vinculadas e condicionadas pelas normas musicais, nunca perdem a

²⁷ Idem.

²⁸ Oehlmann, W. (2000). *Reclam's Liedführer*. Estugarda: Philipp Reclam .

conexão com a palavra e estes dois polos base do *Lied* - Palavra e Música - combinam forças, dobrando a sua energia (Frischer - Dieskau, 1985²⁹).

O início da tradição do *Lied* Alemão verifica-se em muitas obras de Wolfgang Amadeus Mozart (1756 - 1791) e Ludwig van Beethoven (1770 - 1827). Porém, é com Franz Schubert (1797 - 1828) que é encontrado um novo equilíbrio entre as palavras e a música através de uma renovada compreensão do sentido das palavras na música. Schubert escreveu mais de 600 *Lieder*, alguns organizados por grupos ou ciclos que narravam uma história mais direcionada para a espiritualidade em vez da materialidade. A prática deste género de composição prosseguiu através de compositores como Hector Berlioz (1803-1869), Robert Schumann (1810 - 1856), Johannes Brahms (1833 - 1897) e Hugo Wolf (1860 - 1903) e, posteriormente no século XX por Richard Strauss (1864 - 1949), Gustav Mahler (1869 - 1911) e Hans Pfitzner (1869 - 1949), assim como Arnold Schönberg (1874 - 1951) e Anton Webern (1883 - 1945).

Richard Strauss conseguiu transportar toda a intimidade e privacidade inerentes à *performance* do *Lied* nos *Salon* para as grandes salas de espetáculo através da composição e orquestração de muitos dos seus *Lieder* para voz e orquestra.

Nos Anexos (Anexo 1) está uma nota de enquadramento da vida de Ricard Strauss que pode ajudar a entender melhor a parte do estudo que se segue: a produção de música vocal para voz acompanhada ao piano - O *Lied* -, sendo que uma das maiores contribuições de Richard Strauss para a produção deste género musical foi o desenvolvimento dos acompanhamentos para orquestra deste género de composição, prosperando o trabalho que Berlioz e Mahler tinham vindo a fazer neste sentido.

²⁹ Fischer-Dieskau, D. (1985). *Töne sprechen, Worte klingen*. Piper Verlag GmbH.

2. Richard Strauss como compositor de *Lied*

Embora alguns puristas refuguem os *Lieder* que não sejam compostos para voz acompanhada pelo piano, podemos dizer que Richard Strauss foi um dos mais distintos compositores deste género, cujas obras lhe atribuem o título de um dos melhores melodistas de sempre.

Mais de metade da produção de Richard Strauss, que conta com um número superior a 200 *Lieder*, foi escrita entre 1884 e 1906, sendo que o período compreendido entre os anos de 1899 e 1901 corresponde ao mais produtivo da prática deste género de composição devido à grande quantidade de recitais que deu em conjunto com a sua esposa, Pauline de Ahna; mas será um assunto que vamos abordar mais à frente neste estudo.

A produção de *Lied* por Richard Strauss começou quando ele ainda era uma criança, pois com apenas seis anos e meio de idade (Dezembro de 1870), já compusera *Weihnachtslied*, com poesia de Christian Freidrich Daniel Schubart (1739 - 1791), poeta que Schubert usou em *Die Forelle*, assim como para o seu Op.1 *Schneiderpolka* pouco tempo depois de ter entrado na escola da catedral, a Dom-Schule³⁰. Estas obras terão sido passadas para partitura por Franz Strauss, seu pai, uma vez que o jovem Richard Strauss ainda não teria conhecimentos suficientes para escrever o que compunha. Há conhecimento de uma carta datada de 13 de Junho de 1872 que sua mãe escreveu a seu pai, Franz Strauss, quando este estava a fazer uma *tour* em Innsbruck e que refere a prática anteriormente mencionada mas desta vez à *Panzenburg-Polka* para piano³¹:

(...) Dear, good Papa,

I've already made away with your pig, we've slaughtered it already, it was very good, at least I found it very tasty. How did the Mozart Horn Concerto go, I held my thumbs [for luck] as tight as I could. I have promised Herr Niebler, August, my teacher and Theodor that I will copy my polka out for them, but I haven't had the time and secondly I haven't got any decent manuscriot paper. Dear Papa, at the Cellar they call me Horneck and August Banzenburg. Lots of greeting from Mama, Hannerk [Johanna], Fanni, Herr and Frau Nagiller and last of all from your affectionate son Richard. (...)

³⁰ Schuh, W.,(1982). *Richard Strauss: A Chronicle of the Early Years 1864-1898*. Nova Iorque: Cambridge University Press.

³¹ Schuh, W., *Op. Cit.*

Antes da obra que é considerada como o primeiro grande conjunto de *Lieder* do compositor, *Acht Gedichte aus Letzte Blätter von Hermann von Gilm* Op.10, composta ao dia 12 de Novembro de 1885 (13 de Novembro se incluirmos um nono *Lied* a este grupo, o qual permaneceu sem ser publicado até recentemente ter sido incluído no conjunto³²), Richard Strauss já tinha composto um número bastante considerável de *Lieder*, embora algumas dessas composições só tivessem sido publicadas após a morte do compositor, visto que grande parte das mesmas foram compostas não com um propósito exclusivamente comercial mas sim num contexto de *performances* mais privadas e familiares. O período de composição da juventude de Strauss a que nos referimos conta com 45 *Lieder* compostos desde *Weihnachtslied* (completo em Dezembro de 1870) até *Der Dorn ist Zeichen der Verneinung* AV 176³³ (com poesia de Friedrich Martin von Bodenstedt, que viveu entre 1819 e 1892, completo a 12 de Maio de 1884), sendo que grande parte deles foram compostos para a sua tia Johanna Pschorr. Esta tia encorajara bastante Strauss na sua produção de obras e dera-lhe a conhecer *Lieder* de outros compositores como Schumann, Schubert e Brahms com textos de Emanuel Geibel e Hoffmann von Fallersleben, durante *performances* de outros artistas enquadradas nas tardes musicais organizadas que se realizavam em sua casa nos anos de 1880. Existe uma carta onde Strauss começa a revelar alguma preocupação pela qualidade e cuidado na maneira como escrever os *Lieder* que dedica à sua tia³⁴: “Also, I cannot promise my Aunt the songs before I have found proper texts. For it no longer works for me - as it did before - to sit down and write a song without a feeling for it”.

Durante este período de composição de *Lieder* notam-se já também algumas inovações no que diz respeito às técnicas usadas na composição. O arranjo para soprano e orquestra de *Ein Spielmann und sein Kind* (Fallersleben) Av. 46, em 1878, torna-se quase como uma *Scena* de ópera dadas as suas grandes dimensões e enredo comparativamente com o que representava um *Lied*. Compõe *Lied*

³² O *Stichvorlagen* (que corresponde ao manuscrito da partitura que serve como base para a gravação da primeira edição das editoras de partituras) do Op. 10 contava com um nono *Lied*, *Wer hat's gethan?* que permaneceu sem ser publicado até 1970, supostamente devido a motivos que tinham a ver com a edição e encadernação deste ciclo de *Lieder*. O editor Joseph Aibl publicou dois *Hefte* (cadernos) com quatro *Lieder* cada e suprimiu o nono *Lied* por questões que tinham a ver com os custos de produção da publicação. É importante referir que o *Stichvorlagen* do Op.10 foram vendidos pela Universal-Editions (que assumiu o controlo da empresa de Munique de Joseph Aibl em 1904) antes da Segunda Guerra Mundial e hoje pertencem à coleção de Mary Flagler Cary na Pierpont Morgan Library em Nova Iorque.

³³ “AV” corresponde ao volume que, segundo notas de Erich Hermann Mueller von Asow (1892–1964), Franz Trenner (1915 - 1992) e Alfons Ott (1914 - 1976) publicaram, onde foram catalogadas diversas obras que pertenceram a Richard Strauss. AV 1-150 correspondem a obras sem número de Opus, sendo que AV 151 até AV 182 se encontram perdidos; AV 183 até AV 192 correspondem a arranjos de obras de outros compositores; AV 193 até AV 306 tratam-se de fragmentos, planificações e ideias para obras que não chegaram a ser concluídas; e AV 307 até AV 391 correspondem a edições e escritos em prosa.

³⁴ Schuh, Willi (ed.) (1954). *Richard Strauss, Briefe an die Eltern 1882-1906*. Zürich, p.82 (carta de 22 de Janeiro de 1886).

com uma temática já bastante dramática e multiseccional que começa a abordar os aspetos característicos de um estilo operático, de que são exemplo os *Lied Der müde Wanderer* (Fallersleben) Av. 13, completo em 1873, *Spielmann und Zithler* (Körner) Av.40, completo em Janeiro de 1878 e novamente *Der Spielmann und sein Kind* (Fallersleben) Av. 46, composto entre 15 e 28 de Fevereiro de 1878; é também digno de nota o *Lied Alphorn* (Kerner) Av.29, composto em 1878, por ser uma das únicas três vezes onde Strauss usa um instrumento extra no *Lied* com a técnica de *Obbligato*³⁵, neste caso a trompa, dedicado ao seu pai pelo facto de este ser trompista (a partitura de *Alphorn* foi revista em 1926).

Os outros exemplos da utilização desta técnica correspondem a *Stiller Gang* (Richard Dehmel), Op. 31 nº4 concluído a 30 de Dezembro de 1885 correspondendo à primeira vez que o compositor usou poemas de Richard Dehmel, autor de poemas que mais tarde viriam a inspirar Arnold Schoenberg (1874 - 1951) a compor *Verklärte Nacht* (em 1899) e em *Vier Letzte Lieder* Av. 150, onde a voz é integrada de uma maneira tão bem conseguida no som da orquestra que parece confundir-se com um instrumento musical adicional à orquestra e o cantor é tentado a cantar a voz solista como se fosse uma voz em *Obbligato* com o som da orquestra³⁶.

A escolha dos poetas por parte de Richard Strauss para os seus *Lieder* no período inicial da sua composição deste género musical (período que delimitamos até 1885 com a composição de *Acht Gedichte aus Letzte Blätter von Hermann von Gilm* Op.10) apresenta um grande contraste com o que viriam a ser as suas escolhas para as composições posteriores a esta altura. O compositor, no período inicial, revela uma preferência por poesia dos finais do século XVIII e inícios do século XIX (estilo de poesia que Schubert, Schumann assim como outros antecessores de Strauss usavam para as suas obras). Posteriormente a 1885, denota-se uma preferência por poetas pouco conhecidos e contemporâneos de Richard Strauss (alguns deles eram amigos e conhecidos do próprio) nas suas composições que, muito provavelmente, seriam esquecidos se este e outros compositores como é o caso de Johannes Brahms não tivessem usado os seus poemas na produção de música vocal.

Os poetas mais representativos no período inicial da composição de *Lieder* por Strauss foram Ludwig Uhland (1787 - 1862), Emanuel Geibel (1815 - 1884), Hoffmann von Fallersleben (1798 - 1874); no entanto, também podemos referir outros poetas que, para além de terem sido importantes para o compositor na fase inicial de produção deste género musical, também foram recorrentes na produção de outros compositores nomeadamente Johann Baptist Joseph Maximilian Reger (1873 -

³⁵ Kennedy, M., (1995). *Richard Strauss* (Master Musicians Series).Oxford: Oxford University Press

³⁶ Youmans, C., (ed.). (2010). *The Cambridge Companion to Richard Strauss*. Cambridge: Cambridge University Press.

1916) e Hans Erich Pfitzner (1869 - 1949): Christian Morgenstern (1871 - 1914), Felix Dahn (1834 - 1912), Hermann von Gilm (1812 - 1864), Gustav Falke (1853 - 1916), Otto Julius Bierbaum (1865 - 1910), Conrad Ferdinand Meyer (1825 - 1898), Joseph Freiherr von Eichendorff (1788 - 1857) e Friedrich Rückert (1788 - 1866)³⁷.

A tendência para escolher poetas contemporâneos e com pouco renome levou a que Strauss, não só na sua altura mas também depois da sua morte, fosse por vezes criticado por ser uma prática mal aceite por todos cujas ideias se podiam rever numa crítica que Jack M. Stein fez num artigo publicado em 1962 e que passamos a citar:

(...) One of the saddest trials for the literary-minded lover of nineteenth century songs is the seemingly irresistible urge great composers had to write beautiful settings of poems which weren't worth the effort. Brahms and Richard Strauss especially seem not to know a good poem from a poor one, and the genius they lavished on the settings of mediocre poetry or worse, such as Daumer's "Wie bist du meine Königin"; ...Hermann von Gilm's "Zueignung"; and his "Allerseelen"; or Otto Julius Bierbaum's "Traum durch die Dämmerung" has given these poems an immortality they scarcely deserved. (...) ³⁸

Strauss, com exceção de três obras do final da sua vida para voz sem acompanhamento que não se consideram *Lied* e que consistem em composições de uma página cada (uma foi escrita para um editor e as restantes para duas figuras importantes do Terceiro Reich) com os títulos *Hab Dank, du gut'ger Weisheitspender* AV 126 para Baixo Solo (1939), *Notschrei aus den Gefilden Lapplands* AV 127 para soprano/tenor sem acompanhamento (1940) e *Wer tritt herein so fesch und schlank?* AV 136 para soprano/tenor sem acompanhamento (1943)³⁹, não chegou a integrar poesia da sua autoria nas suas composições, contrariamente a outros compositores do seu período, como são exemplo Gustav Mahler, Hans Erich Pfitzner e Theodor Streicher. Esta decisão é fundamentada por um comentário do próprio compositor ao explicar a importância que a poesia tem na sua inspiração no momento da criação e composição:

³⁷ Petersen, B.A. (1980). *Ton und Wort: the Lieder of Richard Strauss, Studies in musicology*. UMI Research Press

³⁸ Stein, Jack M. (1962). Was Goethe Wrong about the Nineteenth Century Lied? An Examination of the Relation of Poem and Music. *Modern Language Association*, LXXVII, 238.

³⁹ Bradley, C.J., (2014). *Index to Poetry in Music*. Taylor & Francis.

I open a book of poems; I turn over the leaves casually; one of the poems arrests my attention, and in many cases, before I have read it over carefully, a musical idea comes to me. I sit down and in ten minutes the complete song is done.⁴⁰

Assim como pela afirmação pelo desinteresse em escrever poesia para as suas próprias composições, distinguindo o poeta das palavras do poeta dos sons (reconhecendo-se neste perfil):

That would be the right thing to do. But in my case the word-poet and the tone-poet are not in such immediate correspondence, the tone-poet being in technical skill and routine too far ahead of the word-poet⁴¹

Alguns críticos sugerem, portanto, que na juventude Richard Strauss deu pouca importância aos poemas que escolhia para compôr *Lied*. A sua irmã relembra que numa ocasião, ao escrever um *Lied* para a sua tia Johanna num Natal, Strauss pegava aleatoriamente num livro de poesia e começava a compor ao invés de procurar cuidadosamente o texto mais apropriado para o *Lied* que iria escrever. Esta prática, como já referimos, mudou a partir do período em que compõe a Op.10.

Afim de conseguirmos proporcionar uma melhor demonstração do que foi a produção de *Lied* por Richard Strauss nas datas que temos vindo a falar, apresentamos uma tabela (Tabela 5) com a lista dos *Lieder* que Strauss compôs até 12 de Maio de 1884 (último *Lied* composto até *Acht Gedichte aus Letzte Blätter von Hermann von Gilm*, Op.10). Esta Tabela está dividida em cinco colunas: “Nome do *Lied*”, “Data de composição ou conclusão”, “Poeta”, “AV” e “Dedicatória”. As composições estão organizadas cronologicamente:

Nome do <i>Lied</i>	Data de composição ou conclusão	Poeta	AV	Dedicatória
<i>Weihnachtslied</i>	Dezembro 1870	Daniel Schubart (1739 - 1791)	2	Georg e Johanna Pschorr
<i>Einkehr</i>	21 de Agosto de 1871	Ludwig Uhland (1787 - 1862)	3	Johanna Pschorr

⁴⁰ Fink, Henry T. (1917). *Richard Strauss. The Man and His Works*. Boston, 248: Trata-se de uma carta escrita por Richard Strauss a Friedrich Hausegger em 1893.

⁴¹ Idem, 287

<i>Winterreise</i>	1871	Ludwig Uhland (1787 - 1862)	4	Johanna Pschorr
<i>Waldkonzert</i>	1871	Johann Nepomuk Vogl (1802 - 1866)	5	Auguste Schreiber
<i>Der weisse Hirsch</i>	1871	Ludwig Uhland (1787 - 1862)	6	
<i>Der böhmische Musikant</i>	1871	Oskar Pletzch (1830 -1888)	7	
<i>Gute Nacht</i>	1871	Emanuel Geibel (1815 - 1884)	193	
<i>Herz, mein Herz</i>	1871	Emanuel Geibel (1815 - 1884)	8	
<i>Des Alpenhirten Abschied</i>	1871-72	Friedrich Schiller (1759 - 1805)	151	
<i>Der müde Wanderer</i>	1873	Hoffmann von Fallersleben (1798 - 1874)	13	Johanna Pschorr
<i>Husarenlied</i>	1873	Hoffmann von Fallersleben (1798 - 1874)	14	Johanna Pschorr
<i>Der Fischer</i>	1877	Johann Wolfgang von Goethe (1749 - 1832)	33	Johanna Pschorr
<i>Die Drossel</i>	1877	Ludwig Uhland (1787 - 1862)	34	Johanna Pschorr
<i>Lass ruhn die Toten</i>	1877	Adelbert von Chamisso (1781 - 1838)	35	Johanna Pschorr
<i>Lust und Qual</i>	1877	Johann Wolfgang von Goethe (1749 - 1832)	36	Johanna Pschorr

<i>Alphorn</i>	1878	Julius Kerner (1786 - 1862)	29	Franz Strauss
<i>Spielmann und Zither</i>	1878	Theodor Körner (1791 - 1813)	40	Johanna Pschorr
<i>Wiegenlied</i>	1878	Hoffmann von Fallersleben (1798 - 1874)	41	Marie Ritter
<i>Abend- und Morgenrot</i>	1878	Hoffmann von Fallersleben (1798 - 1874)	42	Johanna Pschorr
<i>Im Walde</i>	1878	Emanuel Geibel (1815 - 1884)	43	Caroline v. Mangstl
<i>Der Spielmann und sein Kind</i>	15 - 28 de Fevereiro de 1878	Hoffmann von Fallersleben (1798 - 1874)	46	Caroline v. Mangstl
<i>Nebel</i>	1878	Nicolaus Lenau (1802 - 1850)	47	Johanna Pschorr
<i>Soldatenlied</i>	1878	Hoffmann von Fallersleben (1798 - 1874)	48	August Pschorr
<i>Ein Röslein zog ich mir im Garten</i>	1878	Hoffmann von Fallersleben (1798 - 1874)	49	Johanna Pschorr
<i>Weihnachtsgefühl</i>	1879	Martin Greif (1839 - 1911)	94	
<i>Für Musik</i>	1879	Emanuel Geibel (1815 - 1884)	158	Sophie Dietz
<i>Waldesgesang</i>	9 de Abril de 1879	Emanuel Geibel (1815 - 1884)	55	Fräulein C. Meysenheym
<i>O schneller mein Ross</i>	9-10 de Abril de 1879	Emanuel Geibel (1815 - 1884)	159	Fräulein C. Meysenheym

<i>Die Lilien glüh'n in Düften</i>	12 de Abril de 1879	Emanuel Geibel (1815 - 1884)	160	Fräulein C. Meysenheym
<i>Das rote Laub</i>	Maio de 1879	Emanuel Geibel (1815 - 1884)	161	Johanna Pschorr
<i>Frühlingsanfang</i>	21-24 de Maio de 1879	Emanuel Geibel (1815 - 1884)	162	
<i>Die drei Lieder</i>	11-18 de Dezembro de 1879	Ludwig Uhland (1787 - 1862)	164	Johanna Pschorr
<i>In Vaters Garten heimlich steht ein Blümlein</i>	19-24 de Dezembro de 1879	Heinrich Heine (1797 - 1856)	64	Johanna Pschorr
<i>Der Morgen</i>	9-10 de Janeiro de 1880	Friedrich von Sallet (1812 - 1843)	165	
<i>Die erwachte Rose</i>	12 de Janeiro de 1880	Friedrich von Sallet (1812 - 1843)	66	Johanna Pschorr
<i>Immer leiser wird mein Schlummer</i>	17 de Dezembro 1880	Hermann Lingg (1820 - 1905)	166	Johanna Pschorr
<i>Begegnung</i>	18 de Dezembro de 1880	Otto Friedrich Gruppe (1804 - 1876)	72	
<i>Mutter, o sing mich zur Ruh</i>	29 de Dezembro de 1880	Felicia von Hermans (1793 - 1835)	167	Johanna Pschorr
<i>John Anderson, mein Lieb</i>	31 de Dezembro de 1880	Robert Burns (1759 - 1796)	73	Johanna Pschorr
<i>Geheiligte Stätte</i>	24 de Dezembro de 1881	Gustav Fischer (1848 - 1886)	170	
<i>Waldesgang</i>	10 de Dezembro de 1882	Karl Stieler (1842 - 1885)	172	Johanna Pschorr

<i>Jung Friedel wallte am Rheinesstrand (Balada)</i>	Dezembro de 1882	August Becker (1828 - 1891)	173	Johanna Pschorr
<i>Rote Rosen</i>	11 de Setembro de 1883	Karl Stieler (1842 - 1885)	76	Lotti Speyer
<i>Mein Geist ist trüb</i>	12 de Maio de 1884	George Noel Gordon Lord Byron(1788 - 1824), tradução para alemão por Adolf Böttger (1815 - 1870)	175	Johanna Pschorr
<i>Der Dorn ist Zeichen der Verneinung</i>	12 de Maio de 1884	Friedrich Bodenstedt (1819 - 1892)	176	Johanna Pschorr

Tabela 5: Lista de *Lied* de Richard Strauss até 1884
Fonte: Petersen, Barbara. *Ton und Wort. The Lieder of Richard Strauss*

O período de produção de *Lied* onde se denota o início de um maior amadurecimento por parte do compositor inicia-se com Op. 10, *Acht Gedichte aus Letzte Blätter von Hermann von Gilm*, para voz e piano, com poesia de Hermann von Gilm e completo a 13 de Novembro de 1885 (durante alguns anos, atribuiu-se equivocadamente 1882-1883 como data de composição deste grupo de *Lieder*). Este conjunto de *Lieder*, segundo muitos críticos, contém três dos melhores *Lied* de temática romântica alguma vez compostos por Richard Strauss: *Zueignung (Dedicatória)*, completo a 13 de Agosto de 1885; *Allerseelen (Dia de todas as almas)*, completo a 31 de Outubro de 1885; e *Die Nacht (Noite)*, completo a 11 de Agosto de 1885. *Zueignung* é um *Lied* verdadeiramente impulsivo, ao passo que *Allerseelen* apresenta um ambiente retraído, no entanto bastante intenso e complexo, e *Die Nacht* é caracterizado por linhas melódicas que quase sugerem uma antecipação e planificação das melodias presentes no solo do oboé em *Don Juan* e um acompanhamento muito rico.

A primeira publicação deste grupo de *Lieder* esteve a cargo da editora fundada por Joseph Aibl (1802 - 1834) e não contava com a totalidade dos *Lied* que o compositor escreveu para o grupo, tal

como anteriormente referimos. A primeira publicação do *Lied* em falta, *Wer hat's gethan*” só se deu em 1974, através da edição da partitura por Willi Schuh (1900-1986) e publicação em formato de Fax por Hans Schneider (que nasceu a 23 de Fevereiro de 1921 em Eichstätt e faleceu a 9 de Abril de 2017 em Tutzing).

Fünf Lieder Op. 15 (1886) e *Sechs Lieder* Op. 17 (1887) foram outros conjuntos de *Lieder* marcantes nesta nova fase do compositor. Com a exceção de *Madrigal*, o primeiro *Lied* de Op. 15, que é com texto de um dos maiores artistas plásticos de todos os tempos, Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni (1475 - 1564), todos os restantes *Lieder* têm textos de Adolf Friedrich Graf von Schack (1815 - 1894). Nestes grupos de *Lieder* apontamos *Heimkehr* (Op. 15, 1886), onde se nota um grande uso de terceiras consecutivas, típico em Strauss, e *Ständchen* (Op.17, 22 de Dezembro de 1886) como sendo os *Lieder* mais populares neste conjunto. É num artigo de 1905, escrito por Edmund von Freyhold, que o autor cita passagens do Op. 17 de Richard Strauss (entre outros *Lied* do compositor) para ilustrar bons e maus exemplos de declamação segundo três regras que aponta como princípios fundamentais para esta prática⁴²:

- sílabas curtas (i.e. sem acentuação) devem corresponder a notas curtas;
- sílabas longas (i.e. com acentuação) devem corresponder a notas longas;
- os acentos métricos na música devem ser limitados a sílabas longas (i.e. acentuadas).

Ständchen consiste num texto complicado, exigindo complexidade na composição do *Lied*, algo que originou um grande debate quanto à maneira como os acentos métricos que se encontram na poesia de Schack foram tratados por Strauss.

A constante procura de uma solução para o tipo de problemas apresentados no texto deste *Lied* em particular também se pode constatar pela maneira como Felix Mottl (1856 - 1911) fez a sua orquestração, adicionando valor a certas notas ou mesmo compassos. Esta orquestração foi publicada em 1912 e dirigida por Richard Strauss algumas vezes (chegando a ser gravada em 1941 por Julius Patzak e a *Bayerische Staatsorchester* sob a batuta de Strauss), levando-nos a admitir que era do agrado do compositor. Outro exemplo onde se pode encontrar uma solução para os problemas do texto é na própria gravação da emissão de rádio de um concerto que incluía *Ständchen* cantada por Lea Piltti sob o acompanhamento do compositor em 1942. Neste último

⁴² Freyhold, E. V. (1905). Die Technik der musikalischen Deklamation. *Die Musik*, 3-16, 115-34, 147-64.

exemplo podemos constatar a existência de um ritmo diferente por exemplo no clímax vocal entre os compassos 81 e 87⁴³ (imagem 5)⁴⁴:



Imagem 5: excerto de *Ständchen*, op.17, nº2 (primeira pauta como escrita no original e segunda pauta conforme Lea Piltti cantou na performance com Richard Strauss a acompanhar ao piano em 1942).

Fonte: Petersen, B. A. (1980). *Ton und Wort: the lieder of Richard Strauss* (Vol. 15). UMI research Press.

Em Op. 21, *Schlichte Weisen, Fünf Gedichte von Felix Dahn* para voz e piano (1890), Strauss demonstra as suas capacidades como melodista através da escrita de melodias simples e muito eficazes, com um acompanhamento muito ao estilo de Schubert. Os poemas usados na composição do Op.21 pertencem à coleção intitulada *Schlichte Weisen* da autoria do poeta Julius Sophus Felix Dahn (1834 - 1912) e foram compostos entre Fevereiro de 1889 e 20 de Janeiro de 1890.

Segue-se Op. 22, *Mädchenblumen, Gedichte von Felix Dahn* para piano e voz completa em Março de 1888 porém só publicada em 1891 e conta com quatro *Lieder*: 1. *Kornblumen* (completo a 28 de Março de 1888); 2. *Mohnblumen*” (completo a 29 de Março de 1888); 3. *Epheu* (completo em Março de 1888); e 4. *Wasserrose* (completo em Março de 1888). Trata-se de uma obra importante precisamente pela sua publicação que marca o início do contrato de publicações das obras de Richard Strauss com Adolph Fürstner que começou a 7 de Novembro de 1891 e perdurou por alguns anos. Este conjunto de *Lieder* foi vendido a Adolph Fürstner por 800 Marcos, valor muito superior ao preço que Strauss praticara por cada grupo de *Lieder* com a editora fundada por Joseph Aibl (1802 - 1834) conforme podemos ver na Tabela seguinte (Tabela 6)⁴⁵:

⁴³ Petersen, B. A. (1980). *Ton und Wort: the lieder of Richard Strauss...*, 159.

⁴⁴ Nota-se que o compositor poderá ter adaptado esta frase às capacidades físicas e vocais desta cantora em específico.

⁴⁵ Petersen, B. A. (1980), *Op. Cit.*

<i>Lieder</i>	Preço (em Marco Alemão)
Op. 10 (8 <i>Lieder</i>)	200
Op. 21 (5 <i>Lieder</i>)	200
Op. 29 (3 <i>Lieder</i>)	500

Tabela 6: Tabela de preços praticados entre Richard Strauss e Joseph Aibl. Note-se que nesta altura 1 Marco Alemão correspondia a 0,17 Euros.

Fonte: Petersen, B. A. (1980). *Ton und Wort: the lieder of Richard Strauss* (Vol. 15). UMI research Press.

Op. 26 foi composto a 2 Dezembro de 1891, um grupo de dois *Lieder* compostos no mesmo dia e com textos de Nikolaus Lenau (1802 - 1850).

Três anos mais tarde, em 1894, surge Op. 27, um grupo de quatro *Lieder* que foi um presente de casamento de Strauss a Pauline de Ahna.

Três dos poemas deste grupo são de dois poetas socialistas-radicais: Karl Friedrich Henckell (1864 - 1929) e John Henry Mackay (1864 - 1933), embora Strauss tenha selecionado textos correspondentes à poesia Romântica de temática amorosa e não poesia revolucionária que mais tarde os caracterizou. *Ruhe, meine Seele!* corresponde ao primeiro *Lied* deste conjunto e foi a primeira vez que Strauss usou textos de Friedrich Henckell. Este texto foi publicado pela primeira vez em *Poetisches Skizzenbuch* (Minden, Detmold, 1885) e Richard Strauss consegue criar uma atmosfera tranquila, escura e misteriosa sobre estes textos, onde a voz flui sobre acordes sustentados.

Passados 54 anos o compositor orquestrou *Ruhe, meine Seele!* criando uma atmosfera ainda mais sombria e trágica e um *Lied* ainda mais tocante. Esta orquestração corresponde à última que o compositor fez (a 9 de Junho de 1948) e foi feita entre a composição de *Im Abendrot* (composta a 6 de Maio de 1848) e *Frühling* (composta a 18 de Julho de 1848), ambos pertencentes ao seu último grupo de *Lieder Vier Letzte Lieder* AV.150.

A 9 de Setembro de 1894 completa *Cäcilie* que é um dos *Lied* mais apaixonados e alegres que Strauss compôs. Com textos de Heinrich Hart (1855 - 1906), foi orquestrado três anos mais tarde, a 20 de Setembro de 1897, correspondendo à primeira orquestração do compositor. Com a mesma intensidade e estado de espírito característicos de *Cäcilie*, embora com uma textura sonora ainda mais transparente e mais influente, Strauss compôs *Heimliche Aufforderung* com textos de John Henry Mackay, a 22 de Maio de 1894, um dia depois de ter composto *Morgen*, o último *Lied* deste

grupo. Este último é um *Lied* que conta com um início bastante melodioso por parte do piano ao qual se junta a voz, quase como se se tratasse de uma entrada a meio de uma frase, dando início à apresentação de algumas variações da melodia apresentada no piano. Ficamos com a impressão que ouvimos algo eterno e contemplativo quando a voz termina e dá lugar a uma *Coda* pelo piano, finalizando algo que aparenta não ter fim. Para além do original para voz e piano, Strauss fez uma orquestração de *Morgen* para orquestra de cordas, violino solo, três trompas, cordas e harpa a 20 de Setembro de 1897. Este *Lied* foi gravado pelo compositor a acompanhar o tenor Robert Hutt no piano em 1919 e mais tarde, em 1941 dirigiu a versão orquestral com o tenor Julius Patzak e a *Bavarian State Orchestra*, sendo a 11 de Junho de 1947 que, através da gravação de uma emissão de rádio ao vivo com a soprano Annette Brun e a *Orchestra della Svizzera Italiana* este *Lied* é gravado pela última vez com o compositor.

Segue-se *Drei Lieder* Op. 29, composto em 1895 e que conta com três textos de Otto Julius Bierbaum (1865 - 1910), sendo *Traum durch die Dämmerung* o mais conhecido (que parece ter sido composto em 20 minutos, tempo que Pauline lhe dera até terem que se juntar a ela para uma caminhada)⁴⁶.

Op. 31, *Vier Lieder von Carl Busse und Richard Dehmel* para voz e piano, composto em 1895-1896 tem textos de Carl Busse (1872 - 1918) (os três primeiros *Lieder*) e Richard Dehmel (1863 - 1920) (*Stiller Gang*). O primeiro *Lied* deste grupo de quatro, *Blauer Sommer*, completo a 1 de Janeiro de 1896 destaca-se pelas modulações bastante cromáticas em frases de cinco compassos; *Stiller Gang* é também bastante conhecido e conta com duas versões conforme anteriormente mencionámos: uma delas conta com viola ou violino em estilo *Obbligato*.

Fünf Lieder Op. 32 para voz e piano, composto em 1896-1897, conta com cinco *Lied* onde podemos encontrar alguma ambiguidade inerente ao acompanhamento, quase minimalista, nos primeiros dois *Lieder* (*Ich trage meine Minne*, completo a 26 de Janeiro de 1896 e com textos de Karl Friedrich Henckell; e *Sehnsucht* completo a 24 de Janeiro do mesmo ano com textos de Detlev von Liliencron (1844-1909)) e outros dois *Lieder* que apontam especificamente para o romantismo (*Liebeshymnus*, composto a 25 de Fevereiro de 1896; e *O süßer Mai!*, composto a 27 de Setembro de 1897, ambos com textos de Karl Friedrich Henckell). O último *Lied* deste grupo corresponde à primeira vez que Strauss usou *Des Knaben Wunderhorn* de Clemens Brentano (1778 - 1842).

Antes de se dedicar à composição dos primeiros *Lieder* escritos originalmente para voz e orquestra, Strauss ainda escreveu dois *Lieder*: *Vorüber ist der Graus der Nacht* AV 221 A, cuja data de

⁴⁶ Kennedy, Michael. (1976). *Richard Strauss*. London : Dent

composição e autores do texto se presumem ser 1896 e Karl Friedrich Henckell; e *Wir beide wollen springen* AV 90, completo a 7 de Junho de 1896, com textos de Otto Julius Bierbaum.

Desde o início do período em que Strauss esteve no Teatro da Corte de Weimar (de 1 de Outubro de 1889 até Julho de 1894) que este vinha a expressar vontade de organizar *Liederabende* com os seus próprios *Lieder* no *Liszt Verein* em Weimar. Foram precisos então seis anos para que a vontade do compositor se concretizasse, ao mesmo tempo que que mantinha os *Lieder* em programas dos concertos da orquestra (tendência que acompanhou a realidade da programação orquestral nas últimas duas décadas do século XIX).

A partir do início do século XX torna-se menos comum preencher um programa orquestral com tamanha variedade de géneros musicais e os *Lied* foram relegados para as *Liederabende* (que já vinham ganhando aceitação desde cerca de 1875⁴⁷). No início, Viena e Munique eram consideradas os grandes centros de aprovação do *Liederabende* e em que se destacaram inúmeros cantores vienenses deste período, nomeadamente: Julia Culp (Mezzo-Soprano, 1880 - 1970); Lilli Lehmann (Soprano, 1848 - 1929); Eugen Gura (Barítono, 1842 - 1906); Ludwig Wüllner (Tenor, 1858 - 1938); Johannes Messchaert (Barítono, 1857 - 1922); entre outros. Destes cantores, Eugen Gura ganhou muita admiração por parte do compositor que lhe chegou a dedicar *Drei Lieder* Op. 29 e o indicava, juntamente com o seu filho Hermann Gura (Barítono, 1870 - 1944), como grandes intérpretes para os seus *Lieder* orquestrais no Op.33.

Durante os seus anos em Weimar e Berlim, Strauss considerava Hans Giessen (1862-1907) e Ludwig Wüllner como os seus cantores favoritos para as *performances* em *Liederabende*, com quem fez vários recitais. Destaca-se um com vinte *Lieder* de Strauss que estes cantaram a 18 de Fevereiro de 1899 em Berlim, e a 23 de Novembro de 1900 em Leipzig onde apresentaram mais de 15 *Lied*.

Nos anos que se seguem, Strauss ganhou a aceitação do público através do sucesso que Pauline tinha nestes recitais, chegando a fazer vinte *Liederabende* entre Novembro de 1901 e Março de 1902 (num período de cinco meses) juntamente com outros cantores como Lula Mysz-Gmeiner (Alto, 1876 - 1948), Emilie Herzog (Soprano, 1859 - 1923), Tilly Koenen (Mezzo-Soprano, 1873-1941) e Ferdinand Järge (Tenor, 1839 - 1902), na *Bosendorfer Saal*. Em Novembro e Dezembro de 1901 ainda organiza uma série de *Liederabende* no resto da Europa em cidades como Wiesbaden, Friburgo, Constança, Estugarda, Praga, e outras cidades onde Strauss indicou a

⁴⁷ Embora vistos como experimentais pelos críticos, Julius Stockhausen já dava concertos completos de *Die schöne Müllerin* Op. 25 de Franz Schubert, entre 1860 e 1862; Gustav Walter, juntamente com o seu agente de concertos, Albert Gutmann, foram também responsáveis pela emergência deste tipo de concertos, e do *Lied* Vienense em particular, através de uma série de recitais de *Lied* que ia aumentando em número de ano para ano a partir de 1876.

performance das suas *Liederabend*⁴⁸: Frankfurt a 27 de Novembro de 1901 com Ludwig Wüllner; Giessen com Hans Giessen [sic] a 4 de Dezembro de 1901; em Brünn com Pauline a 8 de Dezembro de 1901; e em Berlim com Eugen Gura a 11 de Dezembro desse mesmo ano.

Seguem-se duas ilustrações (imagem 6) que correspondem a uma carta escrita por Richard Strauss a Adolph Nagel, editor e organizador de concertos a propor a realização de várias *Liederabend*, com sugestão de repertório e datas possíveis para a realização dessas *performances*:

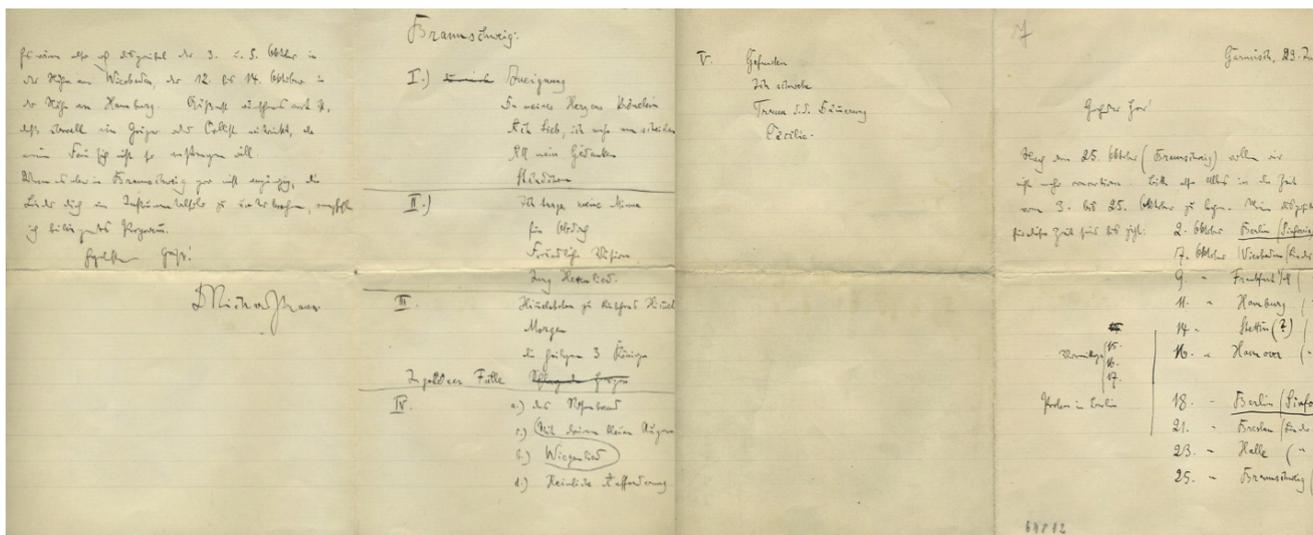


Imagem 6: Carta assinada "Dr. Richard Strauss". 3 páginas. Garmisch, 29 de julho, [19] 08. Trata-se de uma carta do compositor e maestro, dirigida ao editor, e o organizador de concertos, Adolph Nagel, em Hanôver, com uma proposta de possíveis datas para *Liederabend* entre 3 e 25 de Outubro e fornecendo um programa para um *Liederabend* de vinte e um *Lied* (incluindo Op. 17, 21, 27, 32, 41, 48, 49 e 56). **Fonte:** <https://www.schubertiademusic.com/catalogs/index/52/NewSearch:1/page:5>, acessado a 23 de Abril de 2016.

Pauline também interpretou muitos *Lied* de Richard Strauss num contexto diferente que o das *Liederabende*, cantando muitos *Lieder* do compositor integrados no concerto da orquestra. Inicialmente estas obras eram interpretadas sem qualquer acompanhamento orquestral, apenas com o acompanhamento do compositor ao piano, mas rapidamente deu conta das possibilidades que as cores produzidas pela orquestra lhe concediam, surgindo as primeiras orquestrações de *Lieder*. É com Op.33, *Vier Gesänge* para voz e acompanhamento de orquestra, que Strauss apresenta o primeiro ciclo de *Lieder* escritos originalmente para um acompanhamento orquestral. Este ciclo,

⁴⁸ Petersen, B. A. (1980). *Op. Cit.*,159.

Op.33, constituído por quatro *Lied*: 1. *Verführung* com texto de John Henry Mackay (1864 - 1933) e composta entre 6 de Junho e 5 de Julho de 1896, para soprano ou tenor e orquestra; 2. *Gesang der Apollopriesterin*, com texto de Emanuel von Bodman (1874-1946) e composto entre 7 de Julho e 10 de Setembro de 1896, para soprano e orquestra; 3. *Hymnus*, cujo texto é atribuído a Friedrich Schiller (1759 - 1805) e foi composta para barítono ou mezzo-soprano entre 25 de Janeiro de 1896 e 5 de Janeiro de 1897; 4. *Pilgers Morgenlied*, com textos de Johann Wolfgang von Goethe (1749 - 1832) e composta entre 21 de Dezembro de 1896 e 25 de Janeiro de 1897, para barítono ou baixo.

No final do século XIX e início do século XX muitos dos contemporâneos de Richard Strauss também começam a escrever *Lied* originalmente para voz e orquestra.

As diferenças sonoras entre interpretar *Lied* com piano e seguidamente outro género musical com orquestra gerava muitas queixas entre os críticos dos concertos. As peças com orquestra eram obviamente muito mais ricas em termos da *pallette* sonora e o facto de se ter que deslocar um piano para o palco durante o concerto para a interpretação dos *Lieder* interferia muito na concentração do ouvinte e desvalorizava o próprio *Lied* visto ser um género musical que normalmente se tocava para um número muito inferior de ouvintes, com uma disposição maior para o que se iria interpretar e num contexto de sala grande de concerto muitas vezes não se conseguia reter a melhor informação quando à mensagem que os intérpretes tentavam passar através da performance.

No entanto, e contra grande parte das críticas, Strauss sentia que ao escrever o acompanhamento para a orquestra, o *Lied* ganhava outra dimensão e que não haveria problema em admitir a “personagem” compositor-maestro-acompanhador nos seus concertos consoante podemos constatar nos concertos que juntamente dava com Pauline e orquestra e onde procuravam um programa com diversidade constituído provavelmente por uma abertura de Mozart, Beethoven ou Weber seguido de um conjunto de *Lieder* de Strauss e peças orquestrais do mesmo para finalizar. Um exemplo típico do que acabámos de referir será o concerto em Mannheim a 20 de Março de 1901 que contou com sete *Lieder* no programa que finalizou com *Ein Heldenleben*; ou o concerto em Frankfurt a 23 de Março de 1901 cujo programa começou com seis *Lieder* e culminou com *Also sprach Zarathustra*. Nalgumas ocasiões, Pauline cantava com outros cantores ou cantoras nestes concertos como é exemplo o de Praga a 14 de Março de 1901 onde cantou três *Lieder* de Richard Strauss (*Drei Mutterlieder*), seguindo-se de *Zarathustra*, e *Zwei Gesänge*, de Gustav Mahler, cantadas por Hunold, e para finalizar a segunda abertura da Ópera *Guntram* e três *Lieder* ao piano com Pauline.

Op. 36, *Vier Lieder* para voz e piano, escrito em 1897-1898 tem uma particularidade: o primeiro *Lied* deste grupo, *Das Rosenbad*, com um texto de Friedrich Gottlieb Klopstock (1724 - 1803) foi

escrito para voz e piano entre 10 e 20 de Setembro e foi logo orquestrado pelo compositor nessa altura. *Für fünfzehn Pfennige* corresponde à segunda obra deste grupo e tem um carácter muito mais ligeiro e jocoso, juntamente com o *Lied* que lhe segue que *Hat gesagt - bleibt's nicht dabei*, ambos com textos de *Des Knaben Wunderhorn* de Clemens Brentano (1778 - 1842). O último *Lied* deste ciclo é *Anbetung* e foi completo a 24 de Março de 1898, com texto de Friedrich Rückert.

Alguns críticos são apologistas que toda a carga de paixão e lirismo presente no casamento de Richard Strauss com Pauline pode ser encontrada no Op.37. Trata-se de um grupo de seis *Lieder* composto entre 1896 e Abril de 1898, que se inicia com dois *Lieder* com poemas de Detlev von Liliencron (1844 - 1909), *Glückes genug*, composto a 8 de Fevereiro de 1898, e *Ich liebe dich*, composto a 7 de Fevereiro de 1898 e orquestrado a 30 de Agosto de 1943. Richard Strauss revela uma grande ligação com o seu filho, Franz Strauss, pois embora tenha sido dedicado à sua esposa, vem no contexto da comemoração do primeiro aniversário de Franz e é orquestrado quando Franz foi capturado pela Gestapo juntamente com a sua nora Alice, que era judia, em Janeiro de 1943.

Trata-se de uma orquestração muito intensa que descreve um pouco as circunstâncias da sua família naquele momento. Este grupo conta também com um dos mais heróicos e tocantes *Lied* sobre o amor, o íntimo e em forma de lamento *Meinem Kind*, composto a 16 de Abril de 1898 e orquestrado a 5 de Setembro de 1933, com textos de Gustav Falke (1853 - 1916). Os dois últimos *Lied* deste grupo são *Herr Lenz* com textos de Emanuel von Bodman (1874 - 1946) e composto a 9 de Junho de 1896, e *Hochzeitlich Lied* composto entre 1 de Fevereiro e 30 de Março de 1898, com textos de Anton Lindner (1874 - 1915), sendo que apenas *Herr Lenz* (embora apareça em 5º lugar na ordem da publicação do grupo, foi o primeiro a ser escrito) não contém poesia que celebre o amor, a lealdade, o matrimónio ou a família.

Fünf Lieder, para voz e piano Op. 39, foi composto a 1898 e conta com quatro textos de Richard Dehmel e um de Otto Julius Bierbaum. O texto de Bierbaum, *Junghexenlied*, composto a 31 de Maio de 1898, foi alvo de críticas fantásticas pela interpretação de Pauline e, segundo Strauss, este *Lied* em particular representava o veículo perfeito para Pauline alcançar o imaginário dentro dela como intérprete. Reinhold Muschler (1882 - 1957) mencionou que se teria que ouvir Pauline para se perceber a intensidade e profundidade do *Leid* e Norman Del Mar afirma:

Is is one of the songs in which - according to Strauss himself - his Pauline used to excel, and this throws an interesting further light on her artistry and personality. For with all her

sharpness of manner she clearly had an enchanting sense of fantasy and a liveliness of wit wich never ceased to delight her admiring husband.⁴⁹

No primeiro poema de Richard Dehel deste grupo, *Leise Lied*, composto a 2 de Julho de 1898, relembra-nos a escrita de Debussy, ao passo que *Befreit*, composto a 2 de Junho de 1898 e orquestrado a 10 de Setembro de 1898, embora seja uma das maiores proezas do compositor, o poeta não gostou da maneira como o texto foi tratado e *Der Arbeitsmann* descreve bem a mensagem pesada, pessimista e dramática presente no texto. Strauss não usou o texto correspondente ao *lied* *Der Arbeitsmann* pelas ideias políticas presentes neste poema e a *première* da versão orquestral foi a 1919 em Berlim. Embora a partitura se tenha perdida após a estreia, voltou a ser encontrada num leilão em 1986⁵⁰.

Dos dois ciclos de *Lieder* que se seguem, *Funf Lieder* para voz e piano Op.41 e *Drei Gesänge älterer deutscher Dichter* para voz e piano, apenas *Wiegenlied* (que foi composto com textos de Richard Dehmel e concluído a 22 de Agosto de 1899, com orquestração feita nos meses seguintes ou em 1900), e *Mutterländelei* (que conta com textos de Gottfried August Bürger ,1747 - 1794, e completo a 15 de Agosto de 1899, cuja orquestração data de 21 de Fevereiro de 1900), são os mais populares, embora o segundo *lied* do Op. 41, *In der Campagna* (que conta com texto de John Henry Mackay e foi completa a 24 de Agosto de 1899) também seja uma composição que se destaca nestes dois grupos.

Com *Mutterländelei* (Op. 43 n^o2) completa-se o chamado *Mutterlieder*, que corresponde a um grupo de três *Lieder* pertencentes a ciclos diferentes mas que eram regularmente interpretados no mesmo concerto: *Meinem Kinde* (Op.37 n^o3), *Wiegenlied* (Op.41 n^o1) e *Mutterländelei* (Op.43 n^o2). Não se sabe ao certo se Strauss denominava o grupo da mesma maneira, mas certo é que havia uma intenção de os interpretar como um grupo nos concertos, facto que revelava a importância que a família tinha na sua carreira profissional visto tratarem-se de *Lied* com uma forte ligação a acontecimentos e sentimentos partilhados entre ele, Pauline e Franz, seu filho⁵¹.

No caso de *Zwei grössere Gesänge*, para voz grave e orquestra Op.44, é notável a energia que é exigida durante a sua interpretação. Trata-se de um grupo de dois *Lieder* composto por *Notturmo*, *Lied* com texto de Richard Dehmel e completo entre 11 de Julho e 16 de Setembro de 1899, que

⁴⁹ Mar, Norma del. (1986). *Richard Strauss: A Critical Commentary on His Life and Works*. Cornell Univ. Pr., 3 Vols..

⁵⁰ Kennedy, M. (1995). *Richard Strauss*. Oxford: Oxford University Press.

⁵¹ Hallmark, R. (Ed.). (2009). *German Lieder in the nineteenth century*. Routledge.

dura cerca de 14 minutos (podendo considerar-se praticamente uma *scena*) e onde Strauss recorreu ao uso de bitonalidade (como se passa também em *Also sprach Zarathustra*). Neste longo poema, a morte aparece sob a forma de um amigo querido a tocar violino ao luar, numa atmosfera noturna criada por três trombones na orquestra (Strauss optou por abdicar do resto dos metais e percussão para este momento). A introdução da orquestra é feita através do recurso a quintas, e quando o cantor se apercebe da morte do amigo há um solo de violino que dá lugar novamente ao tema principal (“wie einst so mild”). Este *Lied* foi estreado por um cantor com a tessitura de Baixo e orquestra em Berlim em Dezembro de 1900, e posteriormente surge uma redução para voz e piano, por Otto Singer, estreada em 1902 pela contralto Ernestine Schumann-Heink que, mais tarde interpretará o papel de *Klytämnestra* em *Elektra*.

Embora não haja outros exemplos de readaptações ou correcções por Richard Strauss de um *Lied* que este compusera durante a sua infância, *Weihnachtsgefühl* parece ser uma exceção, visto que o mesmo *Lied* aparecer em dois períodos diferentes (em 1879 e a 8 de Dezembro de 1899). Este fato pode ter resultado de uma correção e alteração do primeiro *Lied* ou de uma reutilização de um texto que já conhecia e que teria vontade de abordar de maneira diferente⁵².

O próximo grupo conta com poemas de Friedrich Rückert e é caracterizado por uma clima envolto em terror característico de uma história gótica de horror de um homem que corre pela vida mas sem sucesso, onde o compositor emprega os seus poderes e conhecimentos melodramáticos. O grupo que falamos é o Op.46, *Fünf Gedichte von Friedrich Rückert* para voz e piano, composto por cinco *Lieder* dos quais destacamos *Morgenrot* (composto a 4 de Fevereiro de 1900) pela vivacidade e *Ich sehe wie in einem Spiegel* pelo sentimentalismo presente no *Lied*.

O Op. 47, *Fünf Lieder* para voz e piano corresponde a cinco *Lieder* com textos de Ludwig Uhland, dos quais damos destaque a *Rückleben*, composto a 23 de Maio de 1900, e *Einkehr*, composto a 30 de Maio de 1900. Este conjunto de *Lied* é um bom exemplo da maneira como Strauss controlava as transposições feitas pelos editores que só seriam publicadas segundo a sua sugestão⁵³.

Em *Fünf Lieder nach Gedichten von Otto Julius Bierbaum und Karl Henckell* Op. 48 para voz e piano é possível encontrar elementos que sugerem as obras operáticas do compositor nomeadamente em temas das óperas *Arabella* e *Die Frau ohne Schatten*. Estes *Lieder* foram completados todos num espaço de tempo pouco superior a uma semana (de 25 de Setembro a 5 de

⁵² Petersen, B.A. (1980). *Ton und Wort: the Lieder of Richard Strauss. Studies in Musicology*. UMI Research Press.

⁵³ Regra geral, Strauss determinava as transposições não de grupos de *Lieder* mas individualmente. Neste caso, os *Lieder* número 1, 4 e 5 foram transpostos uma terceira maior inferior, o *Lied* número 2 meio tom inferior e o número 3 um tom inferior

Outubro); destaca-se *Freundliche Vision*, cujo texto é de Henckell, composto a 5 de Outubro de 1900, e orquestrado a 1 de Julho de 1918, e que foi escrito de uma maneira muito consciente, demonstrando uma grande consideração do texto por parte do compositor que nos apresenta uma melodia bastante independente do acompanhamento e que sugere um percurso harmónico (poucas vezes previsível) ao acompanhamento.

Em 1901 conclui *Acht Lieder* para voz e piano Op.49, um grupo de oito *Lieder* que começa com *Waldseligkeit*, um *Lied* de referência no repertório de Strauss e que se caracteriza pelas suas linhas melódicas bastante grandes. Este *Lied* tem textos de Richard Dehmel, foi completado a 21 de Setembro de 1901 e orquestrado a 24 de Junho de 1918. Este grupo conta também com um *Lied* escrito por Karl Henckell e que se destaca no repertório deste compositor *Das Lied des Steinklopes*, caracterizado pela sua energia, contrariamente ao *Lied* escrito com texto de Oskar Panizza (1853 - 1921) *Sie wissen's nicht* que quase parece uma canção de embalar. O grupo fica completo com *In goldener Fülle* (com texto de Paul Remer ,1867 - 1943, e composto a 13 de Setembro de 1901), *Junggesellenschwur* (com texto de Des Knaben Wunderhorn e completo a 11 de Maio de 1900) e dois *Lied* com textos de música popular da Alsácia (região francesa que faz fronteira com a Alemanha e a Suíça). Nestes últimos os textos são tratados de uma maneira completamente oposta à que Strauss inicialmente praticava: inicialmente, a poesia determinava a forma e o estilo da música, ao passo que com estas duas canções (*Wer lieben will muss leiden* e *Ach, was Kummer; Qual und Schmerzen*, compostas a 23 de Setembro de 1901) o compositor decidiu compor a música de uma maneira que nada tinha a ver com o texto⁵⁴.

O Op.51, *Zwei Gesänge* para Baixo e Orquestra, corresponde a um grupo de dois *Lieder* compostos para baixo e piano com textos de Ludwig Uhland no *Lied* intitulado *Das Thal* (composto a 11 de Dezembro de 1902) e de Heinrich Heine no *Lied Der Einsame* (composto a 18 de Fevereiro de 1906); foram dedicados a Paul Knüpfer (1865 - 1920) e estreados pelo mesmo na Ópera de Berlim. Trata-se de um exemplo da excelente maneira como Strauss tenta descrever o significado das palavras através da música, recorrendo a notas longas e graves na melodia ou no acompanhamento para descrever pensamentos tristes e sombrios, como se passa em *Der Einsame* onde, no momento em que a voz diz *Licht (Luz)*, a melodia ganha um movimento ascendente e, embora culminando numa nota longa, o acompanhamento apresenta uma nova tonalidade com uma cor e timbre mais brilhantes que a tonalidade do que o que o antecede.

⁵⁴ Petersen, B. A. (1980). *Op. Cit.*, 41.

Foram encontrados uma série de rascunhos que podem elucidar-nos melhor acerca da maneira como Strauss compunha e, embora muitos desses rascunhos pertençam a privados ou algumas instituições que se desconhecem, há um pequeno número destes documentos feitos aquando das composições de *Lieder* e demonstram que, contrariamente ao que alguns estudiosos pensam, Strauss não deixava de parte os *Lied* que compunha, chegando a melhorar alguns aspetos destes algumas vezes mesmo depois de editados.

Muitas dessas esquematizações “pré-composição”, apontamentos e rascunhos estão presentes na lista de Asow (*ohne opus Asow Verzeichnis*) compreendidos na secção V deste levantamento de obras de Strauss (lista onde estão *Fragmente...Pläne und Anregung* - AV 193-306). Esta secção conta com apenas três *Lied* incompletos (AV193, 221A e 224), sendo que as secções II e III deste levantamento é onde podemos encontrar as obras que não chegaram a ser concluídas (II, *Werke ohne Opuszahlen* e III *Verschollene Kompositionen*).

Elaborámos uma Tabela (Tabela 7) com o levantamento de alguns rascunhos correspondentes ao período posterior ao Op. 51 e que nunca foram publicados, com base na lista que Barbara A. Petersen apresenta em *Ton und Wort*⁵⁵. A primeira coluna da tabela corresponde ao título ou primeira linha do *Lied* em rascunho; a segunda ao número correspondente ao número do livro de rascunho segundo a sequência de números dos microfimes presente na *Bayerische Staatsbibliothek*, a terceira coluna da tabela à data aproximada do rascunho e a quarta coluna à descrição do mesmo:

Título / “Primeira Linha” (POETA)	Nº do livro de rascunho	Data aproximada	Descrição
<i>Bleiben, Gehen, Gehen, Bleiben</i> (GOETHE)	?	?	O texto aparentemente pertence a <i>Lied der Auswanderer</i> , de Goethe.

⁵⁵ Ibidem.

Título / “Primeira Linha” (POETA)	Nº do livro de rascunho	Data aproximada	Descrição
<i>Nachts in der Kajüte / Das Meer hat seine Perlen</i> (HEINE)	?	?	Talvez pertença aos <i>Lied</i> do início de 1900 com textos de Heine; Escrito <i>Heines doppeltnatur</i> . Citado por Kravitt em “The Late Romantic Lied” p. 257.
<i>Blumenglöckchen/ Ein Blumenglöckchen vom Boden hervor</i> (GOETHE)	11	1903-1904	Quatro de oito versos do poema (metade do <i>Lied</i>)
<i>Ich bisher liebelos</i> ”(CALDERON)	11	1903-1904	Dueto para Soprano e Barítono; 34 compassos com texto e algumas partes vocais; acompanhamento (por guitarra?) parcialmente completo; mais 40 compassos adicionais com algum acompanhamento mas sem texto .
<i>Freundliches Begegnen / Im weiten Mantel bis an Kinn verhüllet</i> (GOETHE)	11	1903-1904	Quatro compassos de introdução e onze com voz; as primeiras três partes e meia do poema feitas.

Título / “Primeira Linha” (POETA)	Nº do livro de rascunho	Data aproximada	Descrição
<i>Lesebuch / Wunderlichste Buch der Bücher</i> (GOETHE <i>West-östlicher Divan</i>)	11	1903-1904	Contem dez compassos: quatro de introdução no piano e seis com linha vocal; texto para os 3 primeiros versos de um total de 22 inserido.
<i>Lied des Gefangene für Bass No. 11 / (?)</i>	11	1903-1904	Título no início da página e cinco compassos no final da mesma que incluem texto e música. Página marcada com <i>Schluss</i> (Fim) no final.
<i>Sonnensegen / (?)</i> (HENCKELL)	11	1903-1904	Apenas dois compassos de acompanhamento
<i>Frühling / Die Wellen blinken und fließen dahin</i> (HEINE)	14;40	1904-1905	Duas versões que juntas mostram que estava planeado o <i>Lied</i> completo, mas com apenas cerca da metade da parte vocal e metade do acompanhamento escritos.

Título / “Primeira Linha” (POETA)	Nº do livro de rascunho	Data aproximada	Descrição
<i>Kein Frühling / Ist der Frühling da?</i> (RÜCKERT)	5;40	1904-1905	Trinta e um compassos de piano com catorze de voz, mas apenas quatro com texto.
<i>Nähe des Geliebten / Ich denke dein</i> (GOETHE)	40	1905-1906	Um compasso de introdução no piano e os dois primeiros compassos com poema e voz escritos com os primeiras três palavras do poema.
<i>Stiller Festzug / Geliebter Triff und den Zalte (?)</i> (HENCKELL)	40	1905-1906	8 compassos de introdução no piano e 23 de coda; 8 compassos de linha vocal com o texto estabelecido e alguns acordes na parte do piano.
<i>Sonnett / Was ist ein Hauch? Ein Nichts</i> (HEBBEL)	17	1906 ou mais tarde	ca. de quatro compassos de linha melódica sem texto
<i>Wanderlied / Von dem Bergen zu den Hügeln</i> (GOETHE)	17	1906 ou mais tarde	8 compassos da parte vocal com 4 versos do texto; 4 compassos de introdução do piano; mais tarde outros 8 compassos para piano.

Título / “Primeira Linha” (POETA)	Nº do livro de rascunho	Data aproximada	Descrição
<i>Wiegenlied / Schaukeln und Gaukeln</i> (WILHELM RAABE)	17	1906 ou mais tarde	Texto passado na integra com apenas seis compassos de acompanhamento.
<i>Abendständchen / [Hör, es Klagt]</i> (BRENTANO/GEORGES) Nota: Strauss escreve que o poeta é “Georges” mas o poema parece pertencer a Brentano (<i>Hör, es Klagt die Flöte wieder</i>)	39	1918	Apenas a parte de piano, ca. de vinte compassos em duas pautas com dois motivos musicais
<i>Es ist gut / Beim Mondenschein im Paradies</i> (GOETHE, <i>West-östlicher Divan</i>)	18	1918-1922	Cópia completa do texto na contracapa pela caligrafia de Strauss, onde também está o texto <i>Hans Adam war ein Erdenkloss</i> (25 de Dezembro de 1922) e no mesmo livro de rascunhos que o Op. 67, nº4-6 (1918) que tinham também o texto de <i>West-östlicher Divan</i>

Título / “Primeira Linha” (POETA)	Nº do livro de rascunho	Data aproximada	Descrição
<i>So lang man müchtern ist</i> (GOETHE West-östlicher Divan)	87	1934-1935	Poema passado na íntegra para o livro <i>Neue Liederskizze</i> ; rascunhos de música na primeira parte do texto.
<i>Trunken müssen wir alle sein</i> (GOETHE West-östlicher Divan)	87	1934-1935	Poema passado na íntegra do livro <i>Neue Liederskizze</i> ; rascunhos de música para uma voz na clave de fá na primeira metade do texto e na segunda tem apontamentos dos três primeiros versos.
<i>In tausend Formen</i> (GOETHE, West-östlicher Divan)	101	ca. 1938	Texto completo; linhas vocais estabelecidas para as primeiras quatro estrofes de seis no total, com compassos marcados para a quinta estrofe; o acompanhamento não está completo por baixo da parte vocal.

Título / “Primeira Linha” (POETA)	Nº do livro de rascunho	Data aproximada	Descrição
<i>Wiegenlied / Singt leise, leise, leise</i>	132;133	1944-1945	Apenas o poemas que foi passado por Strauss para a contracapa do livro de rascunhos.
<i>Höhe des Sommers / Das Blau der Ferne klärt sich schon (HEISSE)</i>	141	1948-1949	Texto completo na página oposta a <i>September</i> ; encontra-se na mesma página que a música correspondente aos compassos 8-15 de <i>September</i>

Tabela 7: Esboços de *Lied* por Richard Strauss correspondentes ao período posterior ao Op.50
Fonte: Petersen, Barbara. *Ton und Wort. The Lieder of Richard Strauss*

É com *Sechs Lieder* para voz e piano Op. 56 que chegamos ao fim da era prolifera do período de produção de *Lieder* por Richard Strauss.

Este grupo de *Lieder* começa com uma obra com texto de Johann Wolfgang von Goethe, *Gefunden*, que foi escrita para Pauline, juntamente com o apaixonado *Lied Mit deinen blauen Augen* que tem texto de Heinrich Heine. *Im Spätboot* (que foi escrita em 1906 com texto de Friedrich Wilhelm Meyer) é uma obra de referência para o repertório de baixo e piano juntamente com *Blindenklage* (composta entre 1904 e 1906, com texto de Friedrich Henckell), embora esta última um pouco menos significativa. *Frühlingsfeier*, composto a entre 1904 e 1906 e orquestrado a 3 de Setembro de 1933, conta com um texto de Heinrich Heine e exige um grande virtuosismo por parte do cantor (são exigidos recursos a várias cores, e aspetos interpretativos que envolvem lamentos, choro e mesmo soluços), seguindo-se um *Lied* que representa uma das poucas composições sobre temas religiosos do compositor: *Die heiligen drei Könige aus Morgenland*, composto entre 1904 e 1906 e

orquestrado a 7 de Outubro de 1906, com texto de Heinrich Heine, e que se trata de uma obra que conta, a nível da composição, com o recurso a muitos grupos com três notas, tercinas e triades para descrever os três Reis Magos.

Nos anos que se seguem contamos com um grande número de rascunhos que não chegaram a ser publicados. Tal pode ter acontecido por variados motivos: tanto por resultado de uma quebra de interesse da parte do compositor em escrever este género musical; como por sugestão dos editores, numa concentração maior do trabalho em composição de géneros musicais com uma dimensão maior (óperas por exemplo) e mesmo problemas jurídicos entre o compositor e as editoras (maioritariamente com a editora *Bote & Bock*); ou mesmo com o final de carreira de Pauline.

Abaixo apresentamos uma Tabela (Tabela 8) com o levantamento de *Lied* compostos por Richard Strauss desde o início da sua época mais madura de composição deste género musical, que corresponde à composição do Op. 10 em 1885, até 1906, ano do culminar do período mais produtivo de composição de *Lied* e em que se dá a mencionada interrupção na produção de *Lied* pelo compositor. Dividimos esta Tabela em cinco colunas: “Nome do *Lied*”, “Data de composição ou conclusão”, “Poeta”, “Opus/AV” e “Dedicatória”. As composições estão organizadas por ordem crescente de número Opus.

<i>Nome do Lied</i>	Data da composição ou conclusão	Poeta	Opus/AV	Dedicatória
<i>Acht Gedichte aus “Letzte Blätter” von Hermann von Gilm</i>	1885	Hermann von Gilm (1812-1864)	Op.10	Heinrich Vogl
<i>Fünf Lieder</i>	1886	Michelangelo Bounarrotti (1475-1564), Adolf Friedrich Graf von Schack (1815-1894)	Op.15	Victoria Blank (<i>Madrigal, Lob des Leidens e Aus den Liedern der Trauer</i>), Johanna Pschorr (<i>Winternacht e Heimkehr</i>)

<i>Nome do Lied</i>	Data da composição ou conclusão	Poeta	Opus/AV	Dedicatória
<i>Sechs Lieder</i>	1887	Adolf Friedrich Graf von Schack (1815-1894)	Op.17	
<i>Sechs Lieder aus "Lotosblätter"</i>	1888	Adolf Friedrich Graf von Schack (1815-1894)	Op.19	Emilie Herzog
<i>"Schlichte Weisen." Fünf Gedichte</i>	1889	Felix Dahn (1834 - 1912)	Op.21	Johanna Strauss
<i>Mädchenblumen</i>	1888	Felix Dahn (1834 - 1912)	Op.22	Hans Giessen
<i>Zwei Lieder</i>	1891	Nikolaus Lenau (1802-1850)	Op.26	Heinrich Zeller
<i>Vier Lieder</i>	1894	Heinrich Hart (1855 - 1906), John Henry Mackay (1864 - 1933)	Op.27	Pauline de Ahna
<i>Drei Lieder</i>	1895	Otto Julius Bierbaum (1865 - 1910)	Op.29	Eugen Gura
<i>Drei Lieder</i>	1896	Carl Busse (1872 - 1918)	Op.31	Johanna Rauchenberger, Marie Ritter
<i>Fünf Lieder</i>	1896	Karl Friedrich Henckell (1864-1929), Detlev von Liliencron (1844-1909), <i>Des Knaben Wunderhorn</i>	Op.32	Pauline de Ahna <i>(seiner lieben Frau)</i>
<i>Wir beide wollen springen</i>	7 de Junho de 1896	Otto Julius Bierbaum (1865 - 1910)	AV 90	
<i>Vorüber ist der Nacht</i>	1896?	Friedrich Henckell (1864 - 1929)	AV 221 A	

<i>Nome do Lied</i>	Data da composição ou conclusão	Poeta	Opus/AV	Dedicatória
<i>Vier Gesänge</i>	1897	John Henry Mackay (1864 - 1933), Emanuel von Bodman (1874-1946), Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832)	Op.33	An Lila (<i>Pilgers Morgenlied</i>)
<i>Vier Lieder</i>	1898	Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803), <i>Des Knaben Wunderhorn</i> , Friedrich Rückert (1788-1866)	Op.36	Marie Riemerschmid (<i>Rosenband</i>), Dr. Raoul Walter (<i>Für funfzehn Pfennige, Hat gesagt-bleibt's nicht dabei e Anbetung</i>)
<i>Sechs Lieder</i>	1898	Detlev von Liliencron (1844-1909), Gustav Falke (1853-1916), Richard Dehmel (1863-1920), Emanuel von Bodman (1874-1946)	Op.37	Pauline de Ahna (<i>meiner geliebten Frau zum 12. April</i>)
<i>Fünf Lieder</i>	1898	Richard Dehmel (1863-1920), Otto Julius Bierbaum (1865 - 1910)	Op.39	Dr. Fritz Sieger

<i>Nome do Lied</i>	Data da composição ou conclusão	Poeta	Opus/AV	Dedicatória
<i>Fünf Lieder</i>	1899	Richard Dehmel (1863-1920), John Henry Mackay (1864-1933), Detlev von Liliencron (1844-1909), Christian Morgenstern (1871-1914)	Op.41	Marie Ritter
<i>Drei Gesänge älterer deutsche</i>	1899	Richard Dehmel (1863-1920), Gottfried August Bürger (1747-1794), Ludwig Uhland (1787 - 1862).	Op.43	Ernestine Schumann-Heink
<i>Zwei grösser Gesänge</i>	1899	Richard Dehmel (1863-1920), Friedrich Rückert (1788-1866)	Op.44	Anton van Rooy (<i>Notturmo</i>), Karl Scheidemantel (<i>Nächtlicher Gesang</i>)
<i>Weihnachtsgefühl</i>	8 de Dezembro de 1899	Martin Greif (1839 - 1911)	AV 94 (versão revista <i>Lied</i> com o mesmo nome escrito em 1879 ?)	
<i>Fünf Gedichte</i>	1900	Friedrich Rückert (1788-1866)	Op.46	Adolf und Maria de Ahna
<i>Fünf Lieder</i>	1900	Ludwig Uhland (1787 - 1862)	Op.47	C. J. Pflüger
<i>Fünf Lieder</i>	1900	Otto Julius Bierbaum (1865 - 1910)	Op.48	

<i>Nome do Lied</i>	Data da composição ou conclusão	Poeta	Opus/AV	Dedicatória
<i>Acht Lieder</i>	1901	Richard Dehmel (1863-1920), Paul Remer (1867 - 1943), Karl Henckell (1864-1929), Oskar Panizza (1853-1921), <i>Des Knaben Wunderhorn</i> , textos de <i>Melodias populares da Alsácia</i> coletados por Curt Mündel	Op.49	Pauline de Ahna (<i>Waldseligkeit</i>), Ernst Kraus (<i>In goldener Fülle</i>), Grete Kraus (<i>Wiegenliedchen</i>), Consul Simon (<i>Das Lied des Steinklopfers</i>), Walter Ende (<i>Sie wissen's nicht</i>), Baron A. v. Stengel (<i>Junggesellenschwr</i>)
<i>Zwei Gesänge</i>	1906	Ludwig Uhland (1787 - 1862), Heinrich Heine (1797 - 1856)	Op.51	Paul Knüpfer
<i>Sechs Lieder</i>	1906	Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), Friedrich Henckell (1864-1929), Conrad Ferdinand Meyer (1825-1898), Heinrich Heine (1797-1856)	Op.56	Pauline Strauss-de Ahna (<i>Gefunden</i>), Josephine Strauss (<i>Blindenklage, Im Spätboot, Mit deinen blauen Augen, Frühlingsfeier, Die heiligen drei Könige</i>).

Tabela 8: Produção de *Lied* entre 1885 e 1906

Fonte: Petersen, Barbara. *Ton und Wort. The Lieder of Richard Strauss*

O período entre 1901 e 1906 significou uma grande intensidade a nível de concertos e recitais para Pauline e Richard Strauss. É nesta altura que dão início a uma época repleta de digressões, sendo que talvez a mais intensiva terá sido nos Estados Unidos da América, onde Strauss e Pauline terão dado mais de 35 concertos com orquestra e recitais de *Lied* entre Fevereiro e Abril de 1904. Pauline chegou a comentar o ritmo de trabalho que esta *Tour* estava a representar com os pais de Strauss, por carta, explicando que devido à grande intensidade de trabalho ela cantava ou ensaiava praticamente todas as tardes ou noites.

O primeiro concerto desta digressão foi a 1 de Março de 1904, no *Carnegie Hall*, seguindo-se vários concertos em Boston, Chicago, Cleveland, Detroit, Minneapolis, Philadelphia, Pittsburgh e o concerto de final de *Tour* a 26 de Abril no *National Theater* em Washington D.C.

Os críticos dos concertos nos Estados Unidos dividiam-se quanto à opinião que tinham sobre as *performances* de Pauline, sendo que em Nova Iorque recebera críticas menos favoráveis que noutras cidades onde actuaram durante esta digressão. Alguns estudiosos são apologistas que seriam problemas de saúde da cantora a justificação para haver concertos onde ela cantava de maneira sublime e outros onde não se destacava. Depois do segundo concerto em Nova Iorque, a 3 de Março de 1904, uma crítica anónima num artigo de uma revista direccionada para amantes da música, *The Musical Leader* (1895-1967) demonstra bem o desagrado quanto à *performance* de Pauline: “Of Mme. Strauss it can only be said that a second hearing accentuates her lack of vocal equipment as well as the beauty of her interpretation and manner of singing her husband’s songs.”⁵⁶

Em Filadélfia as críticas já foram muito mais positivas, onde num artigo da mesma revista referente à crítica anterior (*The Musical Leader*) podemos ler: “Won instant favor by her charming personality (...)” e descreveu “(...) each song with such intense personal feeling, dramatic force and sympathy with the song’s emotional content, that these qualities carry her on to triumph”.

Em Chicago também foi muito aplaudida e em Boston, uma longa descrição num artigo de *The Musical Leader* faz referência à sua *performance*:

(...) She was several times encored for her especially excellent interpretation, although her German school of vocalization is devoid of actual beauty, and, instead, is full of very ordinary technic, wich has marred her artistic prospects. She is “artistic” only in the fact that

⁵⁶ “The Strauss Orchestral Concerts,” *The Musical Leader*, VII/10 (10 Março 1904), 5.

she covers up her defects in vocal equipment, but even so she is a sweetly gracious and simple mannered woman on the stage, almost too much so, be it kindly said (...).⁵⁷

Na mesma altura em que Pauline abandonou a carreira (1906), as referências a concertos ou recitais de Richard Strauss com outros cantores diminuíram. O aumento do envolvimento em composição, produção e direcção artística de óperas poderá ser o motivo mais forte para justificar este afastamento de produção de *Lied*. A produção e estreia de *Elektra*, a 25 de Janeiro de 1909, em Dresden, fez com que Strauss começasse a ser visto como um grande compositor de ópera e, como tal, muitos críticos, jornais ligados ao panorama musical a nível mundial e mesmo compositores de ópera centraram a atenção nos palcos de Strauss.

O *Poema Sinfónico* continuou a fazer parte das suas obras mais executadas; porém, não abandonou por completo os concertos e recitais com *Lied*.

Na *Munich Strauss Week*, de 1910, o compositor acompanhou 19 *Lieder* seus integrados em recitais dados por Tilly Koenen (Mezzo-soprano, 1873-1941) e Baptist Hoffmann (Barítono, 1864-1937). Há relatos que Strauss improvisava um pouco enquanto acompanhava os seus *Lieder*, chegando a avisar Alfred Orel (Musicólogo, 1889 - 1967) enquanto este lhe virava as páginas numa *Liederabend* “You must not look at the notes, since I’ll play it quite differently”⁵⁸. Strauss adicionava elementos das suas óperas, por exemplo, nas introduções, como foi o caso do recital com Elizabeth Schumann onde criou uma introdução de *Du meines Herzens Krönelein* com temas do dueto final de *Rosenkavalier*⁵⁹.

Durante este período, Strauss dirigiu e acompanhou muitos cantores em concertos e festivais de música, dos quais destacamos Rudolf von Milde, Frau Walter-Choinamus, Frau Dr. Hertmanni, Heinrich REhkemper, Selma Niklas-Kempner, David Ffrangocon-Davies, Friedrich Brodersen, Fritz Feinhals, Milka Ternina.

É com o início da Primeira Guerra Mundial que o número de concertos e recitais sofre uma grande redução até que, com o final deste conflito mundial, as actividades culturais começam a renascer novamente e Strauss volta ao ritmo anterior, com concertos e recitais nos quais se destacaram cantores que fizeram digressões com o compositor, como por exemplo Richard Mayr, Elena Gerhardt, Claire Dux, Franz Steiner e Elisabeth Schumann.

⁵⁷ “The Strauss-Bispham Concert “ The Musical Leader, VII/47 (7 de Abril de 1904), 13

⁵⁸ Orel, A. (1952). Richard Strauss als Begleiter seiner Lieder. *Schweizerische Musikzeitung*, 92(1), 12.

⁵⁹ Idem.

É neste contexto que Strauss compõe, de Março a Maio de 1918, o Op. 68 *Sechs Lieder* (antes de ter concluído o Op. 66 e o Op. 67), que se trata de uma coletânea de poemas de Clemens Brentano de *Des Knaben Wunderhorn*. Uma autêntica obra-prima segundo muitos críticos. Este grupo de *Lied* foi escrito para Elisabeth Schumann, mas aparentemente só alguns destes *Lieder* foram cantados por ela, em 1922, no *International Society of Contemporary Music* que teve lugar em Salzburgo⁶⁰. A 22 de Setembro de 1933 Strauss orquestrou o sexto *Lied* deste grupo, *Lied de Frau*, e só em 1940 é que orquestrou os restantes cinco *Lieder* (todos dedicados a Viorica Ursuleac, uma soprano de renome). Os *Lieder* orquestrados foram cantados pela primeira vez na íntegra em Düsseldorf, no ano de 1941, por Erna Schlüter (uma soprano dramática alemã, que se destacava na interpretação de *Elektra*), após serem editados em 1940.

Segundo Norman Del Mar⁶¹, Op. 66 *Krämerspiegel* (composto em 1918) foi quase como uma resposta aos novos termos de contrato exigidos por *Bote & Bock* após ter tido um processo judicial por incumprimento por parte desta editora em 1906. *Bote & Bock* recusou publicar o Op. 66, visto ser um grupo de *Lieder* que continha textos muito irónicos e que revelavam um certo desprezo pelos editores da altura. Strauss escolhera os textos do Op. 66 e Op. 67 por motivos que não tinham a ver com a expressão de sentimentos: os textos, que foram escritos por Alfred Kerr, um crítico e poeta da altura, davam a possibilidade de Strauss expressar os conflitos existentes entre o compositor como artista e os editores como homens de negócios. Neste trabalho, quase autobiográfico, o compositor declara guerra à indústria das editoras, e é através dos textos dos 12 *Lieder* compreendidos nestes dois grupos de *Lieder* (Op.66 e Op.67) que fala no nome dos editores e expõe em tom irónico a maneira como as suas obras foram por eles tratadas.

Inicialmente *Krämerspiegel* tinha outro nome: *Die Händler und die Kunst* (*Os comerciantes e a arte*). Como nenhum editor queria publicar Op. 66, Strauss imprimiu os *Lied* numa edição limitada de 120 cópias, passados por Michael Fingsten para uma partitura apresentável e impressos em Berlim pelo negociante de arte e editor Paul Cassirer⁶². O Op. 67, *Sechs Lieder*, pode ser dividido em dois pequenos grupos que funcionam de maneira quase independente: os primeiros três *Lieder* correspondem a textos de Shakespeare representativos da loucura de Ophelia; e os últimos três são caracterizados pelos textos de Goethe em *West-östlicher Divan*, com uma mensagem um pouco adversa e revoltada. Op. 66 e Op. 67 podem não ser tão sofisticados como as obras até então

⁶⁰ Kennedy, Michael. (1976). *Richard Strauss*. London : Dent

⁶¹ Del Mar, N. (2013). *Richard Strauss: a critical commentary on his life and works* (Vol. 1). Faber & Faber.

⁶² Hallmark, R. (Ed.). (2009). *German Lieder in the nineteenth century*. Routledge.

compostas por Strauss, mas mesmo assim contêm um grande interesse do ponto de vista musical e a nível da maneira como são trabalhos os elementos motivicos.

O ano de 1918, último ano da 1ª Grande Guerra, foi um ano muito produtivo para Richard Strauss conforme podemos ver na Tabela seguinte (Tabela 9), onde fizemos um levantamento dos *Lied* compostos nesse ano com a ajuda da recolha feita por Barbara Petersen em *Ton und Wort*⁶³, e que organizámos em três colunas, sendo que a primeira indica a data em que foi composto o *Lied* (caso esteja entre parêntesis significa que se trata de um manuscrito), a segunda indica o local onde foi composto e a terceira o nome da *Lied*:

Data	Local	Nome do <i>Lied</i>
24 de Janeiro	?	<i>Ich wollt ein Sträusslein binden</i> (terminada no livro de rascunhos e esboços)
4 de Fevereiro	Munique	<i>Als mir dein Lied erklang</i>
6 de Fevereiro	Munique	<i>Ich wollt ein Sträusslein binden</i> (<i>versão final</i>)
9 de Fevereiro	Munique	<i>Säusle, liebe Myrte</i>
28 de Fevereiro	Zurique	<i>An die Nacht</i>
21 de Fevereiro	Zurique	<i>Amor</i>
(8 de Março)	?	Strauss recebeu os poemas de Alfred Kerr para o Op. 66 (segundo Norman Del Mar em <i>Strauss. Acritical Commentary on His life and Works</i> . 3º Volume, Londres, 358)
15 de Março	Amesterdão	Op.66 nº1
16 de Março	Amesterdão	Op.66 nº3 e nº5
17 de Março	Amesterdão	Op.66 nº7

⁶³ Petersen, B. A. (1980). Op. Cit., 41.

Data	Local	Nome do Lied
4 de Maio	Munique	<i>Lied der Frauen</i> (completo ao concluir o final do Op.68)
19 de Maio	Garmisch	Op.66 n°2
20 de Maio	Garmisch	Op.66 n°8
21 de Maio	Garmisch	Op.66 n°9 e n°10
23 de Maio	Garmisch	Op.66 n°11 e n°12
24 de Maio	Garmisch	Op.66 n°4
25 de Maio	Garmisch	Op.66 n°6 (conclui o Op.66 que será publicado em 1921.
15 de Junho	Garmisch	<i>Des Dichters Abendgang</i> (Op. 47 n°2 Orquestrado
21 de Junho	Garmisch	<i>Schlechtes Wetter</i> (Op.69,n°5)
24 de Junho	Garmisch	<i>Waldseligkeit</i> (Op. 49, n°1)
24 ou 25 de Junho	Garmisch	<i>Einerlei</i> (Op. 69, n°3)
26 de Junho	Garmisch	<i>Waldesfahrt</i> (Op.69, n°4)
28 de Junho	Garmisch	<i>Winterweihe</i> (Op.48, n°4) Orquestrado
29 de Junho	Garmisch	<i>Winterliebe</i> (Op.48, n°5) Orquestrado
1 de Julho	Garmisch	<i>Freundliche Vision</i> (Op.48, n°1) Orquestrado
(Junho ou Julho)	Bad Ischl	<i>Der Stern</i> (Op. 69, n°1)
(Verão)	?	<i>Der Pokal</i> (Op.69, n°2) (talvez o último <i>Lied</i> composto do Op.69.
3 de Agosto	Altausee	Autógrafo da página do Op. 66 n°12 e <i>Schlechtes Wetter</i> (Op. 69 n°5) com dedicatória a Frau Irene Hellmann.

Data	Local	Nome do <i>Lied</i>
(Verão ?)	?	Op. 67 n°1-7 compostos (provavelmente entre o final da composição do Op.66 e o início do Op. 69
(12 de Dezembro)	?	<i>Der Arbeitsmann</i> (Op. 39, n°3) Orquestrado

Tabela 9: Levantamento de *Lied* compostos por Richard Strauss em 1918
Fonte: Petersen, Barbara. *Ton und Wort. The Lieder of Richard Strauss*

Nota-se, pois, que o número de *Lied* composto em 1918 excede qualquer outro ano de produção deste género musical pelo compositor marcando assim o ano mais preenchido a nível da composição de *Lied* da sua vida inteira.

Depois deste ano, no Op. 69, *Fünf Kleine Lieder*, concluído em 1919, nota-se uma clara influência das obras literárias que acompanhavam o quotidiano do compositor que, muitas vezes, através de trocas de cartas, informava os amigos das leituras e das encomendas de livros aos seus amigos editores que ia fazendo⁶⁴. Neste caso, tratava-se das leituras de obras de Clemens Brentano e Armin von Arnim, autor cujos textos Strauss usou nos primeiros três *Lieder* deste grupo e que, segundo Erhardt, resulta um pouco dos eventos e pressões que fizeram parte da Primeira Guerra Mundial, dando origem a uma nova abordagem dos *Lieder*, mais característica da maneira como escrevia as suas obras em início de carreira, retomando uma linguagem que reafirma o Romantismo apenas a partir de *Vier Letzte Lieder* AV150⁶⁵. Neste grupo de cinco *Lieder*, com textos de Armin von Arnim e Heinrich Heine, destacam-se *Der Stern*, *Einerlei* e *Schletches Wetter*.

O Op.71, *Drei Hymnen* para voz aguda e grande orquestram, com textos de Friedrich Hölderlin (1770 - 1843) é uma autêntica declaração de nacionalismo musical por Strauss e nos três *Lieder* que constituem este grupo o amor é equiparado ao amor pelo seu país. O compositor faz alusão a temas de *Eine Alpinesinfonie* quando o texto do primeiro *Lied* menciona as montanhas selvagens e *Tod und Verklärung* quando o poeta medita sobre o terminar da juventude. Foi composto em Viena,

⁶⁴ Jefferson, A. (1973). *The Life of Richard Strauss*. David & Charles.

⁶⁵ Erhardt, O. (1953). *Richard Strauss: Leben, Wirken, Schaffen*. Olten: OttoWalter.

entre Janeiro e Abril de 1921, e foi estreado em Novembro do mesmo ano por Barbara Kemp (Soprano, 1881 - 1959).

Gesänge des Orients, Op. 77 para voz e piano, composto em 1928, é o nome que Strauss deu aos últimos *Lieder* com número de Opus. Trata-se de cinco *Lieder* com textos de Hans Bethge (1876 - 1946) que, embora não muito conhecidos, são bastante interessantes. Foram dedicados a Elizabeth Schumann e Karl Alwin (Maestro, 1891 - 1945). A curiosidade e gosto pela poesia de influência oriental atraiu muitos poetas e compositores e isso verifica-se nesta obra. Bethge traduziu versos de *Die chinesische Flöte*, a mesma fonte usada por Mahler em *Das Lied von der Erde*. Estas composições (a de Mahler data de 1908) são manifestações tardias do interesse germânico do século XIX pela literatura do Oriente e temas do Ocidente.

Após Op.77 seguem-se mais de vinte *Lied* que são organizados por número AV, sendo que os primeiros são com textos de Rückert⁶⁶ (*Vom künftigen Alter* AV 114 e *Und dann nicht mehr* AV115). *Das Bächlein* e *Zugemessne Rhythmen* destacam-se deste grupo de *Lieder* sem número de Opus por terem um interesse biográfico muito particular: o primeiro, composto a 3 de Dezembro de 1933 e orquestrado a 6 de Abril de 1935, cujos textos são atribuídos a Goethe, foi dedicado a Goebbels, para assinalar o cargo de Presidente do *Reichsmusikkamer* atribuído a Strauss de 1933 a 1935; e o segundo que, embora tenha completado a sua composição a 25 de Fevereiro de 1935, só foi publicado em 1945, trata-se de um gesto de gratidão, através de textos de Goethe a Peter Raabe, por o ter escudado na imprensa contra apoiantes do partido Nazi que se revoltaram contra Strauss por este ter defendido a sensualismo feminino nas suas composições. Os textos de Goethe apelam para a necessidade de procurar novas formas e ideias que terminem com diferenças e com a pobreza.

Ainda neste grupo de últimas composições deste género musical às quais o compositor não atribuiu número de Opus destacam-se *Vier Letzte Lieder* AV 150, quatro *Lieder* compostos para voz e orquestra em 1948 (publicados em 1950) e com textos de Hermann Hesse (1877 - 1962) e Josef Karl von Eichendorff (1788 - 1857).

É considerado por muitos o “Canto do Cisne” de Richard Strauss e tanto os músicos que têm a possibilidade de tocar ou cantar estes *Lieder* como a plateia que os ouve ficam com essa impressão. Elizabeth Harwood (Soprano, 1938 - 1990) descreve esta obra de uma maneira muito clara: “I went to sing the Four Last Songs in Vienna with superb orchestra. I was just seventh heaven from at the rehearsal just to hear that sound!!!”. Neste grupo, o recurso a três poemas de Hesse com um de

⁶⁶ Friedrich Rückert foi também um especialista na filosofia no Oriente e tradutor de várias línguas do Ocidente, sendo um dos escritores favoritos de Strauss.

Eichendorff (quase distanciados por cem anos) demonstram bem quase como que num sumário as várias gerações de poetas que deram inspiração a Richard Strauss. Sobre este grupo de *Lieder*, juntamente com *Acht Gedichte aus Letzte Blätter von Hermann von Gilm* Op.10 e *Vier Lieder* Op. 27, falaremos mais à frente neste estudo.

É importante salientar que enquanto compunha *Vier Letzte Lieder* Strauss ainda compôs o que viria a ser a sua última orquestração, neste caso de *Ruhe, meinen Seelen!*, Op.27 n°1, de um total de vinte e sete orquestrações de *Lieder* originalmente escritos para voz e piano. Na Tabela abaixo (Tabela 10), podemos ver as orquestrações organizadas por três colunas: a primeira onde está presente o título, Opus ou AV e número referente ao *Lied*, a segunda onde consta a data de orquestração e a terceira onde consta a data de composição.

A tabela está organizada cronologicamente segundo a data de orquestração :

Título, Op. ou AV, n°	Data da Orquestração	Data da Composição
<i>Cäcile</i> , Op.27 n° 2	20 de Setembro de 1897	9 de Setembro de 1894
<i>Morgen!</i> , Op.27 n° 4	20 de Setembro de 1897	21 de Maio de 1894
<i>Das Rosenband</i> , Op.36 n° 1	22 de Setembro de 1897	10-20 de Setembro de 1897
<i>Liebeshymnus</i> , Op.32 n° 3	27 de Setembro de 1897	25 de Fevereiro de 1896
<i>Meinen Kinde</i> , Op.37 n° 3	1897? (não antes de 8 de Julho de 1900)	7-8 de Fevereiro de 1897
<i>Wiegenlied</i> , Op.41 n° 1	1897? (não antes de 8 de Julho de 1900)	22 de Agosto de 1899
<i>Muttertändelei</i> , Op.43 n° 2	21 de Fevereiro de 1900	15 de Agosto de 1899
<i>Die heiligen drei Könige</i> , Op. 56 n° 6	7 de Outubro de 1906	ca. 1904-1906
<i>Des Dichters Abendgang</i> , Op. 47 n° 2	15 de Junho de 1918	8 de Maio de 1900

Título, Op. ou AV, nº	Data da Orquestração	Data da Composição
<i>Waldseligkeit</i> , Op.49 nº 1	24 de Junho de 1918	21 de Setembro de 1901
<i>Winterweihe</i> , Op.48 nº 4	28 de Junho de 1918	23 de Setembro de 1900
<i>Winterliebe</i> , Op. 48 nº 5	29 de Junho de 1918	2 de Outubro de 1900
<i>Freundliche Vision</i> , Op.48 nº 1	1 de Julho de 1918	5 de Outubro de 1900
<i>Der Arbeitsmann</i> , Op.39 nº 3	12 de Dezembro de 1918	12 de Junho de 1898
<i>Frühlingsfeier</i> , Op.56 nº 5	3 de Setembro de 1933	ca. 1904-1906
<i>Mein Auge</i> , Op.37 nº 4	5 de Setembro de 1933	16 de Abril de 1898
<i>Befreit</i> , Op.39 nº 4	10 de Setembro de 1933	2 de Junho de 1898
<i>Lied der Frauen</i> , Op.68 nº6	22 de Setembro de 1933	4 de Maio de 1918
<i>Das Bächlein</i> , AV 118	6 de Abril de 1935	3 de Dezembro de 1933
<i>Zueignung</i> , Op.10 nº 1	19 de Junho de 1940	13 de Agosto de 1885
<i>Amor</i> , Op.68 nº 5	3 de Julho de 1940	21 de Fevereiro de 1918
<i>Ich wollt ein Sträusslein binden</i> , Op.68 nº2	6 de Julho de 1940	6 de Fevereiro de 1918
<i>Als mir dein Lied erklang</i> , Op. 68 nº4	22 de Julho de 1940	4 de Fevereiro de 1918
<i>An die Nacht</i> , Op.68 nº 1	27 de Julho de 1940	18 de Fevereiro de 1918
<i>Säusle, liebe Myrte</i> , Op.68 nº 3	2 de Agosto de 1940	9 de Fevereiro de 1918
<i>Ich liebe dich</i> , Op.37 nº2	30 de Agosto de 1943	7 de Fevereiro de 1898

Título, Op. ou AV, nº	Data da Orquestração	Data da Composição
<i>Ruhe, meine Seele!</i> , Op.27 nº1	9 de Junho de 1948	17 de Maio de 1894

Tabela 10: Orquestrações de *Lied* de Richard Strauss pelo próprio

Fonte: Petersen, Barbara. *Ton und Wort. The Lieder of Richard Strauss*

Conforme podemos ver, *Lieder* por vezes eram mencionados com outros termos consoante o acompanhamento que tinham e o estilo e técnica de composição que lhes foi aplicado. A maioria das composições para voz acompanhada por piano eram designadas de *Lied* pelo compositor, porém as composições deste género cujo estilo e técnica de composição considerava mais operático eram designadas por *Gedichte* ou *Gesänge* e com elementos sinfónicos por *Hymne* (no caso dos três *Lieder* Orquestrais Op. 77 provavelmente derivado do título do primeiro *Lied* deste grupo, *Hymn an die Liebe*).

Esta diferente abordagem a nível da composição deste género musical pelo compositor ao longo dos anos levou a que os *Lieder* se pudessem dividir em três grandes categorias (com um grande paralelismo com a respetiva escrita operática: Estilo Declamatório; Estilo Dramático; e Estilo Lírico.

A primeira categoria engloba as obras que se aproximam mais de um estilo recitativo com linhas que enfatizem mais as inflexões naturais das palavras, como são exemplo *Der Spielmann und sein Kind* Av. 46, *Die Verschwiegene* Op. 10 nº6, *O, wärst du mein!* Op.26 nº2 e *Heimliche Aufforderung* Op.27 nº3.

Esta categoria foi muitas vezes chamada de *Sprechlieder* e também era composta de frases curtas e disjuntas, marcadas por pausas e linhas vocais num estilo *parlando* que apareciam não só no repertório operático mas também em *Lieder* como *Sie trugen ihn auf der Bahre bloss* Op. 67 nº 1 e nº3.

A segunda destas três categorias, o Estilo Dramático, inclui os *Lieder* que contam com passagens em *Arioso* situado entre o declamatório e o lirismo, juntamente com a coloratura dramática, caracterizado também por uma grande independência entre a voz e o acompanhamento.

Os *Lieder* que podem servir como exemplo desta categoria são *Bruder Liederlich* Op.41 nº4, *Von den sieben Zechbrüdern* Op.47 nº5, *Der Pokal* Op.69 nº2, *Schwung* Op.77 nº2 e *Erschaffen und*

Beleben AV 106. *Amor* é também um bom exemplo dos *Lieder* que constam nesta categoria pela estrutura bastante melismática apresentada no tratamento do texto e uma coloratura com um estilo muito ornamentado.

A terceira categoria, a Lírica, é a que conta com o maior número de *Lieder* da produção de Richard Strauss e também é conhecida por *Melodielieder*. Para quem o *Lied* alemão sugere as obras de Schumann, Brahms, Schubert e talvez Wolf, a simplicidade e coesão dos *Lieder* líricos de Strauss relaciona-os mais com o estilo clássico e tradicional de composição desse tipo de *Lied* que os compostos num estilo mais dramático. Nesta categoria, os *Lieder* contam com portamentos e trilos como forma de descrever melhor as palavras e a declamação silábica varia com curtos melismas e alguns tipos de ornamentação. Contudo com linhas melódicas que se destacam de outros *Lieder*, e representativos desta categoria, podemos indicar *Freundliche Vision* Op.48 n°1, *Waldseligkeit* Op.49 n°1 e *Ich wolt ein Sträusslein binden* Op. 68 n°2.

Os editores também tiveram alguma importância a nível da herança de obras compostas por Richard Strauss. Eram eles que também asseguravam a estabilidade financeira do compositor e que foram responsáveis por parte desta produção, uma vez que as obras eram muitas vezes por eles encomendadas.

Muitos dos críticos de Strauss acusam-no de produção de *Lieder* em *merchandise* para os editores em vez de se ter dedicado a uma composição deste género de obras por inspiração artística; no entanto, a filosofia de produção de *Lied* “não era para ganhar dinheiro mas sim receber dinheiro para poder continuar a compor”⁶⁷, tendo apenas escrito obras por encomenda em 1936: *Olympisches Hymne* AV 119 para coro e grande orquestra (que Strauss dirigiu nas cerimónias de abertura dos agora ignominiosos Jogos Olímpicos de Berlim em 1936) e, em 1940, *Festmusik zur Feier des 2600 jährigen Bestehens des Kaiserreiches Japan* Op. 84 para orquestra.

Enquanto jovem compositor, Richard Strauss, teve sorte em ter uma família com algumas posses, sendo que as despesas das impressões das primeiras obras foram garantidas por Georg Pschorr, seu tio.

Pouco depois, Strauss tenta publicar um quarteto de cordas (Op.2) na *Breitkopf & Härtel*, proposta que foi rejeitada. Porém, Eugen Spitzweg, proprietário de uma editora sediada em Munique, denominada *Joseph Aibl*, aceitou publicar o quarteto.

⁶⁷ *Internationale Richard-Strauss-Gesellschaft* n°2 (Julho de 1953), “Richard Strauss als Vorkämpfer für die Rechte der Komponisten”, 2.

Dá-se início então a uma relação profissional forte entre Strauss e a editora *Joseph Aibl* que durante dezoito anos foi a sua principal editora (desde Op. 2, composto em 1881, até Op. 37 completo em 1848) e começando com o Op.10 publicou mais nove grupos de *Lieder* (Op. 10, Op.19, Op.21, Op. 26, Op.27, Op.29, Op.32, Op.36 e Op. 37).

Após negociações com *Joseph Aibl*, Strauss recorre a Daniel Rather, em Hamburgo, para publicar dois grupos de *Lieder* (Op. 15 e Op.17) e é com a publicação do Op. 22, em 1891, que Strauss começa a sua longa associação com Adolph Fürstner (*Fürstner Ltd*, sediado em Berlim).

É em 1900 que o compositor começa um contrato que lhe garantia um salário anual pela editora, porém Strauss não renovou quando este terminou (três anos depois). Dá-se uma quebra na produção de *Lied*, e em 1913 Otto Fürstner, filho de Adolph Fürstner, garantiu que os direitos autorais dos compositores que tinham contrato com *Fürstner Ltd* fossem alargados e assegurou a promoção da carreira de Richard Strauss assim como promoveu a *performance* dos seus *Lieder* em França até que as partituras e documentos foram confiscados durante a Primeira Guerra Mundial.

Devido à situação do país a *Fürstner Ltd* é estabelecida em Londres, e com a Segunda Guerra Mundial Fürstner teve que entregar os direitos autorais de muitos catálogos a uma série de países, como também atribuir parte deles a *Boosey & Hawkes*, empresa que, mais tarde, após a morte de Otto, cooperou com *Fürstner Ltd* em 1954-1965 na publicação de uma coletânea de quatro volumes de *Lieder* de Richard Strauss, *Gesamtausgabe der Lieder*.

Segue uma Tabela (Tabela 11) com os *Lieder* que Richard Strauss compôs desde 1919 até 1949:

Nome do <i>Lied</i>	Data da composição ou conclusão	Opus/AV
<i>Sinnspruch</i>	24 de Junho de 1919	AV 105
<i>Drei Hymnen von Friedrich Hölderlin für hohe Stimmstimme und grosses Orchester</i>	1921	Op. 71
<i>Erschaffen und Beleben</i>	25 de Dezembro de 1922	AV 106
<i>Durch allen Schall und Klang</i>	11 de Junho de 1925	AV 111
<i>Gesänges des Orients</i>	1928	Op. 77
<i>Von künftigen Alter</i>	1929	AV 114
<i>Und dann nicht mehr</i>	11 de Fevereiro de 1929	AV 115
<i>Spruch</i>	9 de Janeiro de 1930	AV 116

Nome do <i>Lied</i>	Data da composição ou conclusão	Opus/AV
<i>Akkord</i>	24 de Abril de 1931	AV 226
<i>Das Bächlein</i>	3 de Dezembro de 1933	AV 118
<i>Im Sonnenschein</i>	24 de Fevereiro de 1935	AV 121
<i>Zugemessne Rhythmen</i>	25 de Fevereiro de 1935	AV 122
<i>Sankt Michael</i>	3 de Fevereiro de 1942	AV 129
<i>Blick von oberen Belvedere</i>	11 de Fevereiro de 1942	AV 130
<i>Xenion</i>	20 de Setembro de 1942	AV 131
<i>Vier Letzte Lieder</i>	1948	AV 150
<i>Nacht</i>	1947-1948?	AV 303
<i>Malven</i>	1948-1949?	AV 304

Podemos concluir que a composição de *Lied* por Richard Strauss foi bastante significativa e contribuiu para o desenvolvimento deste género musical, não só através do recurso à orquestra para enriquecer a quantidade de cores e sonoridades dos *Lieder*, como também a nível de expressividade

Tabela 11: *Lieder* que Richard Strauss compôs desde 1919 até 1949.

Fonte: Petersen, Barbara. *Ton und Wort. The Lieder of Richard Strauss*

e sensibilidade introduzidas nestas composições que, de alguma maneira, possibilitam uma maior aproximação com o que o compositor sentia e pensava nos momentos da composição, talvez por serem peças curtas e quase de um carácter espontâneo.

Nos mais de 200 *Lieder* compostos por Richard Strauss notam-se algumas diferenças a nível qualitativo entre eles, dos quais alguns não tiveram muito sucesso, sendo hoje praticamente desconhecidos, e outros considerados obras de referência na *performance* deste género musical, e que continuam a fazer parte do programa de concertos e recitais, assim como de gravações em Cd's, interpretados não só por cantores mas também por um número crescente de outros instrumentos.

Este facto pode estar associado à carreira de Richard Strauss como compositor, que se prolonga durante cerca de oitenta anos, coincidindo com grandes mudanças a nível dos estilos musicais e novas técnicas de composição, as quais tentou sempre acompanhar quer pela via mais clássica, quer pela via mais vanguardista. Contrariamente a críticos como Ernest Newman, que não encontrava uma linha de desenvolvimento nos *Lieder* deste compositor, os críticos mais recentes defendem que

as mudanças de estilo, técnica e meios de expressão que Richard Strauss empenhou nestas obras lhes conferem uma grande longevidade.

Os seus *Lieder* iniciais demonstram um compositor de meados do século XIX, que segue um pouco a tradição do *Lied* como *Hausmusik* e inspirados no mesmo tipo de poesia Romântica tal como os compositores precedentes. Com o Op.10 e até ao Op. 56, inspira-se e escreve com base num grande número de trabalhos de poetas seus contemporâneos, surgindo não só uma interpretação dos poemas com temáticas representativas do início do novo século, como também surge uma nova expressão musical destas obras, de que são exemplo o aumento das partes de acompanhamento originalmente orquestrais e o número de orquestrações de partes originais para piano e ainda uma ampla variedade do género melódico e declamatório das linhas vocais.

Capítulo III: O trombone e a produção musical para este instrumento na história da música europeia entre o século XVII e o início do século XX.

1.1 - Literatura sobre o trombone entre o século XVII e início do século XX na Europa

1.1.1 - Dicionários, Enciclopédias e Tratados publicados entre o século XVII e o início do século XX

Embora um pouco vagas, as primeiras informações escritas sobre o trombone apresentam uma descrição do instrumento e dão-nos uma noção de como o mesmo era considerado e empregue, bem como da maneira como os diferentes instrumentos da família do trombone evoluíram ao longo dos tempos (em termos da tonalidade, instrumento e se alguma vez foram tratados como instrumentos transpositores, em qual clave eram escritos, por exemplo). Apresentamos a seguir uma tabela (Tabela 12) para facilitar a consulta do levantamento que efectuámos de grande parte da literatura que contém informações sobre o trombone. Esta tabela tem como limites cronológicos o século XVII e o início do século XX. Os diferentes elementos estão introduzidos por ano de publicação (no caso de se tratar de um trabalho com vários volumes, a data referenciada será a data correspondente ao/s volume/s que contém informação sobre o trombone). A Tabela compreende elementos de vários países europeus tais como Áustria, Bélgica, Espanha, Itália e Portugal, assim como algumas cidades dos Estados Unidos da América⁶⁸.

⁶⁸ Na presente Tabela achámos pertinente juntar alguns documentos editados e publicados fora da Europa de modo a proporcionar uma realidade mais global desta recolha. Esses elementos estão apresentados com a cor bordeaux.

Tabela 12: Levantamento de alguns Dicionários, Enciclopédias e Tratados sobre o trombone, publicados entre o século XVII e o início do século XX

<i>Título do Documento</i>	Ano	Autor	Local de Publicação
<i>Syntagma Musicum (Volume II)</i>	1619	Michael Praetorius	Wolfenbüttel, Alemanha
<i>Harmonicorum Instrumentorum libri IV</i>	1635	Marin Mersenne	Paris, França
<i>Instrumentälischer Bettlermantl</i>	ca. 1650	Anónimo	Alemanha/Áustria (?)
<i>Grund-richtiger kurtz- leicht- und nöthiger Unterricht der musicalischen Kunst (A Fundamental, Short, Easy, and Necessary Introduction to the Art of Music) oder Vierfaches Musikalisches Kleeblatt</i>	1697	Daniel Speer	Ulm, Alemanha
<i>Dictionaire de musique</i>	1703	Sébastien de Brossard	Paris, França
<i>Das neu-eröffnete Orchestre</i>	1713	Johann Mattheson	Hamburgo, Alemanha
<i>Musicalischer Handleitung</i>	1721	Friedrich Erhard Niedt	Hamburgo, Alemanha
<i>Gabinetto armonico pieno d'istromenti sonori / indicati, e spiegati</i>	1722	Filippo Bonanni	Roma, Itália
<i>Cyclopædia: or, An Universal Dictionary of Arts and Sciences</i>	1728	Ephraim Chambers	Londres, Inglaterra
<i>Museum musicum</i>	1729	Joseph Friedrich Bernhard Caspar Maje	Schwabisch Hall, Alemanha
<i>Musikalisches Lexikon</i>	1732	Johann Walther	

<i>Museum musicum theoretico practicum</i>	1732	Joseph F. B. C. Majer	kassel, Alemanha
<i>Kurtzgefasstes musicalisches Lexicon</i>	1737	Johann Christoph e Johann David Stössel	Chemnitz, Alemanha
<i>Musicus autodidactos, oder der sich selbst informirende Musicus</i>	1738	Johann Philipp Eisel	Chemnitz, Alemanha
<i>A musical dictionary; being a collection of terms and characters, as well ancient as modern; including the historical, theoretical, and practical parts of music</i>	1740	James Grassineau	Londres, Inglaterra
<i>The Grosses vollständiges Universal- Lexicon</i>	1741	Johann Heinrich Zedler	Leipzig, Alemanha
<i>Storia della musica</i>	1761	Giovanni Battista Martini	Bolonha, Itália
<i>Werkstätteder heutigen Künste</i>	ca. 1764	Johann Samuel Halle	Alemanha
<i>Encyclopédie ou dictionnaires raisonné des sciences,des arts et des métiers</i>	1765	Jean-Jacques Rousseau	França
<i>Encyclopedia Britannica</i>	1771	Jean-Jacques Rousseau	
<i>The Elements of Musick Display'd</i>	1772	William Tans'ur	Inglaterra
<i>Essai sur la Musique ancienne et moderne</i>	1780	Jean Benjamin de la Borde	Paris, França

<i>Sämmtliche Schriften über Generalbass</i>	1790	Johann Georg Albrechtsberger	Áustria, Viena
<i>Traité général de tous les instruments à vent à l'usage des compositeur</i>	1794	Othon Joseph Vandenbroek,	Paris, França
<i>Muzijkaal Kunst-Woordenboek</i>	1795	Joos Verschuere Reynvaan	Amesterdão, Países Baixos
<i>Musikalisches Lexikon:</i>	1802	Heinrich Christoph Koch	Frankfurt, Alemanha
<i>Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst</i>	1784-85, publicado em 1806	Christian Friedrich Daniel Schubart	Viena, Áustria
<i>Hints to Young Composers of Instrumental Music</i>	1807	John Marsh	Londres, Inglaterra
<i>Vollständige theoretisch-practische Musikschule</i>	1811	Franz Joseph Fröhlich	Bonn, Alemanha
<i>Cyclopaedia</i>	1819	Charles Burney	Londres, Inglaterra
<i>Sämmtliche Schriften (Revisão)</i>	1826	Ignaz von Seyfried	Viena, Áustria
<i>New System for... All Musical Instruments, an instruction book for a variety of instruments</i>	1830	Auguste Bertini	Londres, Inglaterra
<i>Traité Général d'Instrumentation</i>	1837	Jean-Georges Kastner	Paris, França

<i>Lehrbuch der allgemeinen Musikwissenschaft</i>	1840	Gustav Schilling	Karlsruhe, Alemanha
<i>Traité Général d'Instrumentation (suplemento adicional)</i>	1844	Jean-Georges Kastner	Paris, França
<i>Encyclopédie des gens du monde</i>	1844	Adrien de La Fage	Paris, França
<i>Treatise on Modern Instrumentation and Orchestration</i>	1844	Hector Berlioz	Paris, França
<i>Solfège-méthode progressif: pour l'enseignement du cornet à pistons, de la trompette chromatique, saxhorns ou bugle à pistons, du sax-tromba our trombone-alto à pistons</i>	1846	Victor Caussin	Paris, França
<i>Manuel Général de Musique Militaire</i>	1848	Jean Georges Kastner	Paris, França
<i>Dodworth's Brass Band School</i>	1853	Allen Dodworth	Nova Iorque, EUA
<i>Handbuch der modernen Instrumentirung für Orchester und Militairmusikcorps</i>	1853	Ferdinand Gleich	Leipzig, Alemanha
<i>Dicionário Musical (2º edição)</i>	1855	Rafael Machado	Lisboa, Portugal
<i>Collected Writings on Thorough-bass, Harmony, and Composition</i>	1855	J. G. Albrechtsberger (tradução Novello)	Inglaterra/Áustria
<i>Treatise on the Instrumentation of Military Bands</i>	1859	Charles Mandel	Londres, Inglaterra

<i>Katechismus der musik-instrumente</i>	1862	Franz Ludwig Schubert	Leipzig, Alemanha
<i>Treatise on Instrumentation</i>	1863	François Gevaert	Paris, França
<i>Die Instrumentalmusik: in ihre Theorie und ihrer Praxis oder die Hauptformen und Tonwerkzeuge der Concert-,c Kammer-, Militär- und Tanzmusik</i>	1865	Franz Ludwig Schubert	Leipzig, Alemanha
<i>The Musical World</i>	1867	F. J. Fetis	Londres, Inglaterra
<i>Instrumentation</i>	1877	Ebenezer Prout	Londres, Inglaterra
<i>An Introduction to Form and Instrumentation</i>	1879	William Alexander Barrett	Londres, Inglaterra
<i>Dictionary of Music and Musicians</i>	1879 - 1890	Sir George Grove	Londres, Inglaterra
<i>Encyclopaedic Dictionary</i>	1879 - 1888	Robert Hunter	Londres, Inglaterra
<i>Dictionary of Music</i>	1882	Hugo Riemann	Leipzig, Alemanha
<i>Instrumentations-Lehre für Militair-Musik</i>	1883	Heinrich Saro	Leipzig, Alemanha
<i>Harmony and Instrumentation</i>	1883	Oscar Coon	Cincinnati, Ohio EUA
<i>Musical Herald, The Structure of the Orchestra</i>	1884	J. B. Claus	Boston, Massachusetts, EUA
<i>Concise Dictionary of Musical Terms</i>	1884	Frederick Niecks	Escócia
<i>Manual of Orchestration</i>	1888	Hamilton Clarke	Londres, Inglaterra

<i>The Band Teacher's Assistant</i>	1888	Arthur Clappé	Nova Iorque, EUA
<i>Encyclopaedia Britannica</i>	1888	Thomas Spencer Baynes e William Robertson Smith	Edinburgo, Escócia
<i>Manuel complet du chef-directeur "Harmonie et fanfare" à l'usage des exécutants, ou Traité de l'organisation des sociétés musicales (6^a ed.)</i>	1889	Pierre-François Clodomir	Paris, França
<i>A Course of Instruction in Instrumentation</i>	1889	Salomon Jadassohn	Leipzig, Alemanha
<i>Handbook of Conducting</i>	1889	Carl Schroeder	Hamburgo, Alemanha
<i>Musician's Hand and Text Book</i>	1889	Pierre V. Olker	Quincy, Illinois
<i>The Theory of Music</i>	1890	Louis Charles Elson	Boston, EUA
<i>Praktische Instrumentationslehre</i>	1893	Richard Hofmann	Leipzig, Alemanha
<i>La Musique et les Musiciens</i>	1895	Albert Lavignac	Paris, França
<i>The Orchestra and How to Write for It: A Practical Guide</i>	1896	Frederick Corder	Londres, Inglaterra
<i>Instruments à Embouchure, 4.º Famille des Trombones</i>	1897	Victor-Charles Mahillon	Bruxelas, Bélgica
<i>The Organist and Choirmaster; Scoring for an Orchestra</i>	1897	Charles Vincent	Londres, Inglaterra
<i>The Orchestra</i>	1897	Ebenezer Prout	Londres, Inglaterra

<i>Einführung in die Musik</i>	1897	Adolph Pochhammer	Frankfurt, Alemanha
<i>Strumenti e Strumentazione</i>	1898	Amintore Galli	Milão, Itália
<i>The Orchestra and Orchestral Music</i>	1899	William James Henderson	Toronto, Canadá
<i>Diccionario Musical (2º edição)</i>	1899	Ernesto Vieira	Lisboa, Portugal
<i>Diccionario de la música, técnico, histórico, bio-bibliográfico</i>	1899	Luisa Lacál	Madrid, Espanha
<i>Famous Composers and their Works</i>	1900	Louis C. Elson	Boston, EUA
<i>Modern Instrumentation for String, Military, and Brass Bands</i>	1902	John Fitzgerald	Londres, Inglaterra
<i>Technique de l'orchestre moderne</i>	1904	Charles Widor	Paris, França
<i>Elson's Music Dictionary</i>	1905	Louis Charles Elson	Boston, EUA
<i>Dans les propylées de l'instrumentation</i>	1908	Emile Ergo	Ixelles, Bélgica
<i>The Wind Band and its Instruments</i>	1911	Arthur Clappé	Nova Iorque, EUA
<i>Instrumentenlehre</i>	1913	Franz Mayerhoff	Berlim, Alemanha

<i>Orchestration</i>	1914	Cecil Forsyth	Londres, Inglaterra
<i>Handbuch der Musikinstrumente</i>	1919	Hugo Riemann	Berlim, Alemanha
<i>Le Tutti Orchestral</i>	1921	Paul Gilson	Bruxelas, Bélgica
<i>Orchestra Instruments and Their Use</i>	1922	Arthur Elson	Boston, Massachusetts, EUA
<i>Military Band Arranging</i>	1924	William C. White	Boston, Massachusetts, EUA

Tabela 12: Levantamento de alguns Dicionários, Enciclopédias e Tratados sobre o trombone, publicados entre o século XVII e o início do século XX **Fonte:** <http://kimballtrombone.com>, acessado a 11 de Junho de 2018; Guion, D. M. (2014). *Trombone: Its History and Music, 1697-1811*. Routledge.

Esta Tabela, composta a partir da informação recolhida em Dicionários, Enciclopédias, Tratados e artigos apresenta, em primeiro lugar, o mais antigo estudo organológico que descreve o trombone e que corresponde ao segundo dos três volumes que constituem o *Syntagma Musicum* escrito por Michael Praetorius: *Syntagmatis musici tomus secundus. De Organographia*, 1619⁶⁹.

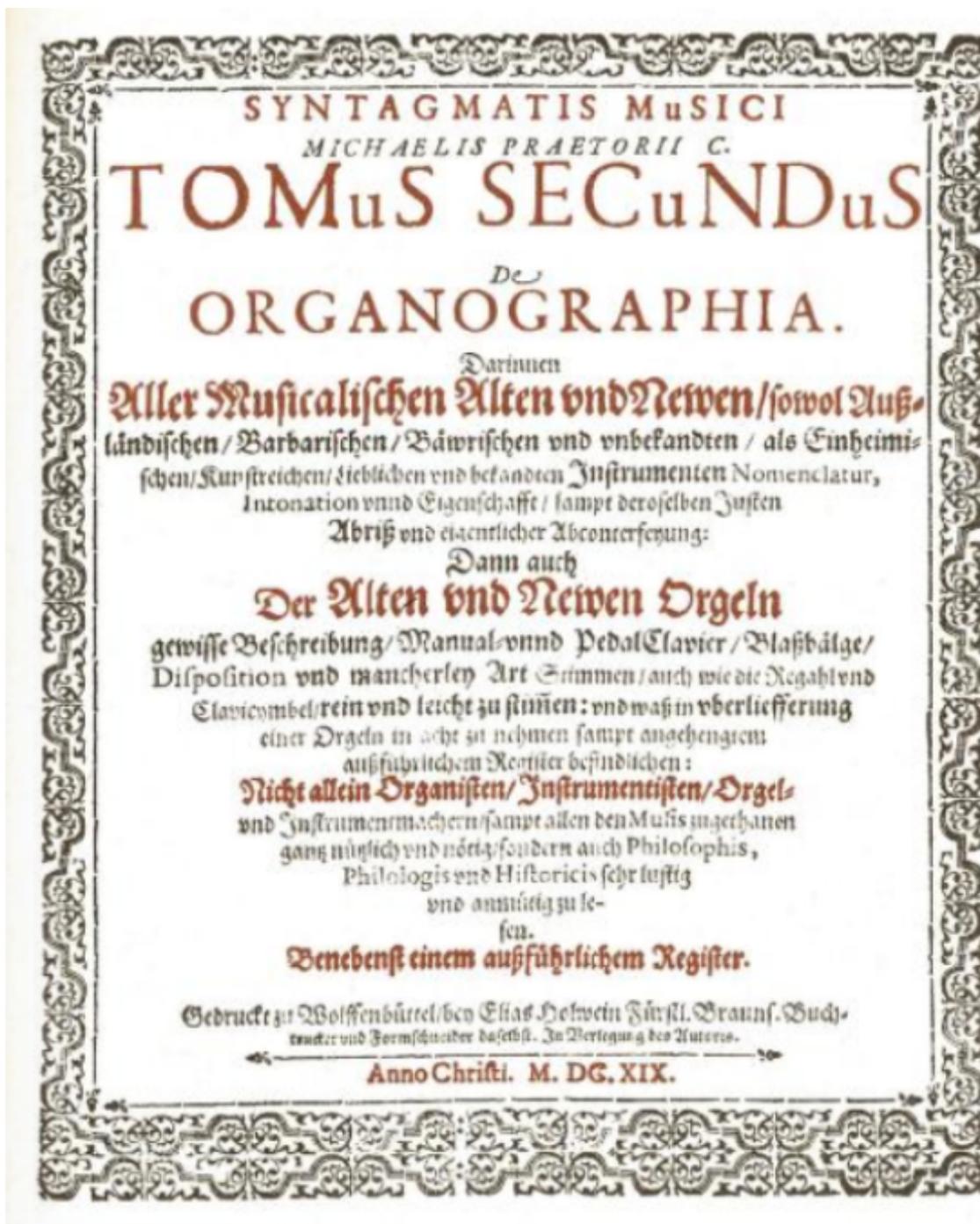


Imagem 7: Capa de *Syntagmatis musici tomus secundus. De Organographia* de M. Praetorius

Fonte: <https://archive.org/details/SyntagmaMusicumBd.21619> (consultado a 12 de Junho de 2018)

⁶⁹ <https://archive.org/details/SyntagmaMusicumBd.21619> consultado a 12 de Junho de 2018.

Este trabalho organológico correspondeu a uma mudança da realidade nesta área e serviu de base para muitos estudos que lhe sucederam quer a nível teórico, organológico ou mesmo a nível da composição. Embora bastante inovador no que diz respeito à literatura musical numa perspectiva histórica do início do século XVII, é importante mencionar que *Syntagmatis musici tomus secundus. De Organographia* não correspondia a um tipo de literatura totalmente inovadora. Podemos mencionar dois livros que datam do século XVI e que representam o advento do conceito de *história da música* e que serviram seguramente de base para o trabalho de Michael Praetorius : *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (1555) de Nicola Vicentino (1511-1576); e *Dialogo della musica antica et della moderna* (1581) de Vincenzo Galilei (1520-1591).

Outro texto que nos pareceu relevante nesta área é *Harmonicorum Instrumentorum libri IV* (1635) da autoria de Marin Mersenne. O trombone é apresentado na página 111 deste Tratado, na secção “De Instrumentis Harmonicis” com o nome de *Tubae Harmonicae*. Inicialmente, o autor apresenta as diversas partes que constituem o trombone e a maneira como o som é produzido neste instrumento. O texto termina com uma sugestão aos instrumentistas que toquem a *Tubae Harmonicae*, referindo que os alunos mais dotados devem evitar o som das trompetes militares, assim como sons anasalados e optar por sons mais pacíficos a militares, procurando a doçura e significado da voz, contrariamente aos outros instrumentos:

Hanc vero tubam ad classicae acumen peruenire posse credidero, quae satis iucundum studiosis spectaculum exhibet in omnibus Disdiapason gradibus, hoc est 15 sonis exprimendis: sed à perito Musico ita debet inspirari, ut Tubae militaris sonos non imitetur, magisque accedat ad vocissuauitatem, ne reliquorum Instrumentorum, ipsarumque vocum humanarum concentibus officiat, & sonum potius militare quam pacificum edat.⁷⁰

⁷⁰ http://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/9e/IMS_L_P481881-PMLP156089-281_pdfsam_F_Marini_Mersenni_Harmonicorum_libri_Mersenne_Marin_bpt6k63326258.pdf (data de consulta: 5 de Junho de 2018)

Cerca de quinze anos depois surge *Instrumentälischer Bettlermantl* (ca. 1650), de autor desconhecido, e publicado na Alemanha ou na Áustria. Trata-se de um compêndio musical do século XVII que informa dos instrumentos usados na prática musical na Alemanha e Itália. Contém uma ilustração com quatro trombones que, embora tenham o mesmo tamanho na imagem, representam quatro tipos de trombone (Alto Posaune, Tenor Posaune, Bass Posaune e *Quart* Posaune). Juntamente com as representações iconográficas dos instrumentos podemos encontrar indicação das notas nas diferentes posições da vara, o grupo de harmônicos correspondente a cada posição e uma escala com indicação das posições para cada nota, conforme podemos ver na imagem 8:



Imagem 8: *Instrumentälischer Bettlermantl*
Fonte: http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/2/2a/IMSLP481185-PMLP779909-Instrumentalischer_Bettlermantl.pdf (consultado a 12 de Junho de 2018)

Grund-richtiger kurtz- leicht- und nöthiger Unterricht der musicalischen Kunst oder Vierfaches Musikalisches Kleeblatt (*Uma Fundamental, Curta, Fácil, e Necessária Introdução à Arte da Música ou Trevo Quadruplo Musical*) (1687) de Daniel Speer é uma obra que, quer direta quer indiretamente, veio influenciar os autores alemães que escreveram sobre organologia no geral e trombone no particular durante pelo menos cem anos posteriores à sua publicação. Os textos de Daniel Speer são uma verdadeira “mina de ouro” no que diz respeito à informação sobre a teoria e prática (não apenas musical) nos meados do período Barroco. Foram textos que por serem tão revolucionários custaram ao autor alguns anos na prisão⁷¹. *Vierfaches Musikalisches Kleeblatt* sumariza e desenvolve um pouco do que era a escrita mais antiga para este instrumento. A sua primeira edição data de 1687 com o título *Grund-richtiger kurtz- leicht- und nöthiger Unterricht der musicalischen Kunst oder Vierfaches Musikalisches Kleeblatt* (*Uma Fundamental, Curta, Fácil, e Necessária Introdução à Arte da Música ou Trevo Quadruplo Musical*), sendo que 10 anos mais tarde Daniel Speer publica uma versão mais expansiva desta com o título *Grund-richtiger kurtz- leicht- und nöthiger jetzt wol-vermehrte Unterricht der Musicalischen kunst oder Vierfaches musikalisches Kleeblatt* (Uma Fundamental, Curta, Fácil, Necessária, Introdução Agora Muito Ampliada à Arte da Música ou Trevo Quadruplo Musical). Trata-se de um título pomposo, bem ao estilo dos títulos dos tratados da Idade Média. Neste tratado é evidente que Daniel Speer era um homem literato e que deveria conhecer a escrita de ilustres autores como Praetorius por exemplo. Os seus artigos deviam ser baseados também na vasta experiência que tinha como intérprete (foi *Stadtpfeifer* em Estugarda durante algum tempo)⁷².

Daniel Speer estava convicto que o seu livro iria resolver rapidamente muitos dos problemas dos trombonistas iniciantes assim como dos mais desenvolvidos, pois tratava-se de um documento direccionado para professores e instrumentistas e não para teóricos ou compositores, o que ,de certo modo, provocou uma onda de desagrado por parte dos seus colegas porque viam este texto como o impulsor de uma forte probabilidade de surgirem novos e melhores instrumentistas que viriam a comprometer os seus lugares como músicos em alguns sítios⁷³.

⁷¹ Guion, D. M. (2014). *Trombone: Its History and Music, 1697-1811*. Routledge.

⁷² Howey, H. (1991). The lives of Hoftrumpeter and Stadtpfeifer as portrayed in three novels of Daniel Speer'. *Historic Brass Society Journal*, 3, 65-78.

⁷³ Pensa-se que o facto de não haver muitos métodos para este tipo de instrumentos se devia ao pouco interesse que muitos instrumentistas tinham em demonstrar e ensinar as suas capacidades ao próximo, tornando o facto de se tocar um determinado instrumento em algo “iluminado” e elitista e ao mesmo tempo assegurando-se de que não há, nem surgem, muitos instrumentistas e, conseqüentemente, haver a possibilidade da perda do monopólio dos serviços por parte dos músicos que inicialmente estavam presentes.

Speer refere que os cálculos da distância que vai desde uma posição à outra é calculada por *Querfinger*, sendo que descreve o trombone como tendo quatro posições principais e 3 posições auxiliares que se distanciam 2 *Querfinger* para cima ou para baixo da respetiva posição principal⁷⁴.

Segundo Daniel Speer, as notas correspondentes à primeira posição (logo a seguir ao bocal) seriam os harmónicos de *lá*, a segunda posição seria junto à campânula e à qual corresponderiam os harmónicos de *sol*, a terceira seria 4 *Querfinger* abaixo e compreendia os harmónicos de *fá*, sendo que a última posição se situava na máxima distância que o instrumentista conseguia alcançar com o braço esticado⁷⁵. Também sugere que o quarto harmónico de cada série seja corrigido um pouco para cima, o que de certo modo nos faz pensar que a primeira posição não ficaria mesmo colada ao bocal mas um pouco distanciada para permitir esta correcção.

O autor recomenda o uso da língua para o *legato* em vez de se recorrer somente ao ar⁷⁶.

De seguida Speer apresenta o Trombone Alto e o Trombone Baixo (“Alt Posaune” e “Quint-Posaune”⁷⁷). Ambos estes tipos de trombone partilham posições de notas equivalentes, embora Speer nunca tenha clarificado se as do Trombone Baixo se encontram uma oitava abaixo das do Trombone Alto. Assim sendo, as notas correspondentes à primeira posição são as do harmónico de ré, as da segunda posição de dó, as da terceira posição de si bemol⁷⁸ (imagem 9).



Imagem 9: Notas da primeira, segunda e terceira posição no Trombone Alto e Tenor, segundo Daniel Speer.

Fonte: http://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/92/IMSLP490279-PMLP591518-speer_grundrichtiger_unterricht.pdf

⁷⁴ Segundo David M. Guion em “The Trombone: Its History and Music, 1697-1811”, Johann Eisel, Johann Zedler, Wilhelm Grimm usaram esta medida também para apresentar as posições do trombone, sendo que cada um apresentava a medida com proporções diferentes.

Para sabermos o significado da palavra teremos que a dividir em duas: “Quer” e Finger”. “Quer” significa “transverso, oblicuo” e “Finger” dedo(s). Deste modo a tradução literal será “Dedos Transversos” (esta posição corresponde ao sinal de “V” com os dois dedos da mesma mão, em que o indicador aponta para um lado e o dedo do meio para o lado oposto). Esta seria então a unidade de medida usada para definir a distância entre um tom e outro na vara do trombone, no caso de Speer serão duas medidas *Querfinger* por tom.

⁷⁵ Guion, D. M. (2014). Trombone: Its History and Music, 1697-1811. Routledge.

⁷⁶ idem

⁷⁷ Assim denominado por estar uma quinta abaixo do Trombone Tenor.

⁷⁸ Nota-se que a terceira posição é tocada um *Querfinger* acima da posição equivalente no Trombone Tenor.

Grund-richtiger kurtz- leicht- und nöthiger jetzt wol-vermehrte Unterricht der Musicalischen kunst oder Vierfaches musicalisches Kleeblatt termina com uma série de *Sonatas* para três trombones.

Por seu lado, o livro de Sébastian de Brossard, *Dictionnaire de Musique* (1703), embora considerado como sendo um protótipo para os dicionários de termos musicais mais recentes, apresenta o trombone de uma maneira muito breve e dá pouco mais a conhecer que a família deste instrumento (“*Clein Alt-Posaune, Trombone Maggiore, Trombone Grosso, Grosse Quart-Posaune, Trombone Grande*)⁷⁹.

O documento de Johann Matheson *Das neu-eroffnete Orchester* descreve o trombone de uma maneira diferente de qualquer autor que até aqui citámos: o trombone é apresentado do ponto de vista do ouvinte e não do ponto de vista de um teórico, instrumentista ou construtor de instrumentos. Por outro lado, Friedrich Niedt em *Musicalischer Handleitung* (1721) sintetiza um pouco a definição de Trombone por Brossard com a descrição técnica de Speer. Trata-se então de um Tratado direccionado aos instrumentistas.

Baseando-se também em tratados mais antigos sobre os instrumentos musicais tais como *Harmonicorum libri* (1635) e *Harmonie universelle* de Marin Mersenne, *Sacrorum elaeo-christaton Myrothecium* (1625-1637) de Fortunatto Scacchi, e *De tibiis veterum, et earum antiquo usu libri tres* (1677), Filippo Bonanni escreve *Gabinetto armonico* (1722). Filippo Bonanni era um jesuíta erudito de Roma e é neste documento que escreve sobre a História da Música e apresenta uma colecção com ilustrações dos instrumentos do Colégio Romano⁸⁰. É neste Tratado que Bonanni apresenta a *Tromba spezzata* como sendo o trombone usado naquela época (imagem 10).

O Dicionário de Johann Walther *Musikalisches Lexikon* (1732) representa outra grande referência para os dicionários que combinam termos e biografias que se lhe seguiram. Neste mesmo ano Joseph Majer publica um Tratado a que chamou *Museum musicum theoretico practicum* e onde se nota bem a influência dos textos de Speer.

⁷⁹ http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/6/6f/IMSLP81591-PMLP165977-Brossard_ed.6.pdf (consultado a 14 de Junho de 2018)

⁸⁰ Prestigiada escola fundada por Santo Inácio de Loyola para educar o clero.



Imagem 10: *Tromba spezzata*

Fonte: <http://www.italianways.com/filippo-buonanni-and-the-harmonic-cabinet/> (consultado a 14 de Junho de 2018)

É então em 1790 que surge o primeiro Dicionário de grande importância musical escrito em inglês: *A musical dictionary* de James Grassineau.⁸¹

Outro autor que se baseou em documentos mais antigos para descrever os instrumentos foi Giovanni Martini em *Storia della musica* (1761): apoia-se em *Sopplimenti musicali* (1588) de Gioseffo Zarzolino e em *Harmonicorum libri* (1635) de Marin Mersenne.

Devemos também dar destaque ao Tratado de Jean de la Borde *Essai sur la musique ancienne et moderne* (1780). Composto por quatro volumes este Tratado é importante porque Jean de la Borde foi o primeiro autor francês que demonstra ter conhecimento em primeira mão a nível da prática do trombone. Nota-se que mantinha contacto com trombonistas em Paris (supostamente da Ópera de Paris, local onde era compositor e tinha o seu cunhado como diretor), e que estava a par da função do trombone não só em França como também na Alemanha, sendo o autor dos primeiros artigos de um “não-germânico” a falar sobre a função dos trombones da música alemã para igreja e autor dos primeiros textos que tentam descrever qual a música que melhor se ajusta ao trombone e o seu carácter enquanto instrumento: “*La maniere de les écrire est la même que pour les voix, & les Tromboni ont la même portée [...] Cet instrument fait le plus grand effet dans les marches funebres, & en général dans la Musique triste*”⁸²

Muzijkaal Kunst-Woodenboek de Joos Verschuere-Reynvaan é, aparentemente, o Dicionário de termos musicais mais antigo escrito em Holandês, por esse motivo também o incluímos neste levantamento bibliográfico.

No artigo sobre trombone em *Cyclopaedia: or, An Universal Dictionary of Arts and Sciences* (1728) de Ephraim Chambers nota-se uma enorme influência do artigo escrito por Brossard sobre o mesmo instrumento (*Dictionnaire de Musique*), sendo que Chambers apenas junta alguma informação nova referente ao uso de curvas/círculos nos tubos do instrumento para possibilitar o aumento do comprimento de tubo⁸³ (tal mecanismo podemos ver em ilustrações de Bonanni e Jean de La

⁸¹ Embora o artigo sobre o trombone se trate de uma tradução direta do que encontramos na *Cyclopaedia* (1728) de Ephraim Chambers.

⁸² <https://archive.org/details/essaisurlamusiqu00labo> (consultado a 15 de Junho de 2018)

⁸³ Estes círculos e/ou curvas permitiam ao trombonista a possibilidade de se adaptar à afinação praticada nos diferentes locais onde tocava, pois era normal que de cidade para cidade se tocasse numa afinação diferente.

Borde, baseadas em Mersenne, assim como na descrição de Rosseau, pelo que Chambers deve ter apresentado o trombone baseando-se mais numa imagem que por conhecimento pessoal do instrumento) e sobre o comprimento do trombone e respetiva vara (comprimento esse que deverá estar mal calculado visto que Chambers se baseou nas unidades de medida apresentadas pelos textos de Mersenne que à data já não coincidiriam com as praticadas no período deste autor, sendo que deste modo as proporções devem estar incorretas)⁸⁴.

Em 1819 foi publicado *Cyclopaedia* com edição de Abraham Rees. O editor pediu a Charles Burney que lhe escrevesse o artigo referente ao trombone. Embora esta Enciclopédia se tratasse maioritariamente de uma revisão à Enciclopédia de Chambers, contém o artigo na íntegra de Chambers sobre o Sacabuxa (opção talvez do editor pois Charles Burney tinha conhecimento garantido para poder escrever um artigo para Sacabuxa como iremos ver a seguir).

Charles Burney, que tinha um grande conhecimento bibliográfico dos antigos tratados de música fruto da sua pesquisa e investigação para a elaboração do seu artigo *General History of Music*⁸⁵, e isso é visível através da influência que autores como Zarlino e Mersenne têm na escrita deste autor (tal como se passa com Martini) e das suas viagens pela Europa que lhe permitiram conhecer a realidade do trombone na Alemanha e em França (cuja maneira como era usado na orquestra não o satisfazia muito).

Em *Vollständige theoretisch-practische Musikschule* (1811) de Joseph Fröhlich, o autor fala sobre o trombone como se de um tutor se tratasse, direccionando a explicação do instrumento não para uma leitura do ponto de vista composicional ou teórico mas sim com um objetivo mais prático a ser interpretado por instrumentistas e alunos, tal como Speer fez. Trata-se de um documento importante por ser o primeiro Tratado a assumir que o trombone é em si bemol e não em lá⁸⁶ e é também

⁸⁴ Guion, D. M. (2014). *Trombone: Its History and Music, 1697-1811*. Routledge.

⁸⁵ Burney, C. (1935). *A General History of Music*, ed. *Frank Mercer, London, 1*.

⁸⁶ Quando diz que o instrumento é em si bemol, o autor refere-se à nota da primeira posição e não à afinação em que está o instrumento, pois dever-se-ia de tratar de um instrumento não transpositor.

⁸⁷ A publicação de um estudo de Weiner revela a existência de um *Método* no século XVIII, com uma primeira representação diagrama de um trombone Bb com sete posições (tenor trombone) e seis posições (trombone alto) (Weiner 1993, pp.288-308): trata-se de "*Gamme et méthoode pour les trombones alto, tenor et basse*" de Braun (Paris c. 1793-7).

pioneiro na maneira como descreve as a organização da vara em 7 meio-tons⁸⁷ e não 4 tons diatônicos como até então como vemos na imagem 11:

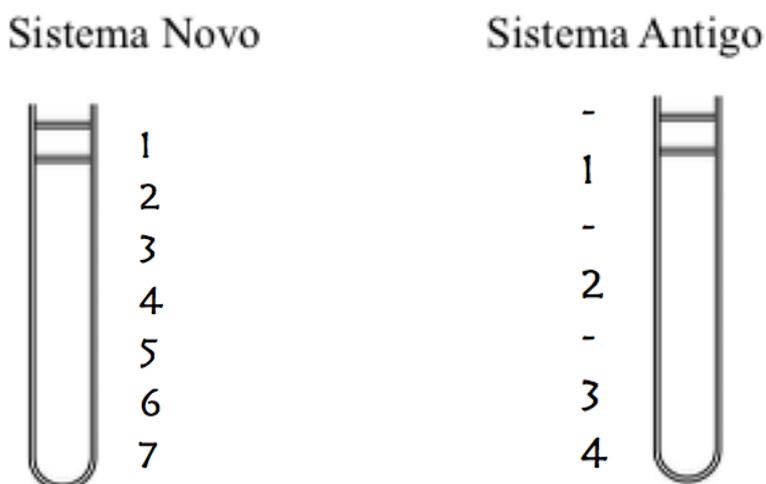


Imagem 11: Comparação da divisão das posições da vara entre a proposta de Fröhlich (Sistema Novo) e o que até então se praticava (Sistema Antigo)

Fonte: Própria (autor da tese)

Fröhlich vai buscar informações ao método para trombone de André Braum, *Posaunenschule*, o que demonstra que o autor pretende realmente conhecer o instrumento e a maneira como o apresenta, contrariando a prática até de então que se baseava na repetição de informação até ai apresentada por autores anteriores.

Vollständige theoretisch-practische Musikschule descreve também o uso que era dado ao trombone, nomeadamente no início para exaltação da música cantada na igreja (e que durante muito tempo deve ter contribuído para a fé e devoção de muitos crentes), e nos tempos contemporâneos do autor onde ganha protagonismo através de composições de compositores como Mozart. O autor também sugere a maneira como deve ser composto para este instrumento:

Der Charakter des Instrumentes, besonders geeignet zum Ausdruck des Erhabnen, Feyerlichen, welchem auf der andern Seite das Sanfte Ruhige entspricht, so wie die gewöhnliche Bestimmung desselben, jene der Begleitung von Singstimmen erfordert es, dass der Vortrag auf demselben gehalten, gesangvoll, und ja nicht zu grell seyn dürfe, um so die möglichste Annäherung an diejenige Stimme zu bewirken, welche jede dieser Posaunen im Satze begleitet, oder vorstellt, der Alt-Posaune an die Alt, der Tenor an die Tenor, und der Bass-Posaune an die Bass-Stimme. Soviele Wirkung eine schöne Harmonienfolge auf diesen Instrumenten mit Seele und einem verhältnissmässig modificirten Ansätze vorgetragen immer hat, und haben muss, so wiederlich, und allen guten Eindruck verderbend ist es, wenn Posaunen mit einem wilden schmetternden Tone geblasen werden wenn es nicht ausdrücklich von dem Tonsetzer angezeigt ist.

(“This instrument is especially suitable for the expression of the noble and solemn, which suits the gentle and calm, as well as its usual role of doubling voices. Its character requires that its execution be kept melodious and not too shrill, in order to bring out the closest resemblance to the voice that each trombone doubles or represents: alto, tenor, and bass trombones with alto, tenor, and bass voices respectively. Just as a beautiful result of harmonies always has, and must have, so much effect on this instrument when it is played with soul and a gentle articulation, so it is revolting and spoils all good impressions when the trombone is played with a wild and blaring tone, if the composer has not expressly indicated it.”)⁸⁸

É então que, depois de uma descrição sobre as diferentes partes que constituem o trombone (inclusive uma descrição do bocal) que Fröhlich sugere agora aos trombonistas alguns aspetos estéticos da sua *performance*, baseando-se na doçura do som e do ataque e evitando sons agressivos e dinâmicas descontroladas (é feita a sugestão de tocar as passagens com dinâmicas mais fortes da mesma maneira que faria um cantor, capaz de cantar muito forte mas sem gritar).⁸⁹

⁸⁸ Tradução por Guion em Guion, D. M. (2014). *Trombone: Its History and Music, 1697-1811*. Routledge.

⁸⁹ “All harshness must be especially avoided. The loud passages must not be piercing, just as a singer is capable of singing very loudly but does not scream. Otherwise, when the trombone is not accompanying voices, but rather is in connection with the other instruments, it should bring forth a strong impression and a heavy accent. The trombonist must therefore model himself entirely according to vocal teaching, and a good singer can be his proper example.” Tradução por Guion em Guion, D. M. (2014). *Trombone: Its History and Music, 1697-1811*. Routledge.

A expectativa de uma interpretação com uma ponte direta entre a prática vocal e a estética da arte de tocar trombone é novamente frisada no final deste Tratado, onde é aconselhado ao trombonista a capacidade de se modelar inteiramente de acordo com o ensino vocal e ter sempre um bom cantor como referência a seguir:

But these must be very tunefully composed, so in the beginning, slow pieces must be chosen in order to give the player the opportunity to develop all suitable notes and to get a strong foundation for a sonorous performance. One can use already composed trombone parts or take advantage of vocal music, which is composed for whatever trombone the student devotes himself to. Also, arias and songs from operas make good practice material, because the player takes the text into consideration in order to make the result of the sentiment known and to lead the player to the gradual development of his own sensitivity. In addition, one needs to know how to breathe to good advantage, instruction in which is discussed on p. 46 of the *Singing School*. The teaching of the various articulations can be studied in §4 of the *Trumpet School*. After this, the entire instruction from the performances and the essential manners is important to him, and he will find guidance in the *Singing School* on pages 48–66.[...] If we follow through with this method according to the instructions in the *Singing School* with this kind of instrument, the player can very well understand that if he has strong enough technique, interest, and ability, he will be able to grasp the heights of the art, which should be the goal of every musician. Whoever especially wants to become a soloist can study the instruction in optional embellishments, which are discussed on p. 72 of the *Singing School*.⁹⁰

Gostaríamos ainda de dar destaque aos trabalhos feitos em Portugal: os Dicionários da Música de Rafael Machado, natural dos Açores, que imigrou cedo para o Brasil, onde se tornou uma importante personagem no panorama musical e em 1894 lança o seu *Dicionário Musical*; e *Diccionario musical contendo todos os termos technicos* (1899) de Ernesto Vieira. No primeiro a explicação sobre o trombone não é muito vasta, limitando-se a apresentar a família do instrumento (alto, tenor e baixo) e dizer que tanto o baixo como o alto estão a entrar em desuso: “divide-se em tres especies: trombone baixo, o de melhor timbre, porém muito incomodo e violento, e que acha-se hoje substituido pelo ophicleide; trombone tenor, é o que tem uso nas orquestras; e trombone alto,

⁹⁰ Tradução por Guion em Guion, D. M. (2014). *Trombone: Its History and Music, 1697-1811*. Routledge.

que quasi nenhum prestimo tem”⁹¹. Também fala do trombone de pistões como uma possível melhor alternativa ao trombone de vara. Já Ernesto Vieira, reconhecido musicólogo, professor, flautista e compositor, no seu *Diccionario da Música* apresenta uma descrição do trombone mais informada quando comparada com o outro autor português. Nesta obra Ernesto Vieira começa por apresentar os elementos que constituem o instrumento e depois quais os membros da sua família (contralto, tenor e baixo) . No que diz respeito à afinação apresenta o trombone tenor em si bemol e o alto e baixo em mi bemol distanciados por uma oitava e levanta o problema relativo à discussão sobre o trombone ser ou não um instrumento transpositor :

Como se vé pela respectiva nota fundamental, os trombones estão em diversos tons: o contralto em mi bemol alto, o tenor em si bemol, o baixo em mi bemol grave; deveriam portanto ser instrumentos transpositores como o clarim e a trompa seus congeneres; porém, por uma anomalia singular proveniente do uso, escreve-se a música para trombone como se fosse um instrumento em dó, e é o tocador quem faz mentalmente a transposição.

Continua o seu discurso apresentando a realidade do trombone na Alemanha e Itália e conclui demonstrando que o trombone de vara é então substituído pelo de pistões, por este ser mais “*commodo e facil*” embora com um som “*menos carateristico e menos puro*”. De seguida o autor apresenta o trombone de pistões.⁹²

Verificamos que grande parte dos tratados não variaram muito no que diz respeito à caracterização do trombone desde o início do século XVII até praticamente 200 anos mais tarde. Esta realidade pode dever-se ao facto do trombone, no que diz respeito a um ponto de vista mais organológico, não ter mudado muito ao longo desses anos ou apenas ao facto de ser um instrumento pouco estudado pelos autores dos documentos acima referidos. De qualquer maneira é bastante interessante a quase constante associação deste instrumento com aspetos divinos e analogias à pratica vocal (bastante evidente no documento de Frölich, *Vollstandige theoretisch-prackische Musikschule*). No que diz respeito ainda a esta parte, gostaríamos de referenciar dois apontamentos sobre a *performance* do trombone, mas desta vez em território português no início do século XIX, onde também se nota a influência lírica e da relevância da prática vocal no quotidiano do panorama trombonístico . Não se

⁹¹ Machado, R. C. *Diccionario musical: Contendo: 1. Todos os vocabulos e phrases da escripturação musical*, 2.

⁹² Vieira, Ernesto. (1899) *Diccionario musical contendo todos os termos technicos... ornado com gravuras e exemplos de música / por Ernesto Vieira*. - 2ª ed. - Lisboa : Lambertini, imp. - 551, [1] p. : il. ; 23 cm

trata de um Tratado, Enciclopédia ou Dicionário mas sim de um artigo de jornal que, embora pareça uma fonte pouco rica, se trata de um precioso testemunho do uso do trombone em Portugal, mais precisamente dos trombonistas José Avelino Oliveira (1809-1857) e Pedro Silva. O primeiro foi aluno de Francisco Kuckembuk no *Seminario Patriarchal* e apresentou-se várias vezes como solista na Academia Melponense, assim como também foi Primeiro Trombone na Orquestra do S. Carlos. A sua apresentação no Teatro de S. Carlos foi um êxito e este acontecimento foi relatado no Jornal *O Entreacto* n°3, a 22 de Março de 1837:

Sexta-feira passada fomos agradavelmente surprehendidos com a aparição n'este theatro de um novo talento nacional cuja existencia se ignorava. Em um instrumento tão difficil e tão ingrato de tocar como é o trombone, executou o sr. J.N. d'Oliveira a promettida aria da “Fausta” com extraordinaria perfeição. Applaudindo com entusiasmo, o público parecia repetir ainda aquelles applausos clamorosos que Maggiorotti recolhia sempre n'esta aria. Folgámos muito de ouvir o nosso distincto compatriota e esperamos que não seja a última vez, já que por um acaso fizemos conhecimento d'elle.⁹³

O segundo, Pedro Oliveira, é referenciado pelo jornal *Revolução de Setembro* a 30 de Março de 1846 pela interpretação da *Fantasia para trombone* 1835 de Francisco António Norberto Santos Pinto, num concerto em beneficio de Sargedas no Teatro da Rua dos Condes⁹⁴.

⁹³ Cf. Vieira, Ernesto. (1900). *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses: história e bibliographia da música em Portugal*. Lisboa: Lambertini. Vol I, pp.74 – 75, Vol. II pp. 139 - 140.

⁹⁴ Pinto, R. M. D. S. (2010). *Virtuosismo para instrumentário de sopro em Lisboa (1821-1870)* (Dissertação de Doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa).

1.2 - Girolamo Fantini: *Modo per Imparare a sonare di Tromba, tanto di Guerra, Quanto Musicalmente in Organo, con Tromba Sordina, col Cimbalo, e ogn'altro istrumento* (1638)



Imagem 12: Capa de *Modo per Imparare a sonare di Tromba* de Girolamo Fantini
Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b8/Fantini_-_Modo_per_imparare_a_sonare_di_Tromba_%281638%29_frontispice.png
(consultado a 16 de Junho de 2018)

Um dos primeiros métodos direccionados para o ensino dos instrumentos de metal, mais precisamente para a trompete natural⁹⁵, é o método de Girolamo Fantini (1602-c1675). Método que data de 1638, ganha aqui destaque visto ser pioneiro na demonstração de uma preocupação pelos aspetos técnico-performativos de um instrumento da família dos metais, quer pela maneira como a articulação é tratada quer, a nível mais interpretativo, pela maneira como o lirismo e a fonética se demonstram como peças fundamentais do trabalho de Girolamo Fantini.

Poder-se-á afirmar que este método foi usado por outros instrumentistas de metal da altura que não apenas trompetistas, visto ser muito frequente neste período os músicos tocarem diversos instrumentos⁹⁶ e os métodos serem tão escassos. Neste Método existe uma secção para um antecessor direto do trombone, o trompete de varas da Renascença, aqui com o nome de “Bufaun” ou “Tromba di tirarsi”⁹⁷.

Modo per Imparare a sonare di Tromba, tanto di Guerra, Quanto Musicalmente in Organo, con Tromba Sordina, col Cimbalo, e ogn’altro istrumento, publicado em 1638, atualmente conta com apenas uma cópia em manuscrito que se encontra na New York Public Library e cinco livros originais. Três desses livros encontram-se em três bibliotecas italianas, sendo que cada uma contem um exemplar: Biblioteca Centrale Nazionale di Firenze, Biblioteca del Conservatorio di Musica ‘B. Marcello’ di Venezia e Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna. Em França podemos encontrar outro exemplar na Biblioteque National de Paris; e o outro exemplar está na Alemanha na Berlin Staatsbibliothek.⁹⁸

Em *Modo per Imparare a sonare di Tromba* é notória a ligação entre as técnicas da prática instrumental e da prática vocal, ponto de vista que também é um pouco abordado por outros métodos para trompete desta época: *Volume di Tutta l’arte della Trombetta* de Cesare Bendinelli (1542-1617); e *Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauker-Kunst* de Johann Ernest Altenburg (1743-1801). Cesare Bendinelli doou o seu método à Academia Filarmónica de Verona em 1614, sendo que este é considerado o primeiro método para trompete

⁹⁵ No período barroco os trompetes eram naturais, sendo que o seu tubo era desprovido de qualquer orifício, chave ou pistões. O trompete barroco surge no início do século XIX, resultado dos problemas de afinação que o trompete natural apresentava (principalmente nos harmónicos mais agudos). É através da inclusão de orifícios em pontos específicos do trompete natural que os trompetistas do início do século XIX resolveram este problema e permitiram a correcção da afinação dos harmónicos mais agudos do trompete natural. Este é o motivo pelo qual optámos por designar este instrumento “trompete natural” e não “trompete barroca”.

⁹⁶ Facto que já acontece desde o século XIII com a *Alta Musique*.

⁹⁷ Boni, F. F. (2008). Girolamo Fantini: *Modo Per Imparare A Sonare Di Tromba (1638): tradução, comentarios e aplicação a pratica do trompete natural*, 11.

⁹⁸ Idem, p. 48

natural; o método de Johann Ernst Altenburg foi publicado em 1795 e corresponde ao primeiro livro publicado após o livro de Fantini, quebrando uma ausência de mais de 100 anos sem que houvesse a publicação de um novo método para este instrumento. Os métodos de Bendinelli, Fantini e Altenburg dão uma grande importância à tradição vocal como base da aprendizagem do instrumento como se pode notar pela maneira como sugerem a prática improvisativa através de acrescentar variações rítmicas e criação de pequenas melodias nas notas mais longas, tal como era prática dos cantores deste período.

Nos métodos de Bendinelli e Fantini podemos ver uma clara preocupação com a vocalização e utilização da fonética, ou sub-vocalização, como base para explicar e desenvolver a vasta gama de articulações apresentadas pelos autores e, nalguns casos, reproduzir a fonética das palavras (como é o caso dos toques militares de ordem unida). É precisamente à última parte do método de Fantini, intitulada *Avvertimenti per quelli che volessero imparare a sonar di Tromba musicalmente in concerto di voci, o altro* que achamos pertinente fazer aqui referência uma vez que, para além de demonstrar a preocupação em esclarecer a maneira como deve ser desenvolvida a caixa torácica e o controlo/gestão do ar (as respirações são marcadas com um ponto, para permitir ao instrumentista uma melhor gestão do ar), também aborda diretamente aspetos estéticos de prática vocal: o uso de uma técnica parecida com a “messa di voce” (técnica vocal), que pede a utilização de crescendos ao início das notas longas e diminuendos no final das mesmas de maneira a que estas possam ser interpretadas com um pouco mais de lirismo. O texto desta parte do método termina com uma recomendação de carácter de reprodução fonética de conjuntos de sílabas para produção de articulações diferentes nos diversos grupos de notas (hoje em dia classificados foneticamente como consoantes alveolares⁹⁹, pois são produzidas através da percussão da ponta da língua nos alvéolos para resultar uma articulação mais *legato* e consoantes dentais¹⁰⁰ para articulações mais duras, curtas e incisivas).

O método de Bendinelli é considerado o método pioneiro no que diz respeito à utilização de sílabas para a execução de diversos tipos de articulação no instrumento de metal: no seu método é

⁹⁹ *alveolar* in Artigos de apoio Infopédia [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2018

¹⁰⁰ *dental* in Artigos de apoio Infopédia [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2018

recorrente o uso da célula “dra” maioritariamente em exemplos de articulação para uma *anacrusa* ou mesmo um *harpejo* conforme podemos ver na imagem 13.

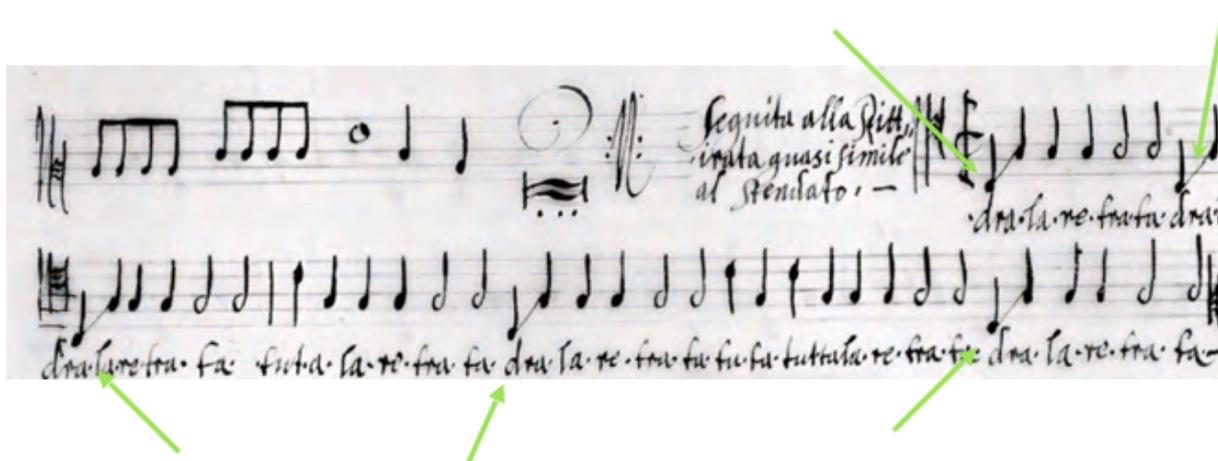


Imagem 13: Exemplos de utilização da célula “drá”.

Fonte: https://www.justforbrass.com/sites/default/files/pdf-files/Bandinelli_Tutta_L%27Arte_della_Trombetta_TXT.pdf (consultada a 28 de Junho de 2018)

Outro aspeto importante de referir é a maneira como Bandinelli introduziu a tradição oral aos trompetistas através da introdução de mnemónimos. Estes mnemónimos serviam como auxiliar de memória dos diferentes toques de ordem unida (toques militares):

- a) da – ton – della = *butta sella* (colocar as selas, preparar os cavalos)
- b) attanalo = *a cavallo* (marchar os cavalos)
- c) tin – ta = *tutti* (todos)

Em *Modo per Imparare a sonare di Tromba* Fantini sugere uma paleta mais vasta de articulações através de um exercício chamado *Modo di battere la lingua puntata in diversi modi* onde é demonstrada a maneira como usa a fonética para as diversas articulação (imagem 14):



Imagem 14: tipos de articulação 1

Fonte: Boni, F. F. (2008). Girolamo Fantini: *Modo Per Imparare A Sonare Di Tromba* (1638): tradução, comentários e aplicação a prática do trompete natural.

- uso de vocalizações mais fracas para frases em *legato* (i.e. la-re-le-ra-li-ru-li), conforme vemos no compasso 1;
- uso de vocalização mais dura e incisiva para notas mais curtas entre elas (i.e. ta-te-ta-ta-ti-ta-ta), conforme vemos no compasso 3 e 4.



Imagem 15: tipos de articulação 2

Fonte: Boni, F. F. (2008). Girolamo Fantini: *Modo Per Imparare A Sonare Di Tromba* (1638): tradução, comentários e aplicação a prática do trompete natural.

Nota-se também o uso da aglomeração de sílabas para exercitar o grupo de duas ou quatro notas ligadas (i.e. tia-tia, dia-dia, leralera e teghe) conforme vemos na imagem seguinte imagem 15:

A vocalização era então utilizada não só com um objetivo do ponto de vista interpretativo mas também com o intuito de valorizar o efeito rítmico das diversas células rítmicas e de auxiliar de memória das diversas linhas melódicas. Notamos que nos métodos acima referidos houve uma preocupação também com a questão do posicionamento da língua e com o tipo de articulação que daí resulta. Actualmente esse posicionamento também é explorado pela maneira como influencia a velocidade do ar e a quantidade e qualidade dos harmónicos reproduzidos em cada nota (algo que vai influenciar diretamente a qualidade sonora obtida nas diversas notas e tessituras).

Capítulo IV: O trombone e a música vocal

1. Contextualização histórica da relação Trombone - Coralidade

A primeira grande escola para construção e *performance* de trombone foi fundada por Hans Neuschel que recebeu uma licença real como mestre na área metalúrgica por Maximilian I em 1497, tornando-se o primeiro construtor oficial deste instrumento¹⁰¹ e fundador de uma longa dinastia de construtores de instrumentos de metal em Nuremberga¹⁰². Até esta data, o trombone (cujo nome inicial, de origem Franco-Espanhola era *Sacabuxa*, que em espanhol significava “bombear” ou “bomba” e em francês “puxa-empurra”) já tem registos que comprovam a sua utilização a partir do século XIV. Descrições do Grande Concílio de Brandeburgo (1414-1418) mencionam o uso de trombones nos desfiles de rua. Outro relato relativo ao uso do trombone neste período descreve uma cerimónia correspondente à entrada em Mântua por Margaret da Baviera, em 1463, que se fazia acompanhar de 107 *trombi*, *pifari* e *tromboni*¹⁰³. Conforme mencionámos no Capítulo I, também existe um fresco anterior a 1495 da autoria de Matteo de Giovanna patente na *Accademia della Bella Arte* em Florença, que inclui um trombonista a tocar num casamento.

A escola de Hans Neuschel teve mais tarde continuidade com os filhos deste construtor, Hans Neuschel e Jorg Neuchel, que fizeram o segundo sacabuxa mais ancestral que resistiu até aos tempos de hoje, datado de 1557, sendo que o mais antigo é datado 1551 construído por Erasmus Schnitzer e conta com uma cópia moderna feita em Toulouse (ca. 1980). Grande parte das cópias modernas destes instrumentos são atualmente feitas pela construtora alemã *Meinl-Lauber* com base nos designs estabelecidos pela família Neuschel no século XVI.

As primeiras obras que especificam o uso de trombone na partitura musical datam de 1539, relativa ao casamento de Cosme I (Duque de Florença), onde um motete *a 8, Ingredere felicissimis auspiciis urbem tuam Helionora* é cantado por 24 vozes, 4 trombones e 4 *Cornetti*¹⁰⁴; as cerimónias do casamento também contaram com mais um Madrigal interpretado por uma voz feminina que

¹⁰¹ Bate, P. (1978). *The trumpet and trombone: an outline of their history, development, and construction*. E. Benn; New York: WW Norton, 134.

¹⁰² Clemencic, R. (1973). *Old musical instruments*. Octopus Books, 18.

¹⁰³ Bate, P. (1978). *The trumpet and trombone: an outline of their history, development, and construction...*, 139

¹⁰⁴ Brown, H. M. (1973). *Sixteenth-Century Instrumentation: The Music for the Florentine Intermedii*. American Institute of Musicology, 88.

interpretou *Ventien' almo riposo: ecco ch' io torno* acompanhada por quatro trombones¹⁰⁵ e com banquete de casamento onde 9 musas cantaram o Motete *a 9, Sacro e santo Hymeneo* de Francesco Corteccia e, segundo descrições cada uma das cantoras segurava um instrumento, sendo que “A primeira [Thalia] estava em um pano muito loiro, cingido com um ramo de oliveira verde ... um trombone [trombone] na mão direita”^{106,107} e 1553 no *Trattado de Glosas sobre Clausulas* escrito por Diego Ortiz¹⁰⁸, embora ambos os exemplos não contem com partes específicas para serem interpretadas pelo trombone. Só com a *Sonata pian e forte*, obra que integrava a *Symphoniae Sacrae* de Giovanni Gabrielli, composta em 1595 é que é atribuída uma voz específica ao trombone na partitura. Esta intenção de atribuir partes específicas aos instrumentos, e neste caso ao trombone, é evidenciada pelo facto desta obra ser publicada com partes individuais assinadas pelo compositor¹⁰⁹.

O uso do trombone para reforçar as vozes na música sacra na Europa iniciou-se com os compositores italianos em meados do século XVI. Os pioneiros a recorrerem a esta prática de composição foram Lodovico Viadana e Arcangelo Crotti, sendo que nestes casos o trombone era utilizado maioritariamente na dobragem das vozes compreendidas nos registos graves.

Foi com Giovanni Gabrielli e Alessandro Grandi que se iniciou uma técnica de composição, que está nas origens da escrita em *Obbligato* para trombone e voz, desenvolvida mais tarde na Corte dos Habsburgo no século XVII e século XVIII. Giovanni Gabrielli parece ser o primeiro compositor cujo estilo de composição foi evidentemente influenciado pela maneira como tocavam os instrumentistas virtuosos da sua altura¹¹⁰, segundo Denis Arnold, contra a corrente de composição

¹⁰⁵ Bowles, E. A. (1989). *Musical ensembles in festival books, 1500-1800: an iconographical & documentary survey*. UMI Research Press.

¹⁰⁶ Boydell, B. R. (2007). Crumhorn. Retrieved 28/02/2011, from Oxford University Press http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.lib.ul.ie/subscriber/article_citations/rove/music/06904.

¹⁰⁷ Bowles, E. A. (1989). *Musical ensembles in festival books, 1500-1800: an iconographical & documentary survey*. UMI Research Press.

¹⁰⁸ Ortiz, D. (1913). *Tratado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones. Roma, 1553*. Liepmannssohn Berlin / Brandstetter Leipzig.

¹⁰⁹ Hanlon, K. M. (1990). *The eighteenth century trombone: A study of its changing role as a solo and ensemble instrument*. 5.

¹¹⁰ Thomas Gschlatt foi talvez o trombonista mais famoso do século XVIII cujas facilidades e musicalidade eram muito admiradas por W.A.Mozart, Joseph I, J.J. Fux e Marc'Antonio Ziani. A maneira como Thomas Gschlatt tocava levou a que fossem compostas muitas partes para o trombone no contexto da música sacra que ainda hoje representam um grande desafio para quem as interpreta. Pode-se então especular que a presença de um trombonista virtuoso em Veneza poderia alterar o papel que este instrumento tem nas composições de Giovanni Gabrieli, como é exemplo, nomeadamente, a maneira como o o cornetista Bassano influenciou a maneira como o compositor escrevia para o *Cornetto*.

que se praticava em Itália na altura e destacando-se por ser um compositor religioso a compor num ambiente secular e por praticar uma composição maioritariamente instrumental, numa altura em que o texto tinha muito mais importância que a música no processo composicional.

O esplendor das *Canzoni de Sacrae Symphoniae* (1597) marca um ponto de viragem na história da escrita para música instrumental (*Canzoni* que muito possivelmente foram inspiradas pelo virtuosismo como Giovanni Bassano e Francesco da Mosto tocavam *Cornetto*¹¹¹). Gabrielli recorreu a uma maneira de composição inovadora abdicando do uso do estilo *Cori Spezzati*¹¹² escrevendo para as vozes correspondentes à dos trombones de maneira a que estes não tirassem o destaque aos ensembles vocais através de várias técnicas de composição. Deste modo, Gabrielli limita o número de trombonistas em determinadas secções, introduz ornamentos que destacam as linhas vocais e apenas escreve para os ensembles vocais e ensembles de trombones ao mesmo tempo quando estes apresentam o mesmo material temático. O trombone era pois utilizado por Gabrielli num estilo dedicado à procura de uma cor específica e não por motivos solísticos, tal como acontece no Motete *Misericordia tua*, onde usa as vozes nas partes mais agudas em cada ensemble e os trombones nas respetivas partes mais graves. *O Glorioso Virgo* talvez seja um dos melhores exemplos desta prática, recorrendo a 3 vozes tenor e 9 trombones, sendo também um bom exemplo do estilo *Cori Spezzati*, repleto de interrupções entre os três ensembles, *tuttis* dramáticos e repetições que dão uma ideia de estrutura à obra que é também um dos mais antigos exemplos da associação de música sacra italiana entre os trombones e a Virgem Maria. Em Portugal temos algumas pinturas que mostram a ligação do trombone com a Virgem Maria como são exemplo as imagens que se seguem:



Imagem 16: 1501-25—*Assunção da Virgem*. Quadro atribuído a Gregorio Lopes, Museu da Musica, Lisboa. Inclui um anjo a tocar trombone.

Fonte: <http://kimballtrombone.com/wp-content/uploads/2010/03/scottish-1.jpg>
(acedida a 2 de Janeiro de 2017)

¹¹¹ Hanlon, K. M. (1989). *The eighteenth century trombone: A study of its changing role as a solo and ensemble instrument*. D.M.A. Diss., Peabody Institute, 153.

¹¹² Estilo de composição comum nesta época caracterizado por emparelhar dois coros num estilo antifonal.



Imagem 17: c. 1515 - *Assunção da Virgem*, supostamente da autoria de Afonso Jorge. Proveniente do altar do Convento da Madre de Deus, Lisboa, Portugal. Actualmente encontra-se no Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa. Apresenta vários anjos, sendo que um deles toca trombone.
Fonte: <http://kimballtrombone.com/wp-content/uploads/2010/03/assumption-bows.jpg> (acedida a 2 de Janeiro de 2017)



Imagem 18: c. 1520-40 - *Assunção da Virgem*, um quadro dos Mestres de Ferreirim, Igreja Nossa Senhora da Assunção, Sardoura, Castelo de Paiva, Portugal.
Fonte: <http://kimballtrombone.com/wp-content/uploads/2010/03/assumption-puppy-dog-full-color.jpg> (acedida a 2 de Janeiro de 2017)



Imagem 19: c. 1525 - *Assunção da Virgem*, Pintor anónimo, possivelmente Jorge Afonso, Igreja do Convento de Jesus, Setúbal, Portugal.
Fonte: <http://kimballtrombone.com/wp-content/uploads/2010/03/master-of-1515.jpg> (acedida a 2 de Janeiro de 2017)



Imagem 20: c. 1530 - *Assunção da Virgem* por Frei Carlos,. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, Portugal.

Fonte: <http://kimballtrombone.com/wp-content/uploads/2010/03/Carlos-Taborda-Frey-full.jpg> (accedida a 2 de Janeiro de 2017)

Assim, as contribuições a nível da escrita para trombone e voz por Giovanni Gabrielli são mais caracterizadas pela utilização deste instrumento com a finalidade de conseguir uma cor que o compositor pretendia do que direcionadas na criação de novas técnicas de escrita para este instrumento. Orlando di Lasso (1532 - 1594) e Giuseppe Guami (1542 - 1611) são dos grandes responsáveis por este estilo de composição em Giovanni Gabrielli. Orlando di Lasso foi seu professor em Munique e a maneira como compunha madrigais (que chegavam a ser obras para 8, 10 e mesmo 12 vozes), como usava as formas sincopadas e os ritmos homofónicos tem uma grande repercussão na escrita de Gabrielli, assim como a grande quantidade de instrumentistas de metais (da Baviera) de que Guami se fez acompanhar quando foi para Veneza inspirou muito Gabrielli e certament lhe despertou ainda mais o interesse e curiosidade em escrever para estes instrumentos. Inspirado pela corrente de composição que associa muitas vezes linhas vocais com as partes dos trombones muito presentes nas composições de Giovanni Gabrielli temos o caso de algumas obras de Heinrich Schütz (1585 - 1672). Schütz estudou com Gabrielli em 1609 na cidade de Veneza e mais tarde, em 1619, publicou a primeira coletânea de composições sacras alemãs (onde estão presentes as influências de Giovanni Gabrielli nas técnicas de composições), *Psalmen Davids*, demonstrando uma grande habilidade e controlo da técnica de composição no tratamento entre as partes instrumentais e vocais e um exímio domínio do uso da técnica *rondo* e o uso de variedades

rítmicas e métricas nas configurações com o texto, assim como a composição para trombone no registo grave para promover atmosferas sombrias. A primeira vez que este compositor escreveu para 3 trombones e voz (barítono) solo foi com o Salmo 150 *Alleluja! Lobet Den Herren in seinen Heiligtum* SWV 38. Um outro bom exemplo do recurso dos trombones onde o compositor usufrui do som escuro destes instrumentos é em *Denn seine Gute wahret ewiglich* SWV 45, onde a partitura contém dois ensembles, um com voz (alto) e 3 trombones e o outro ensemble conta com 4 vozes organizadas segundo a estrutura tradicional SATB (Soprano, Alto, Tenor e Baixo).

A grande diferença entre o estilo composicional deste compositor e a prática de composição então recorrente no Norte de Itália do século XVII prende-se com a maneira como os instrumentos são utilizados no *Stilo Obligato*, sendo que apenas usa a prática composicional do Norte de Itália (que assenta na composição para dois violinos e continuo como acompanhamento das partes vocais solistas) em seis das obras que fazem parte de *Symphoniae Sacrae*, composta em 1629, e apenas numa destas obras é que usa uma combinação de instrumentos de sopro, compreendendo a Flauta Doce (ou Flauta de Bisel), Flauta Transversal, Corneto e Trombones com vários tamanhos. Em *In te, Domine* SWV 259, a terceira obra de *Symphoniae Sacrae* a voz solista (neste caso Alto) é acompanhada por um violino e trombone em *Stilo Obligato* e um órgão com a função de continuo, sendo que deve ser a obra em que o trombone tem mais destaque a nível quase solístico. Outro exemplo da afinidade que o compositor demonstra pelas cores escuras presentes nos instrumentos pode ser encontrado em *Invenerunt me custodies* SWV 273, o número 17 desta colecção, no qual quatro fagotes representam os passos de um vigilante durante as suas rondas.

Notável pela sua estrutura e integração temática, inspirada pela tradição alemã de associar os trombones com a morte e a vida para além da morte, *Fili mi, Absolon* SWV, décima terceira obra de *Symphoniae* é um exemplo notável do uso destes instrumentos nas obras de Schütz, onde quatro trombones são agrupados em dois grupos, sendo que a primeira e a segunda parte dos trombones contém um contraponto de grande interesse, enquanto que a terceira parte imita com frequência a voz do cantor solista (barítono) e a quarta parte desempenha um papel principalmente de suporte para com o baixo continuo.

O afeto que Heinrich Schütz demonstra pelo trombone enquanto acompanhador de vozes masculinas é também evidente em *Historia der Geburt Jesu Christi* (Oratório de Natal), sendo que o uso deste instrumento é direccionado principalmente na exploração do seu timbre solene e da cor que este introduz nas composições, fazendo com que o compositor componha grande parte das vezes num registo pouco agudo para o trombone (contrariamente à tradição de um *Stilo Obligato*

muito ornamentado característico nas obras compostas na Corte dos Habsburgo no século XVIII e que explorava de uma maneira muito abrangente a tessitura do instrumento).

Intermedium: Zu Bethlehem im jüdischen Landen é outra obra onde Schütq usa os trombones: originalmente foi composta para quatro Baixos, dois Trombones e Órgão, embora numa versão póstuma haja uma adaptação para Barítono como voz solista, dois trombones e Órgão.

Nas árias de *Hohepriester* Schütz demonstra a longa relação entre o trombone e a espiritualidade, antecipando as grandes orações que Mozart escreveu para trombone em *Die Zauberflöte*. Tal como em *Fili mi, Absolon*, os Oratórios de Natal e os *Psalmos* de David, em especial o *Psalmo 150, Alleluja! Lobet den Herren!* SWV 38, foram escritos num registo confortável e não muito agudo. *Magnificat* SWV 468 é outra obra que Schütz, muito ao estilo de Gabrielli, divide os coros em dois grupos: *Favorito* (*Cantus, Altus, Tenor e Bassus*) e *Cori* (*Capella I e Capella II*, um grupo instrumental composto por dois violinos e um trombone que normalmente eram dobrados por mais instrumentos ou vozes)¹¹³.

Marc' Antonio Ziani (1653 - 1715) foi responsável pela composição de duas peças muito importantes no repertório que relaciona voz com o trombone: *Virgo, Virgo prius*, composta para trombone alto, voz (alto) e continuo, caracterizado por um tratamento melismático, bem ao estilo de Gabrielli, assim como uma progressão gradual das melodias da voz e do trombone à medida que vão intervindo; e *Alma Redemptoris Mater*, composta para trombone alto, trombone tenor, voz (alto) e continuo.

Segundo David Manson¹¹⁴, foi a primeira vez que foram escritos trilos de lábio para trombone em composições de escrita num *Stilo Obbligato* foi em *Alma Redemptoris Mater* K. 186 (c. 1728) de Johann Joseph Fux (1660 - 1741). Esta peça foi composta para um soprano, um trombone alto, dois violinos e baixo continuo e aparentemente foi escrita para Leopold Christian Jr. (1697 - 1811), um trombonista virtuoso da Corte Vienense no início do século XVIII.

Tal como Heinrich Schütz, Antonio Caldara (1670 - 1736) coloca os trombones no mesmo patamar que as vozes em termos de partilha de material temático. Originalmente escrito para coro em SATB, 2 trombones e cordas, *Stabat Mater* de Caldara, composto em 1715, trata a parte dos trombones e das cordas por igual em termos de dificuldade técnica.

Joseph I (1678 - 1711), Imperador Romano-Germânico até ao ano de 1705, presenciou uma altura em que o nível de trombonistas na Corte era muito elevado, quase chegando a um nível de

¹¹³ Schütz, H. (1885). (Ed. Philipp Spitta). *Sämtliche Werke*. Supplement II [1927], 11.

¹¹⁴ Manson, D. R. (1997). *Trombone Obbligatos with Voice in the Austrian Sacred Music of the Seventeenth Centuries*. DMA, Universidade de Cincinnati..

virtuosismo, que gerou uma forte impulso para com os compositores do *Stilo Obligato* para trombone durante décadas. Joseph I não foi exceção e compôs *Alma ingrata* que provavelmente foi tocada por Leopold Christian Sr. Como curiosidade, podemos indicar que os trombonistas desta corte eram tidos tão em conta que num despedimento em massa, quase no final do reinado de Joseph I, foram despedidos mais de um terço dos músicos da Corte, sendo que os 2 trombonistas não entraram no grupo dos despedidos¹¹⁵.

John Ernst Eberlin (1702 - 1762) foi *Kapellmeister* da Catedral de Salzburgo e da corte do Arcebispo desta cidade em 1749. Dois dos 6 Oratórios escritos por Eberlin, *Die Veruteilte Jesu* e *Der Verlorene Sohn*, contém escrita em no *Stilo Obligato* para trombone e voz. *Menschen sagt das leben?* do Oratório *Der Verlorene Sohn* é uma ária Da Capo escrita originalmente para voz (Tenor), trombone alto, cordas e continuo, sendo notória não só pelas mudanças de estado de espírito particularmente na parte vocal, mas também por uma escrita muito fluente e de natureza linear na parte correspondente ao trombone. *Fliess o heisser Tränenbach* é também uma ária Da Capo onde o trombone tem solos líricos no início e no final da obra. É importante realçar que John Eberlin foi uma grande referência para Wolfgang Amadeus Mozart e Leopold Mozart.

František Ignác Antonín Tůma (1704 - 1774) foi também um compositor que se destacou na produção de obras para trombone, quer pelas suas obras de Música de Câmara exclusivamente instrumental (sendo que algumas delas contavam com uma parte muito proeminente e solística para trombone, das quais podemos destacar *Sonata a Quattro* para 2 violinos e 2 trombones) e algumas obras de Música de Câmara para trombone e voz, tal como *Inno Per Il Festo di St. Teresi*, provavelmente escrito para comemorar a vitória na Primeira Guerra de Silésia, e *Tuba Mirum* da sua missa *Messe della Morte*¹¹⁶.

Durante o século XVIII, Georg Christoph Wagenseil (1715 - 1775) destacou-se não só por ser dos poucos compositores do seu período a escrever um concerto para trombone alto (contrariamente à corrente de composição em *Stillo Obligato* que se fazia sentir), mas também por ser um compositor muito vanguardista em termos de composição de orquestrações num estilo *Galante*. Uma das obras composta por este compositor num *Stilo Obligato* para trombone foi apenas descoberta há pouco mais de 30 anos. Trata-se de *Memorium de Confitibor*, escrito para trombone alto, voz (Alto) e continuo e foi descoberta por Richard Raum, Professor na Universidade de

¹¹⁵ Guion, D. M. (2014). *Trombone: Its History and Music, 1697-1811*. Routledge, 128.

¹¹⁶ Dom L. Smithers, em “Mozart’s Orchestral Brass” (*Early Music* 20, Maio de 1992, pp. 225-265) refere que esta obra talvez tenha influenciado W. A. Mozart na composição de *Tuba Mirum* na sua *Missa de Requiem*: “Não é impensável que Mozart não tivesse familiarizado com a obra e talvez a tenha escutado em Viena ou noutra local, talvez Praga”.

Regina, Canadá. Richard Raum também faz a transcrição de várias obras para voz e trombone num *Stilo Obligato*, nomeadamente *Vota Quinquagenalia* de Johann Eberlin.

Salon do Offertorium composto por Johann Zechner (1716 - 1778) é quase como uma antevisão da que será a prática performativa do século XVIII composta de muitos ornamentos e uma escrita expressiva entre a voz e o trombone. Notável pelo lirismo na parte do trombone foi inicialmente composta para trombone alto, voz (Alto), 2 violinos e baixo contínuo.

Leopold Mozart (1719 - 1787) também pode ser referenciado como compositor que associou o trombone com o repertório vocal. O *Agnus Dei* do seu *Litaniae Lauratae* é um bom exemplo desta associação visto ter uma secção de trombone no *Stilo Obligato* com a voz solista (Alto).

Johann Georg Albrechtsberger (1736 - 1809), por sua vez, para além de ser um grande compositor, e muito admirado por Wolfgang Amadeus Mozart, também ganhou uma grande reputação como professor no século XVIII (para além de ser muito famoso pelos seus tratados teóricos, também foi professor de contraponto de Beethoven). As suas obras em *Stilo Obligato* para trombone e voz incluem *Passione Domine*, *Alma Redemptoris* e *Ave Regina*.

De entre outros compositores que compuseram para trombone em associação com o repertório vocal destaca-se Wolfgang Amadeus Mozart (1756- 1791) que fez um uso fundamental do trombone em algumas das suas composições, na maior parte das vezes para fazer alusões a temáticas como a morte, o submundo e o dia do julgamento final. A longa tradição austríaca de composição no *Stilo Obligato* e a maneira como Leopold Mozart, seu pai, usou o trombone em *Agnus Dei* poderão ter sido fatores muito fortes para que Wolfgang Amadeus Mozart tivesse composto, ainda enquanto jovem, duas das obras que gostaríamos de evidenciar: *Tuba Mirum* da sua Missa de Requiem K. 626 e *Die Schuldigkeit des ersten Gebots* K. 35. Em *Tuba Mirum* podemos encontrar um dos principais solos do repertório de trombone para orquestra, onde o trombone após dois compassos de abertura no estilo de fanfarra, que seguidamente são imitados pelo solista (Tenor), continua em num dialogo quase em contraponto com o solo do cantor. Nas outras secções desta Missa de Requiem o naipe de trombones é composto quase na totalidade num *Stilo Obligato* com as vozes do coro. *Die Schuldigkeit des ersten Gebots* K. 35 resultou de um episódio bastante particular da infância de W. A. Mozart: ao que parece, um arcebispo trancou o jovem Mozart no quarto para lhe provar que ele era capaz de compor sem a ajuda do pai, Leopold, sendo que desta experiência resultou *Die Schuldigkeit des ersten Gebots*. Trata-se de uma obra escrita para trombone alto, voz (Tenor), seis cordas e contínuo, que conta com uma longa secção de escrita no *Stilo Obligato* da parte do trombone com a voz, cuja *performance* acarreta uma

dificuldade elevada dado o grande número de trilos e outros desafios técnicos e uma grande extensão do registo, que requer uma resistência física grande, principalmente na ária *Jener Donnerworte Kraft*.

Sublinhando que a relação do trombone com a música vocal já pode ser encontrada desde o início dos *Stadtpeiffer* alemães do século XIII, temos que o primeiro compositor a explorar a expressividade tímbrica do trombone foi, como vimos, Giovanni Gabrielle, cujas Cantatas tiveram uma grande influência nas gerações seguintes de compositores em geral, e Heinrich Schütz em particular. Esta relação “transalpina” tornou-se quase como numa estrada de dois sentidos visto que Orlando di Lasso deu aulas a Giovanni Gabrielli na Corte da Baviera, em Munique, e mais tarde Schütz introduziu a tradição do estilo policoral Vienense, que Gabrielli lhe transmitira, a várias gerações de compositores na Alemanha.

No início do século XVII, compositores italianos como Dario Castello, Marc’ Antonio Ziani e, indiretamente, Alessandro Grandi tiveram um papel fundamental tanto na criação de uma escrita cada vez mais virtuosa para o trombone como no início da tradição do *Stilo Obligato* para trombone.

A conotação religiosa com o trombone praticada na Alemanha começara já desde a tradução da Bíblia pelo monge agostinho alemão Martinho Lutero, figura central da Reforma protestante (século XVI) que, ao traduzir a palavra “shofar” como querendo dizer trombone (e não como querendo dizer “trompete” segundo a tradição inglesa), fez com que o instrumento fosse muitas vezes situado em cenas bíblicas por compositores alemães (muitos deles consideravam o trombone como sendo um instrumento sagrado).

Grande parte das peças compostas para trombone no *Stilo Obligato* tiveram origem nos compositores austríacos Johann Joseph Fux e Marc’ Antonio Ziani, e deveram-se particularmente ao altíssimo nível de performance dos trombonistas que tocavam tanto em Viena como em Salzburgo, como é o caso de Thomas Gschlatt, Christian Sr. e Christian Jr.

O período compreendido entre o início do Barroco e os últimos anos da Era Clássica representa a “Era de Ouro” da escrita para Trombone no *Stilo Obligato*, sofrendo um decréscimo devido à extinção dos mosteiros por Joseph II, à preferência por cordas no final do período Clássico e início do Romantismo, e ao desenvolvimento das possibilidades cromáticas pelas trompas e pelas trompetes.

A partir do século XVIII, tanto em Viena e Salzburgo, e em inúmeros mosteiros, o trombone assume uma posição importante devido à junção de uma série de fatores de ordem política, religiosa e tecnológica, assim como a mudanças de conceitos musicais. É importante mencionar que na escrita instrumental, não solística, de Oratórias, Missas e Óperas, o número standard de trombones nos ensembles e orquestras era dois em Viena e três em Salzburgo.

É nos séculos XIX e XX que o trombone volta a ter um importante parceria com o repertório vocal desde, por exemplo, Beethoven que utilizou os trombones de uma maneira bastante vocal no andamento final da sua 9ª Sinfonia, e Berlioz no segundo andamento da *Symphonie Funébre et Triomphal* que intitula de *Recitative and Prayer* (onde o trombone substitui o orador de uma elegia e reza). Rimsky-Korsakov usou o trombone num estilo de canto quase gregoriano no solo da sua *Russian Easter Overture*, assim como Mahler, que escreveu um dos mais importantes solos do repertório orquestral para trombone no primeiro andamento da sua 3ª Sinfonia, num estilo muito declarativo, operático e de lamento e revolta.

As representações do trombone num estilo lírico durante o século XX estão bem presentes quer por exemplo em Saint-Saens, na sua 3ª Sinfonia (*Organ Symphony*), onde o trombone tem um solo bastante lírico que se parece com cantochão, quer em Hindemith que recorre a toda a secção de trombones da orquestra em *Matis der Maler* para entoar em uníssono uma melodia coral chamada *Es sungen drei Engel*.

Mais recentemente podemos ver a associação do trombone com o repertório vocal em bastantes peças contemporâneas noutros géneros musicais, como por exemplo o jazz, onde o trombonista muitas vezes tenta imitar a voz humana e a linguagem vocal, como são exemplo vários trombonistas dos quais podemos destacar Tommy Dorsey.

2. As qualidades vocais do trombone

2.1 Semelhanças entre o *Stilo Legato* no trombone e na voz humana

Como nota de enquadramento pensamos ser importante compreender a grande diferença entre o trombone e o resto dos instrumentos de sopro. Os instrumentos de sopro, tanto os que pertencem à família dos metais como os que pertencem à família das madeiras, empregam um mecanismo de válvulas e pistões ou chaves para mudar de notas. No caso dos metais, usam válvulas ou pistões para alterar o comprimento do tubo, encaminhando a coluna de ar para tubos adicionais, resultando em um aumento do tubo sempre que as válvulas ou os pistões são acionados, mudando com isso a série de harmônicos do instrumento; no caso das madeiras, recorreu-se ao uso de orifícios, a maior parte deles associados a uma chave, que ao serem tapados mudam a frequência da vibração produzida pelo instrumento.

Com estes mecanismos de mudanças de notas, há uma separação muito eficaz da coluna de ar que proporciona um *Legato* muito claro e definido entre as notas, mesmo quando esta articulação é feita sem língua. É então possível tocar longas frases em *Legato*, com saltos de tessitura inclusive, de uma maneira muito natural e limpa através da simples articulação da primeira nota e do fornecimento de uma coluna de ar estável.

O trombone, por seu lado, é o único instrumento da família dos sopros cujo mecanismo de mudança de série de harmônicos e, conseqüentemente, da maioria das notas, é uma vara que serve precisamente para encurtar e aumentar o comprimento do tubo. Sem válvulas, pistões ou chaves, o trombone não tem outra maneira para promover uma separação da coluna de ar entre as notas que não através de uma articulação muito leve caso se pretenda tocar uma frase em *Legato* muitas vezes baseada na utilização de pequenos monossílabos começados por letras que detenham pouco ataque, tais como “dú” e “rú”. As sílabas devem então mudar consoante o registro a que pertencem as notas que vão ser articuladas, sendo que a “ô”, “á”, “é” e “i” são aplicados do agudo para o grave, pois quanto mais alta estiver a língua na cavidade bucal menor é a caixa de ressonância e conseqüentemente mais rápido é o ar. Isto confere a possibilidade de atingir maior velocidade na vibração dos lábios exigida nas frequências mais elevadas das notas agudas, representando um processo que envolve interferir na coluna de ar com a língua. Caso esta técnica não seja bem executada, o resultado será um mau *Legato* e, conseqüentemente surgem *Glissandos* ou notas pouco timbradas e pouco afinadas (efeito que se pretende evitar, a menos que seja solicitado pelo

compositor de uma determinada obra). Por este motivo é que se pode dizer que o trombone consegue imitar de uma maneira muito natural o *Portamento*¹¹⁷ utilizado pelos cantores.

Manuel Garcia no seu Tratado sobre a voz escrito em 1841¹¹⁸, advoga que há uma diferença entre a articulação em *Legato* por parte de um cantor e o mesmo tipo de articulação nos instrumentos de sopro e órgão que, ainda que feita de uma maneira muito suave nunca iguala o *Legato* da voz que caracteriza como sendo como uma vocalização suave: “To sing legato is to pass from one tone to another cleanly, suddenly, without interrupting the flow of sound or allowing it to slur through any intermediate tones”.

O pedagogo vocal Van A. Christy define articulação como “ (...) a acção dos órgãos da fala na formação de consoantes, vogais, sílabas e palavras”¹¹⁹. Entendem-se por órgãos de fala (ou articuladores) aqueles que interferem com a produção dos sons da linguagem. Os órgãos utilizados para a fala incluem os lábios, dentes, cume alveolar, palato duro, palato macio, úvula, glote e várias partes da língua, que podem ser divididos em dois tipos: articuladores passivos e articuladores ativos. Aquando da produção dos sons da fala e diversas maneiras de articulação, os articuladores ativos, tal como o nome indica, movem-se, ao passo que os articuladores passivos permanecem imóveis. O lábio inferior e a língua, por exemplo, são articuladores ativos, sendo que o mais importante é a língua, pois está envolvido na produção da maioria dos sons. Van A. Christy no seu livro *Expressive Singing*¹²⁰ defende que o *Estilo Legato* é o pilar da técnica vocal. Por seu lado, Manuel Garcia salienta que um bom *Legato* resulta do desenvolvimento da agilidade através do estudo da vocalização. Ambos os autores defendem que o *Estilo Legato* se desenvolve graças a uma consistente e contínua coluna de ar¹²¹.

¹¹⁷ O *Portamento*: Esta palavra tem origem na palavra italiana *portare* e significa “levar”, “conduzir”; é uma técnica vocal de preparação da um intervalo de uma nota para a outra através da aplicação de um pouco de glissando na direcção da nota de chegada, conduzindo a nota anterior para a seguinte. No trombone se esta técnica for aplicada da mesma forma, resulta um glissando de vara que, ao invés de conferir uma maior qualidade à interpretação, pode torná-la desajustadamente pretensiosa (dado o excessivo uso do glissando), no entanto se aplicarmos esta técnica na preparação da vibração labial (do *buzzing*) da nota seguinte obtemos um *legato* bem conseguido entre as duas notas. Como trombonista penso que a técnica do *Portamento* deve ser aplicada deste modo, preparando os intervalos através da antecipação das vibrações labiais que correspondam às frequências das notas que se seguem.

¹¹⁸ Garcia, Manuel. (1984). *A Complete Treatise on the Art of Singing: Part One*. [The editions of 1841 and 1872 collated, edited, and translated by Donald V. Paschke]. Nova Iorque: Da Capo Press, 57.

¹¹⁹ Christy, Van Ambrose. (1974-75). (3ª ed.). *Expressive singing*. Dubuque, Iowa: W. C. Brown.

¹²⁰ Idem. I, 102.

¹²¹ Garcia, Manuel. (1984). *A Complete Treatise on the Art of Singing: Part One*. [The editions of 1841 and 1872 collated, edited, and translated by Donald V. Paschke]. Nova Iorque: Da Capo Press. Christy, Van Ambrose. *Op. Cit.* I, 111.

Manuel Garcia expõe que os resultados de um bom *Estilo Legato* são caracterizados por:

- Afinação perfeita;
- Igualdade no valor das notas;
- Igualdade de soberania das notas (sem que se sinta um impulso na passagem de uma nota para a outra);
- Igualdade do nível de *Legato*;
- Igualdade tímbrica.

Van A. Christy ainda frisa que uma boa dicção é primordial para o *Legato*, e sugere três conteúdos basilares para uma boa articulação: pronúnciação; enumeração; e articulação¹²².

Tanto para os cantores como para os trombonistas os aspetos fundamentais para se conseguir uma boa agilidade e capacidade de enquadramento em vários estilos musicais passam muito por um bom *Legato*. As bases de uma boa técnica são praticamente as mesmas tanto para os cantores como para os trombonistas. No trombone há quatro fatores principais no desenvolvimento de uma boa técnica de *Legato* segundo Dennis Wick¹²³:

- Coluna de ar estável e contínua;
- O uso de uma articulação em *Legato*;
- Movimento da vara rápido e com precisão, coordenando o movimento do braço com o da língua;
- Ajuste da embocadura para as mudanças de registo das notas.

Como um cantor, o trombonista deve empregar um constante uso da coluna de ar e apoio durante a frase musical tanto numa frase cuja articulação seja mais separada, como numa frase em *Legato*, onde a energia e concentração na forma como se desenvolve a coluna de ar são fundamentais. Dennis Wick defende que “ a voz humana é provavelmente o único instrumento musical que está equipado”¹²⁴ para produzir um bom *Estilo Legato*. Por experiência pessoal, aquando dos períodos

¹²² Christy, Van Ambrose. *Op. Cit.*, 86.

¹²³ Wick, D. (1971). *Trombone technique*. Oxford : Oxford University Press.

¹²⁴ Idem, 51-52.

de ensaios da Orquestra de Jovens Gustav Mahler, dos quais Dennis Wick estava responsável pela preparação do naipe dos trombones, posso confirmar que era dada uma grande importância às técnicas para desenvolver o *Legato* perfeito e à procura de identidade sonora do naipe através do recurso a uma rotina diária de vários quartetos corais, maioritariamente Corais de Johann Sebastian Bach.

Edward Kleinhammer faz alusões à voz dizendo que “nas passagens em legato o trombone [...] está mais próximo da voz humana que qualquer outro instrumento de metal”¹²⁵. Por seu lado, Lafosse no seu tratado *Traité de Pédagogie du Trombone a Coulisse* (Paris, 1955) considera que, se considerarmos os fatores que estão inerentes à *performance* do trombone, a nível da importância do ponto de vista técnico o *Legato* aparece em segundo lugar, logo a seguir ao domínio da articulação base. Andre Lafosse aconselha também os professores de trombone a usarem o exemplo de “ como um bom cantor sustenta o legato numa música”¹²⁶ como modelo para ser tocado o *Legato* no trombone.

Podemos dizer que os mecanismos de produção dos sons tanto no trombone como na voz estão muito próximos: tanto na analogia entre a maneira como se processa a vibração dos lábios do instrumentista para obter som nestes instrumentos e o funcionamento das cordas vocais, como nas semelhanças entre o funcionamento da língua no que diz respeito à sua utilização nos diferentes registos e articulações. Trataremos com mais detalhe deste assunto no capítulo VI.

¹²⁵ Kleinhammer, E. (1999). *The art of trombone playing*. Alfred Music.

¹²⁶ Lafosse, A. (1955). *Traité de pédagogie du trombone à coulisse*. A. Leduc.

2.2 O *Vocalise*¹²⁷ e o Trombone: a utilidade do *Vocalise* para o trombonista

O *Vocalise* tem origem em exercícios de solfejo usados no ensino da prática vocal, que datam do século XVII em Itália. Um dos primeiros professores de canto cujo trabalho e métodos foram reconhecidos foi Pier Francesco Tosi (1647-1732) que acreditava que o cantor (também ele era cantor, *castrato*) devia aprender a música completa antes de lhe juntar as palavras, isto é, que devia aprender o *Solfeggio* antes de tentar integrar logo o texto, caso contrário perder-se-ia muita flexibilidade, agilidade e timbre na preparação da obra.

Deste modo, Francesco Tosi ensinava os seus alunos a cantar através da ênfase no uso de vogais¹²⁸. Tecnicamente, o *Vocalizzo*, termo usado em Itália para estes exercícios vocais, consistia na execução de linhas melódicas especialmente preparadas para a prática vocal usando uma ou mais vogais, ao passo que o *Solfeggio* empregava a solminização de sílabas¹²⁹. A partir do final do século XVIII, a diferença entre *Vocalizzo* e *Solfeggio* torna-se menos evidente e é então que surge em Paris, em 1786, uma coleção de composições já existentes que podiam ser usadas quer como exercícios de *Vocalizzo* quer como exercícios de *Solfeggio*.

Os *Vocalises* são então divididos em dois grupos de exercícios. O primeiro é uma variante de exercícios de *Solfeggio* e é constituído por material pré-existente cantado com sons de vogais; o segundo conta com composições de novos estudos com acompanhamento de piano que eram cantadas com o som de vogais. Neste segundo grupo têm origem dois subgrupos, sendo que o primeiro consiste em peças ou concertos compostas num estilo que evidencia as características das obras do final do Romantismo ou do século XX, intituladas *Vocalise* e o segundo subgrupo conta com pequenos exercícios de aquecimento ou técnica cantados com o som de vogais. *Vocalise-etude* (1907) de Gabriel Fauré (1845 - 1924), *Vocalise en forme d'habanera* (1907) de Maurice Ravel (1875-1937), *Vocalise* Op.34 n.º14 (1912) de Sergei Rachmaninoff (1873 - 1943) e *Three Vocalises* para soprano e clarinete (1958) de Vaughan Williams (1872 - 1958) são exemplos de peças do primeiro subgrupo, que também não contam com texto, e que são integradas em recitais dos cantores. Será então do segundo grupo de *Vocalises* que trataremos neste ponto do trabalho.

¹²⁷ Optámos pela expressão *Vocalise* e não *Vocalizo*, termo em português, porque no meio musical (trombonístico e mesmo entre os cantores) é o termo mais commumente utilizado.

¹²⁸ Coffin, B. (1989). *Historical vocal pedagogy classics*. Chicago: Scarecrow Press.

¹²⁹ Jander, O. (1980). *Vocalise*. Grove Music Online. Oxford Music Online.

Muitos dos professores de voz em Paris durante o século XIX escreviam coleções de exercícios progressivos, chegando a atingir graus de dificuldade muito elevada¹³⁰, acompanhados por piano, intitulados *Vocalises*. Estas melodias sem texto permitem que o cantor se concentre apenas no som, técnica e expressão (tal como se passa na interpretação instrumental), desenvolvendo um *Legato* muito suave e regular, assim como de um bom controlo da voz e uma boa agilidade vocal parecidos com os dos cantores de *Bel Canto* do século XVIII. Pode dizer-se que alguns professores de canto nesta altura procuravam escrever novos exercícios deste género para resolver os problemas técnicos individuais de muitos estudantes.

Como compositores de *Vocalises* podemos destacar Giulio Marco Bordogni (1789 – 1856), Giuseppe Concone (1801 - 1861), Francesco Lamperti (1811 - 1892), Mathilde Marchesi (1821 – 1913), Francesco Marchesi (1754 – 1829), Gaetano Nava (1802 - 1875), Heinrich Panofka (1807-1887), Gerdinand Sieber (1822 - 1895) e Nicola Vaccai (1790 – 1848).

Dos compositores que citámos, Giulio Marco Bordogni, Heinrich Panofka, e Nicola Vaccai destacaram-se pelo virtuosismo, exigência de experiência e um grande nível de exigência no que diz respeito às capacidades vocais do interprete na *performance* das suas composições¹³¹.

Giulio Marco Bordogni é talvez o mais célebre artista, compositor, cantor e pedagogo do grupo de nomes que anunciámos no parágrafo anterior. Enquanto cantor era conhecido como um grande Tenor operático, mais pela colocação da voz e estilo vocal do que pelo poder vocal, conquistando um grande sucesso nas casas de ópera italianas e tendo depois sido contratado durante catorze anos no *Theatre-Italien* em Paris. Enquanto Professor, teve também um grande sucesso na área pedagógica, devendo-se provavelmente grande parte deste sucesso à extensa série de *Vocalises* progressivos que publicou em *Methode de Chant*. Este método é composto por treze volumes de *Vocalises*, que contam com 120 *Vocalises* e 12 duetos (que se encontram no último volume) em nove volumes, sendo que os restantes volumes contêm transcrições para vozes diferentes¹³².

¹³⁰ Apel, W. (1969). *Harvard dictionary of music*. Harvard University Press.

¹³¹ Kleinhammer, E. (1999). *The art of trombone playing*. Alfred Music.

¹³² Num artigo da revista da *International Trombone Association* (edição da Primavera de 1989) sobre Giulio Marco Bordogni, Benny Sluchin indica que as intenções deste não eram escrever uma coleção de estudos, mas sim um método de canto progressivo, e cita o compositor: “*In the preface which precedes the 12 vocalises dedicated to the Queen of Spain, I said that all my writings in this matter have been combined and coordinated in a manner to form a unique work - a practical singing method. To avoid the expansion of a purely didactic work, I intend to present, in a series of studies, all difficulties, all the resources and all the artifices of the vocalisation in a way that is close to the music context. The following is the preface, the introduction to this practical method. These are easy etudes written within the reach of all voices which should first be solfeged and then vocalised. These etudes, by number of 24 and by progressive difficulty, introduce the student unperceptively to the difficulties to the first book of collection of 36 vocalises*”.

Devido à sua dificuldade, a maior parte dos *Vocalises* de Bordogni requerem cantores bem ensaiados e com experiência para uma *performance* musical efetiva.

Tal como os *Vocalises* de Bordogni, os *Vocalises* de Giuseppe Concone ainda hoje são utilizados, embora regra geral estes sejam mais acessíveis a nível da dificuldade. Giuseppe Concone mudou-se para Paris em 1837 e a sua notabilidade não era por ser cantor, mas sim por ser um grande pedagogo, compondo *Vocalises* em grande número e publicou pelo menos cinco coleções de estudos em todas as tessituras da voz¹³³.

Contemporâneo tanto de Bordogni como de Concone, Heinrich Panofka, violinista alemão, estudou técnica vocal através dos métodos de Bordogni e em 1847 mudou-se para Londres, onde publicou *Practical Singings Tutor*, sendo que as suas outras obras vocais são: *L'art de chanter*, Op.81; *24 Vocalises progressives*, Op. 85; *12 Vocalises d'artiste*, Op.86; e *L'Ecole de chant*¹³⁴.

A tradição do uso de *Vocalises* no repertório começou a expandir-se a nível europeu e, posteriormente, mundial. Foi com a tradição das primeiras transcrições de grandes obras para trombone direcionadas especificamente para fins pedagógicos por Paul Delisse (1817 - 1888) que Louis Allard (1852 - 1940) transcreveu os primeiros *Vocalises* para trombone. Paul Delisse, que a 1 de Outubro de 1871 foi apontado como sucessor de Antoine Dieppo (1808 - 1878) no cargo de professor de Trombone no Conservatório de Paris, transmitiu a importância que as transcrições de obras tinham no ensino e *performance* do Trombone para o seu aluno Louis Allard. Recusou ensinar trombone de pistões, tal como Dieppo, efetivando o fim do uso deste instrumento no Conservatório de Paris. André Lafosse, que mais tarde esteve responsável pelo ensino de Trombone neste Conservatório, reconhece o trabalho de Delisse afirmando:

(...) He was the first to have the idea of transcribing the works of the great composers, thus bringing within the reach of trombonists the wonderful schooling in style offered by the works of Haydn, Mozart, Beethoven and J. S. Bach—works which have contributed so much to the making of our pianists and string players. (...)¹³⁵

É então que em 1888 Louis Allard se torna Professor de Trombone no Conservatório de Paris e recorre aos *Vocalises* para colmatar e resolver problemas técnicos dos seus alunos. Transcreve um

¹³³ Forbes, Elizabeth (1980). Giuseppe Concone. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed Stanley Sadie, 640.

¹³⁴ Idem, 157-158

¹³⁵ Sluchin, B., & Lapie, R. (1997). Slide Trombone Teaching and Method Books in France (1794-1960). *Historic Brass Society Journal*. Nº 9., 4-29.

número desconhecido deste tipo de exercícios que, mais tarde, em 1927, juntamente com Henri Couillaud (1878 - 1955), publica com o título *26 Études techniques d'après Bordogni* numa edição da *Leduc*. Henri Couillaud, Professor de Trombone no Conservatório de Paris entre 1925 até 1948 continuou a tradição de ensino deixada pelos seus antecessores. A sua contribuição para a pedagogia no trombone baseia-se muito no desenvolvimento do repertório de estudos, e as suas obras revelam duas abordagens distintas: transcrição de *Vocalises* de obras contemporâneas; e composição original de estudos que representavam um desafio técnico para os trombonistas. Os três volumes que constituem *Études de style d'après Bordogni* foram publicados entre 1927 e 1930, e contêm 36 *Vocalises* de Bordogni que são conhecidos por serem grandes ferramentas de desenvolvimento de diversos aspetos do trombonista como são o caso do fraseado, o controlo da respiração, o estilo e a qualidade sonora.

Em 1928 e 1929 são publicadas *Pièces mélodiques*, de sua autoria, obra em dois volumes com *Vocalises* de Dukas, Gaubert, Paray, Büsser, e outros compositores seus contemporâneos. Os *Vocalises* que fazem parte dos dois volumes foram extraídos de uma coleção de *Vocalises* em forma de estudo compiladas por Amédée Hettich (1856-1937), professor de canto no Conservatório de Paris de 1909 a 1927. É importante realçar que Couillaud preserva a tonalidade original dos estudos para possibilitar o seu uso com o acompanhamento de piano dos *Vocalises* originais. Mais tarde, em 1946, é publicado um terceiro volume que completa um total de 36 *Vocalise* de *Pièces mélodiques*¹³⁶.

Johannes Rochut foi aluno de Louis Allard no Conservatório de Paris, onde terminou a formação com o *Premier Prix* em 1905. Em 1914, enquanto fazia a digressão com a banda da *Garde Republicaine*, recebeu muitos elogios das suas *performances* enquanto trombonista. Em 1925, a convite de Koussevitsky, foi para a *Boston Symphony Orchestra*, como Primeiro Trombone, lugar que manteve cinco anos, tendo regressado posteriormente para Paris. Em 1928, enquanto estava ainda nos Estados Unidos da América, Rochut transcreveu e publicou uma coleção de 120 *Vocalises* de Giulio Marco Bordogni para trombone, agrupados em três volumes com o nome *Bordogni* e a justificação que Rochut apresentou para justificar o surgimento destas transcrições é citada por Benny Sluchin num artigo da revista da *International Trombone Association* (edição da Primavera de 1989)¹³⁷:

¹³⁶ Sluchin, B., & Lapie, R. (1997). Slide Trombone Teaching and Method Books in France (1794-1960). *Historic Brass Society Journal*. Nº 9, 4-29.

¹³⁷ International Trombone Association. (1997). *International Trombone Association Journal: The Quarterly Publication of the ITA*.

These etudes transcribed from the vocalises of Bordogni have been specially prepared for use by trombonists, to perfect their technique generally and in particular to develop style in the interpretation of melody in all its varied forms of expression... The practical value of these studies in the art of trombone playing has been demonstrated through their use at the Conservatoire in Paris, and it is confidently believed by the transcriber that they will meet with the approval of performers everywhere.

Os números da edição das transcrições de Rochut presentes na coleção que contem os 120 *Vocalises* de Bordogni muitas vezes não coincidem os números originais estabelecidos na edição de Bordogni, conforme podemos ver na “Tabela 12” em Anexo (Anexo 2).

Também escreveu estudos originais, assim como outras transcrições de *Vocalises* e outras composições de compositores como Johann Sebastian Bach, Girolamo Crescentini, Friedrich Dotzauer e Gioacchino Rossini, entre outros. Ainda enquanto estudante no Conservatório de Paris transcreveu 25 *Vocalises* que foram mais tarde publicados com o título *Lectures pour Trombone*.

Estas composições apresentam uma tessitura não muito extensa, tornando-os um pouco mais fáceis de executar que os de Bordogni; no entanto, isso torna-os mais acessíveis a trombonistas mais jovens, conseguindo desenvolver aspetos técnicos da *performance* do trombone a partir das gerações mais jovens.

A editora *Bewlin-Mills* publicou os acompanhamentos dos *Vocalise* transcritos por Rochut, sendo que 24 *Easy Vocalises* contém os *Vocalises* presentes no primeiro volume de Rochut, *Melodious Etudes*, e *Thisty-six Vocalises* contém os *Vocalises* presentes nos volumes dois e três de Rochut. Com a junção do acompanhamento nestas transcrições, para além das exigências técnicas presentes no estudo, o trombonista passa a ter que se concentrar na musicalidade e na junção com o piano. Deixa de ser um estudo de cariz técnico e individual para passar a ser uma peça de ensemble musical e perfeitamente enquadrada num recital.

Como referimos anteriormente, os *Vocalises* são ferramentas muito úteis para desenvolver o *Estilo Legato*. Tal como Manuel Garcia enunciou nos cinco objetivos para um bom *Legato*, a prática comum destes exercícios no trombone faz com que o trombonista consiga desenvolver uma boa técnica de *Legato*; estes exercícios baseiam-se num trabalho de preparação e execução concentrados na coordenação motora entre a língua e os movimentos do braço bem como na promoção de uma coluna de ar constante.

Com a prática regular dos *Vocalises*, o trombonista ganha uma grande prática de criação de fraseado (desenvolvendo aspetos interpretativos que enfatizam os clímax das linhas melódicas através da direção harmónica e da forma das melodias); domínio do registo extremo de dinâmicas e capacidade de as introduzir no contexto da frase (a escassez, ou falta de indicações faz com que o interprete tenha uma maior liberdade em usar as dinâmicas de uma forma mais pessoal e torna-las quase como desafios técnicos que permitem desenvolver um domínio maior das mesmas); maior controlo no vibrato (dado o grande cunho lírico que estas melodias possuem, o intérprete é incitado a usar um bom vibrato durante a *performance*); desenvolvimento de aspetos técnicos, como o recurso a posições auxiliares (muitas vezes essenciais para conseguir uma linha melódica muito fluida e sem impactos de mudanças bruscas nas posições usadas na vara), de ornamentos (os trilos não são muito requisitados, mas os *grupettos* são muito comuns e fazem com que o trombonista os conheça e os trabalhe aquando da preparação destes estudos) e de notas em *appoggiatura* (bastante recorrentes e que representam alguma dificuldade ao interprete, muitas vezes resolvidas com recurso a posições auxiliares); constroem também um melhor conceito de fraseado (todas as frases destes *Vocalises* estão sinalizadas com uma ligadura, o que facilita o interprete na descodificação da frase, mas também exige um fraseado melhor que perderá efeito caso a última seja cortada cedo demais ou outros erros que destruam a continuidade e conclusão da frase musical); controlo das respirações (que têm que ser muito eficientes para evitar cortar as notas que as antecedem e permitir chegar ao final de uma frase com energia); e finalmente, a nível físico, o trombonista ganha mais flexibilidade (devido ao recurso a muitos saltos e outros movimentos que requerem a prática de muita flexibilidade) e resistência (pois são peças de muita intensidade física e que não dão muita margem para o interprete relaxar, visto algumas serem de relativa facilidade e o mais pequeno erro é bastante evidente).

Concluimos, pois, que o desenvolvimento de uma fluidez e do *Estilo Legato* é muito paralelo entre a voz e o trombone. Na História da Música Ocidental para além de se terem composto obras destinadas ao repertório vocal, também foi produzido um repertório considerável num estilo vocal e lírico que, da mesma maneira que permite desenvolver as técnicas vocais dos cantores, também possibilita o aperfeiçoamento das técnicas interpretativas e líricas do instrumentista (neste caso, do trombonista). Os *Vocalises* de Marco Bordogni providenciaram um excelente material a nível não só pedagógico como de inclusão de um novo estilo de obras nos recitais para trombone.

Em anexo segue uma linha cronológica (Anexo 3) com um levantamento de métodos que consideramos importantes e que abrangem um espaço temporal que engloba os séculos XVIII, XIX, XX e XXI, reportando o interesse pelo ensino no instrumento nesta franja cronológica.

Capítulo V: Os *Lieder* de Richard Strauss: da transcrição à criação de um Repertório para Trombone e Piano

1. Das transcrições musicais às novas composições: tópicos para reflexão

Ao iniciar o presente Capítulo parece-nos pertinente esclarecer a definição de dois conceitos muitas vezes confundidos entre si: “Transcrição” e “Arranjo”.

Segundo os dicionários de música, trata-se de termos diferentes; de acordo com o *Oxford Dictionary of Music*, temos que:

(...) arrangement or transcription. Adaptation a of piece of music for a medium other than that for wich it was originally composed. Sometimes ‘transcription’ means a rewriting for the same medium but in a style easier to play. (In the USA there appears to be a tendency to use ‘arrangement’ for a free treatment of the material and ‘transcription’ for a more faithful treatment. In jazz ‘arrangement’ tends to signify ‘orchestration’(...)

Pelo mesmo *Dicionário* a definição de transcrição é feita da seguinte maneira: “transcription. (1) an arrangement of a musical composition for a performing medium other than the original, or for the same medium but in more elaborate style. (2) Conversion of a composition from one system of notation to another.”

Em *The New GROVE Dictionary of Music and Musicians* arranjo é definido da seguinte forma: “Arrangement (Ger. *Bearbeitung*). The reworking of a musical composition, usually for a different medium from that of the original.”¹³⁸. Por outro lado, para transcrição temos que a mesma deve ser entendida como:

Transcription. (1) A copy of a musical work, usually with some change notation (e.g. from tablature of staff notation, from staff notation to Tonic Sol-fa) or in layout (e.g. from separate parts to full score). Transcriptions are usually made from manuscript sources of early (pre-1800) music and therefore involve some degree of editorial work. The term may be extended to include the writing down of music (e.g. folk music) from a live or recorded performance, or its transference from sound to a written form by electronic or mechanical means (*see*, for example, MELOGRAPH). (2) An ARRANGEMENT, especially one involving a change of medium (e.g. from orchestra to piano).

¹³⁸ Sadie, S., & Tyrrell, J. (2001). *Dictionary of Music and Musicians*. New York: Oxford University Press. Yónatan Sánchez, Vol. 1, 627.

Desta forma, transcrição é então considerada um “arranjo”, mas com um tratamento mais fidedigno e sem deturpar o original.

As canções têm sido ao longo de centenas de anos a base para novas composições. Como exemplo, podemos nomear alguns géneros composicionais que marcaram uma cultura e um período e que servem de base para a criação de obras num período histórico e contexto cultural completamente diferentes¹³⁹.

Este recurso a obras de outros compositores devia-se muitas vezes devido à dificuldade de divulgação de repertórios (por não haver gravações) e é assim que surge um grande número de transcrições e arranjos dessas obras que vão dar origem a um novo repertório interpretado por formações que não coincidiam com as originalmente escritas para as respetivas obras.

No século XIX, muitas das transcrições, arranjos e composições baseadas em obras já existentes resultam no surgimento de *Lieder* sem um suporte poético mas adaptados à vida musical da época. Devido ao grande sucesso de vendas e a fatores de ordem prática, grande parte dos editores também dedicavam parte do seu catálogo a transcrições e arranjos feitos por si de obras vocais para outro tipo de formações, como era o caso de árias de ópera e *Lieder*.

É evidente que a forma inicial de adaptação destes *Lieder* para música puramente instrumental passa por omitir o texto da obra, de maneira a criar uma canção sem palavras. Este conceito sugere-nos erradamente *Lieder ohne Worte* (uma coletânea de 48 peças para piano escritas entre 1829 e 1845 por Felix Mendelssohn, pois estas obras não foram compostas como um típico *Lied* mas sim com base no conceito de lirismo para piano a solo numa escrita muito melodiosa em que o instrumento parece ganhar qualidades vocais. Para além de Felix Mendelssohn, também outros compositores exploraram esta noção para compor.

Por outro lado, existem também um número grande de peças que efetivamente resultam da remoção do texto quando adaptadas para instrumento e a linha vocal é simplesmente tocada pelo instrumento solo com o acompanhamento ao piano já existente.

¹³⁹ O cantochão surge nos primórdios da Idade Média como uma prática monofónica de canto sem acompanhamento utilizada tanto em mosteiros como em cerimónias religiosas, e vai dar origem à tradição ocidental de música polifónica; o canto regular e secular da Idade Média e Renascença foram a base de muitas composições de música religiosa, como Missas; os Corais Luteranos - que resultam da adaptação de melodias pertencentes ao Culto Católico Romano para a Igreja Luterana e que serviram de base para a composição de corais com textos que Martinho Lutero traduziu de Latim para Alemão - estão presentes tanto na música instrumental do Período Barroco, como também em inúmeras Cantatas, Oratórios e Paixões; a última variação das *Variações Goldberg* de J.S.Bach foi inspirada por dois *Lied* alemães; e a presença de muitos *Lieder* alemães (assim como de outros países) em sinfonias, ou outras composições, por compositores do período Clássico.

Um dos compositores que mais se destacou na transcrição deste género musical foi Franz Liszt (1811 - 1886) nomeadamente com *Lieder* de Franz Schubert (1797 - 1828) para piano. Estas transcrições têm início em meados de 1830 e, para além de se tornarem nas obras favoritas dos seus recitais, constituíram um sucesso comercial astronómico. É com a composição de *Lieder* da sua autoria e a transcrição de *Lieder* de vários compositores como Beethoven, Schumann e principalmente Franz Schubert, que Franz Liszt consegue não só responder às pretensões do virtuosismo da sua interpretação como pianista, mas também às de muitos editores, público e outros intérpretes ao piano.

Embora não haja registos áudio das suas *performances*, podemos confirmar esse sucesso e capacidades interpretativas através das críticas aos seus recitais, como as de um crítico chamado “Carlo” na *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theatre und Mode* em 1839, relatando que Franz Liszt dera origem a “um novo género” através das transcrições dos *Lieder* de Schubert:

(...) It is a successful attempt to reproduce the melodic and harmonic beauty of the new classical song as a lyrical whole for the piano *alone*, and to perfect it with the power of singing and declamation without sacrifice of any of his keyboard richness. The composer’s skillful, characteristics, and tasteful treatment [of the material] has made these pieces favorites nearly everywhere. Schubert’s immortal songs will be property not only of cultured singers, but also of cultured pianists.(...) ¹⁴⁰

Outra razão para a composição destas transcrições por Franz Liszt, para além das já mencionadas referentes às necessidades virtuosísticas como pianista, do sucesso comercial e do apreço por parte dos editores e público, é a defendida por Alan Walker em *Reflections on Liszt*¹⁴¹. Este autor refere que estas transcrições tinham como intenção aumentar o repertório de Franz Liszt. Estas transcrições podem ter consistido não só numa maneira de Franz Liszt demonstrar o apreço pelas obras dos outros compositores como também numa maneira do compositor aperfeiçoar a composição deste género musical, sendo que os *Lieder* da autoria de Franz Liszt se destacam como exemplos de grande qualidade, chegando mesmo a ser descritos por Edwin Hughes como “German Lieder through and through, as German as any Schubert’s or Schumann’s in spite of the fact that their composer was most cosmopolitan of all great creative musicians”¹⁴².

¹⁴⁰ Parsons, J. (Ed.). (2004). *The Cambridge companion to the Lied*. Cambridge: Cambridge University Press, 225.

¹⁴¹ Walker, A. (2005). *Reflections on Liszt*. Cornell University Press, 29.

¹⁴² Hughes, E. (1917). Liszt as Lieder composer. *The Musical Quarterly*. Oxford: Oxford University Press. Vol. 3, N.º 3, 394.

Independentemente de qual seria a intenção de Liszt com estas transcrições, deve ser feita referência que, para além da complexidade e dificuldade que elas representam, o compositor preservou ao máximo o que era o *Lied* original, possibilitando-lhe inovar e transformar a arte performativa do instrumento, introduzindo mudanças a nível da técnica do piano¹⁴³. Ainda acerca de Liszt, Philip Friedham afirma¹⁴⁴:

A distinction should be made, however, between the desire of the *virtuoso* to impress his listeners and the desire of the individual to include every human experience within himself. Liszt's original compositions fulfill the former function, and many of them sustain their virtuosity without sacrificing musical integrity. Some of the transcriptions, however, overstep the limitations of the medium, either through the nature of the specific work (as in the *Symphonie Fantastique*) or through the exaggeration of technical difficulties (as in "Erlkönig"). The element which goes beyond the stage of virtuoso pyrotechnics to something fundamental in Romanticism is belief in the infinite capability of the human being. Man's greatness is evidenced not only by the fact that he can overcome his apparent limitations, but he can contain the entire world within himself.

Sigismund Thalberg (1812 - 1871) foi um pianista e compositor nascido em Génova muito conhecido nos seus dias, hoje pouco lembrado. Para além de ser um grande rival de Franz Liszt a nível da direção de orquestra, também fez inúmeras transcrições para piano, das quais se destaca o Op. 70, *L'art du chant appliqué au piano*, que consiste na transcrição de 24 temas operáticos pertencentes a um grande número de compositores, desde Alessandro Stradella (1639 - 1682), Giovanni Battista Draghi, conhecido como Giovanni Battista Pergolesi (1710 - 1736), André Ernest Modeste Grétry (1741 - 1813), Wolfgang Amadeus Mozart (1756 - 1791), Carl Maria Friedrich Ernst von Weber (1786 - 1826), Gioachino Antonio Rossini (1792 - 1868), Vincenzo Salvatore Bellini (1801 - 1835), Domenico Gaetano Donizetti (1797 - 1848) e Giacomo Meyerbeer (1791 - 1864). Tratava-se de transcrições direcionadas para jovens pianistas onde são apresentados desafios que contam com a produção de um bom *legato* e prolongamento das notas no piano-forte devido às melodias transcritas, que originalmente foram escritas para voz, e que levam a um bom

¹⁴³ Schrag, K. J. (2014). *From Voice to Piano: Liszt's transcriptions of Ständchen and Widmung*. Doctoral dissertation in Musical Arts, Universidade do Kansas. Disponível em https://kuscholarworks.ku.edu/bitstream/handle/1808/19575/Schrag_ku_0099D_13696_DATA_1.pdf;sequence=1, acessado a 17 julho 2017.

¹⁴⁴ Friedheim, P. (1962). The Piano Transcriptions of Franz Liszt. *Studies in Romanticism*. Vol. 1, Nº 2, 87.

desenvolvimento técnico e expressivo do pianista. Contemporâneos de Sigismund Thalberg reconheciam todo o domínio que este desenvolvera a tocar piano, destacando-se pela ressonância e som volumoso que conseguia produzir, tal como Henri Blanchard escreve em 1836:

No one has ever *sung* at the piano like Thalberg. The sound is sustained with nuances added through *rinforzando*, such that you believe you are hearing the expressive bow of [Alexandre] Batta, gliding gracefully over the strings of the cello, or the sweet horn tones of [Jacques-François] Gallay, penetrating your being with gentle melancholy.¹⁴⁵

Johannes Brahms (1833 - 1897) também transcreveu algumas obras para piano, embora a uma escala inferior à produção de Franz Liszt neste género de composições. Transcreveu e procedeu ao arranjo de obras de vários compositores, entre os quais se destacam Robert Schumann (1810 - 1856) (através do arranjo, em 1854, do Quinteto de Piano em mi bemol maior Op. 44 de Schumann para um dueto de pianos), Chopin e Weber (através da composição de estudos que trabalhavam as dificuldades apresentadas nas peças originais).

Um dos compositores que se mais se destacou na composição de transcrições e arranjos para piano foi sem dúvida Ferruccio Busoni (1866 - 1924) que, dada a vontade de fazer chegar a música de Johann Sebastian Bach (1685 - 1750) a pianistas amadores e profissionais, foi responsável pela transcrição e arranjo de sete volumes de obras deste compositor.

Os dois primeiros volumes são transcrições de invenções a duas e três partes: a *Fantasia e Fuga Cromática*, e o *Concerto para piano em ré menor* e a *Aria com as 30 Variações Goldberg*; o terceiro volume conta com transcrições do *Prelúdio e Fuga em ré, para órgão, BWV 532*, *Prelúdio e Fuga em mi bemol maior, para órgão, BWV 552*, *Toccatina e Fuga em ré menor, para órgão, BWV 565*, *Toccatina, Adágio e Fuga em dó maior, para órgão, BWV 564*, 10 *Prelúdios Corais* para órgão e uma *Chaconne em ré menor* da *Partita para violino Solo, BWV 1005*. O quarto volume conta com composições do compositor e transcrições de diversas obras de J. S. Bach; o volume quinto e sexto são compostos por arranjos dos 48 Prelúdios e Fugas de *O cravo bem temperado*.

Os *Lieder* de Richard Strauss também conheceram transcrições para piano das quais faremos referência às três grandes coleções que Barbara A. Petersen menciona em *Ton und Wort*¹⁴⁶.

¹⁴⁵ Todd, R. L. (Ed.). (2004). *Nineteenth-century piano music*. Taylor & Francis, 6, 2 ed.

¹⁴⁶ Petersen, B. A. (1980). *Ton und Wort: the lieder of Richard Strauss*. UMI research Press, 12.

A primeira (Max Reger. *Richard Strauss. Ausgewählte Lieder. Piano Solo. [Mit biegefügten deutschen und englischen Text* com traduções para inglês por John Bernhoff¹⁴⁷) é um grupo de seis *Lieder* transcritos para piano solo por Max Reger (1873 - 1916), publicados pela editora Joseph Aibl em 1899 e reimpressas em 1904 pela *Universal-Editions*, sendo nesta edição adicionado um volume com mais seis *Lieder*. Na edição de Joseph Aibl são transcritos respectivamente: *Breit über mein Haupt; Morgen!; Traum durch die Dämmerung, Ich trage meine Minne; Glückes genug; e Meinen Kinde*. Na segunda edição, para além destes seis *Lieder*, Reger acrescentou mais seis: *Allerseelen; All mein Gedanken; Du meines Herzens Krönelein; Cäcilie; Heimliche Aufforderung; e Nachtgang*. Todos os *Lieder* mantiveram a tonalidade original.

A segunda coleção corresponde às transcrições de 25 *Lieder* para piano solo por Otto Taubmann, publicada por Adolph Fürstner em 1903. Os *Lieder* transcritos¹⁴⁸ (*Kornblumen, Epheu, Wasserrose, Blauer Sommer, Wenn, Weisser Jasmin, Ein Obdach gegen Sturm und Regen, Gestern war ich Atlas, Die sieben Siegel, Morgenrot, Ich sehe wie in einem Spiegel, Auf ein Kind, Des Dichters Abendgag, Rucklegen, Einkehr, Freundliche Vision, Ich Schwebel, Kling, Winterweihe, Winterliebe, Waldseligkeit, In goldener Fulle, Wiegenliedchen, Sie wissen's nicht, Wer lieben will muss leiden*) fazem parte do Op. 22, Op. 31 e Op. 46 a Op. 49 e, como no caso das obras transcritas por Max Reger, mantém a tonalidade original.

A terceira coleção de transcrições para piano corresponde a *Ausgewählte Lieder. Richard Strauss. Freie Bearbeitungen* da autoria de Walter Giesecking e publicada em 1923 também por Adolph Fürstner. A coleção conta com cinco *Lieder*: *Ständchen (Serenade) Op.17 n°2; Heimkehr (Homeward) Op.15 n° 5; Freundliche Vision (A Welcome Vision) Op. 48 n° 1; Winterweihe (A Winter Dedication) Op. 48 n° 4; e Schlechtes Wetter (Bad Weather) Op.69 n° 5*.

¹⁴⁷ Ibidem.

¹⁴⁸ Richard Strauss, Otto Taubmann. (1901). *25 Lieder Von Richard Strauss Fur Klavier Mit Beigefugtem Deutsch-Englischen Text*. Berlin Adolph Furstner.

É importante salientar que em todas estas transcrições os compositores optaram por deixar o texto presente tal como vemos nos exemplos abaixo (imagem 21 e imagem 22):

5. Glückes genug.

True Love's Bliss.

(Detlev von Liliencron.)

The English Version by John Bernhoff.

Richard Strauss, Op. 87. Nº 1.
Bearbeitet von Max Reger.

Sehr ruhig.
Molto tranquillo.

Wenn sanft du mir im Ar - me schließt,
When soft a - sleep I held thee, sweet,

PIANO. *pp*

un poco marcato il canto e sempre assai delicato

Imagem 21: Excerto da transcrição de *Glückes genug* Op. 37 nº1 de Richard Strauss por Max Reger e tradução do texto por John Bernhoff.

Fonte: <http://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/be/IMSLP13691-Strauss-Regier-Gluckes-Genug.pdf>, acessido a 16 de Setembro de 2017

Time of performance
about 2½ minutes

STÄNDCHEN (SERENADE)

by
Richard Strauss

Transcription by
Walter Gieseking

Vivace e dolce.

pp una corda
ten. (Alle 16te Figuren äußerst leicht)

L.H.

Mach' auf, mach'

p dolce

Imagem 22: Excerto da transcrição de *Ständchen (Serenade)* Op.17 nº 2 de Richard Strauss por Walter Gieseking.

Fonte: http://petruccilibrary.ca/files/imglnks/caimg/b/b1/IMSLP10772-Strauss-Gieseking_Staendchen.pdf, acessido a 16 de Setembro de 2017

No que diz respeito a este tipo de transcrições, para além das que acima referimos, uma das mais conhecidas é a transcrição de um *Lied* pertencente ao Op. 10 de Richard Strauss, transcrição da autoria de Max Reger através de uma versão para piano de *Allerseelen Op.10 n° 8*, publicada na edição de 1904 pela *Universal-Editions*. Nesse mesmo ano Leopold Weninger (1879 - 1940) orquestrou *Ständchen Op.17 n° 2*, tendo esta versão a particularidade de o compositor ter suprimido a voz, criando uma versão puramente instrumental. Felix Mottl (1856 - 1911) também fez uma orquestração (com voz) deste *Lied*, publicada em 1912, e ambas as orquestrações foram publicadas por Daniel Rahter, o editor original de Op.17. Leopold Weninger fez outra orquestração de um *Lied* de Richard Strauss em 1920, desta vez de *Heimkehr Op.15 n° 5*, também publicada por Daniel Rahter.

À medida que os *Lieder* de Richard Strauss conquistam mais reconhecimento e sucesso foram surgindo várias orquestrações destas obras, muitas vezes com a omissão da parte vocal (e conseqüente supressão do texto), por editores que, ou a título pessoal ou através da contratação de compositores especializados em transcrições e arranjos de obras, respondiam à procura que este género de composições ganhava através da publicação de novas versões dos *Lieder* mais afamados, muitas vezes sem o conhecimento ou consentimento de Richard Strauss. Para os editores, esta prática representava uma maneira de publicar obras sem ter que pagar por elas como pagariam se encomendassem obras novas ao compositor.

Como podemos ver, é durante este período, que antecipa a era do início dos registos em áudio, que houve uma expansão de transcrições para vários instrumentos, em especial para o Piano, resultante de uma grande procura por este tipo de versões de obras que variavam desde transcrições e arranjos de peças para orquestra, aberturas, até peças a solo, e que se adaptavam facilmente a outros instrumentos. Para além das orquestrações e transcrições para piano há também um número considerável de arranjos e transcrições para formações bastante diversificadas, como por exemplo para coros femininos, coros masculinos e coros mistos, banda sinfónica, órgão Hammond, trompete, trombone, violino e violoncelo.

2. As transcrições dos *Lieder* de Richard Strauss: fundamentação da escolha das composições

Inspirados particularmente pela maneira como foram transcritos os *Lieder* de Richard Strauss para peças puramente instrumentais, destacamos o sucesso e a eficiência do produto resultante da omissão dos textos nas transcrições destas obras para piano.

Determinámos que um dos objetivos desta dissertação seria transcrever *Lieder* de Richard Strauss para trombone e piano, dando seguimento à tradição anteriormente referida de transcrição deste género musical para música exclusivamente instrumental. O nosso intuito é não só aumentar a diversidade de repertório presente nos recitais de trombone e promover peças que convidem os trombonistas a investirem de uma forma mais pessoal e introspectiva na sua *performance*, como também dar acesso a peças de carácter melódico mas com um grau de complexidade bastante elevado, tanto a nível técnico como a nível interpretativo, requisitado pelas exigências do texto (a nível das articulações e transmissão de ideias ou imagens sugeridas pelo texto).

Os *Lieder* a transpor serão os correspondentes aos do conjunto *Acht Gedichte aus Letzte Blätter von Hermann von Gilm Op.10* e *Vier letzte Lieder AV150*.

A escolha destes grupos específicos deveu-se tanto à importância que revelaram na carreira profissional de Richard Strauss como compositor assim como ao fato de representarem polos completamente distintos a nível do processo de composição deste género musical por Strauss. Assim, o primeiro representa o início de uma fase madura de composição de *Lied*, com processos de composição num parâmetro e abordagem muito clássicos; o segundo grupo é considerado “o canto do cisne” do compositor e, como tal, corresponde ao grupo de *Lied* mais conhecido de Strauss, com técnicas de composição que refletem grande domínio um vasto leque de técnicas de composições concentradas em quatro *Lieder*. Na Parte II iremos analisar e descrever estas obras com mais detalhe.

3. Critério de adaptabilidade do repertório para Trombone aos *Lieder* de Richard Strauss

Conforme referimos no capítulo inicial desta tese (Capítulo I) existe um grande número de registos sonoros de trombone dedicados a transcrições/arranjos de *Lieder* para trombone, confirmando que a adoção deste género musical é cada vez mais recorrente no quotidiano da *performance* deste instrumento.

Para além destes exemplos, sublinhamos ainda outros casos de adaptações que revelam uma linha de *performance* deste instrumento direcionada para a interpretação deste tipo de obras e que revelam uma versatilidade e capacidade de adaptação do trombone a obras que originalmente foram compostas para outro instrumento, meio ou contexto. Começamos por referir a coleção que Eugene Adam (1881 - 1965)¹⁴⁹ escreveu intitulada *Solos for Trombone*. No seu período como estudante, ainda anterior ao período em que se começaram a usar *Vocalises* no Conservatório de Paris como prática associada ao desenvolvimento do estilo *Legato* no trombone, a interpretação de árias e diversas canções eram o único recurso que Eugene Adam e os trombonistas da sua geração tinham para os métodos iniciais de desenvolver a musicalidade e o estilo *Legato*. Foi neste contexto que este trombonista começou a recolher e a transcrever uma série de árias de ópera e canções religiosas (detentoras de um estilo *Legato*) que irão constituir a “Parte I” da sua coleção que irá concluir já em Boston, em 1935. Antes de se reformar da *Saint Louis Symphony Orchestra*, Eugene Adam entregou as suas transcrições a Kauko Kahila (1920 - 2013), então seu colega e trombonista baixo dessa orquestra (que mais tarde integrou a *Boston Symphony Orchestra*, em 1952) . Kahila viria a entregá-las a Douglas Yeo (trombonista baixo de renome mundial, nascido a 1955 e que foi trombonista baixo da *Boston Symphony Orchestra* (1985-2012) e Professor de Trombone na Arizona State University (2012-2016)) que tornou a primeira parte da coleção de Eugene Adam acessível para download através do seu site¹⁵⁰, e que serviu de fonte para a Tabela que apresentamos em anexo (Anexo 5). Nesta Tabela constam as obras que Eugene Adam transcreveu para trombone; organizámos a informação em duas colunas, sendo que a primeira corresponde à página da coleção e a segunda ao conteúdo da mesma.

¹⁴⁹ Eugene Adam foi um trombonista que nasceu em Paris e que estudou no Conservatório de Paris onde ganhou o Primeiro Prémio de instrumento em 1903. Em 1918 integrou a *Boston Symphony Orchestra* como primeiro trombone, assistente de trombone principal e tuba, durante um período de 29 anos. Entre 1947 e 1955 foi tubista da *Saint Louis Symphony Orchestra*.

¹⁵⁰ Disponível em: http://www.yeodoug.com/publications/adam_collection/adam_solos/adamsolos.html

Douglas Yeo também transcreveu composições vocais para serem tocadas pelo trombone (neste caso trombone baixo) apresentados numa coleção de solos transcritos para trombone/trombone baixo intitulada *Trombone Essentials*, e que incluem obras vocais tais como *Quia Fecit Mihi Magna* do *Magnificat* de J. S. Bach e *Bist du bei mir* que, embora seja atribuída a Bach, foi na verdade escrita por Gottfried Heinrich Stölzel. Trata-se de transcrições que requerem um nível avançado do instrumentista e que ganharam muita popularidade entre os trombonistas que procuravam novo repertório que se adaptasse tanto ao estudo como à integração em programas de recital.

Mais recentemente, e numa abordagem mais pessoal no que diz respeito aos aspetos interpretativos, temos o exemplo das transcrições de David Taylor (trombonista baixo nascido a 6 de Junho de 1944 em Nova Iorque e que é um dos mais célebres trombonistas da atualidade), que explora ao máximo as capacidades do instrumento e demonstra de uma maneira muito completa as possibilidades de adaptação do trombone a muito repertórios, sem exceção para o repertório vocal. Numa entrevista de David Taylor à *New World Records* sobre o seu CD *Past Tells* pode ler-se:

(...) Taylor says that for him the Sixties represent the spirit of improvisation and risk as opposed to conservatory notions of "perfection." Playing the trombone, a "marginal" instrument, Taylor turns marginality into a virtue by transforming his instrument into a multiplicity of sounds and voices. Simply as a study of mutes, this album would be of interest: Listen to the counter-intuitive use of the Harmon mute in Ives's *Things Our Fathers Loved* or the buzzer mute (made out of kazoos) which gives a ghostly air to *The Indians*. The surprising sounds Taylor produces are not merely colors, but voices. Significantly, most of the pieces on this album are songs without words, or they juxtapose and combine words and music. It's a one-man show (with a little help from some extremely talented friends) of a player/actor.(...) ¹⁵¹

É neste Cd que podemos encontrar uma *Suite* que consideramos ser um dos mais relevantes trabalhos a nível da transcrição de música vocal para trombone da atualidade: *Suite: Five (5) Songs avec benediction et divertissement aka Sidney Hall*. Nota-se que na transcrição deste grupo de obras não houve apenas a preocupação de transcrever notas sem texto, mas também de investir um cunho interpretativo muito forte baseado numa intenção permanente de tentar ser o mais perto possível do original embora com instrumentação diferente. A interpretação do trombone ganha uma nova

¹⁵¹ A entrevista está disponível em http://www.newworldrecords.org/liner_notes/80436.pdf, acessado em 20 de Agosto de 2017.

importância com este intérprete e o instrumento passa a ser mais que um meio de produzir som e ganha a função de transmitir fidedignamente o que o intérprete quer fazer (sendo que, por vezes, este tipo de interpretação tenha que sacrificar alguns aspetos técnicos, como a ideia clássica de som e de articulação).

A primeira obra desta Suite foi baseada no recitativo *Ach, unser wille bleibt verkhert* e ária *Herr, so du willst* da Cantata nº 73 de J. S. Bach. A instrumentação que acompanha a melodia solista é completamente alterada (trombone baixo, piano, harpa e sintetizador); porém, mantém a integridade da obra e demonstra a maneira como o trombone consegue reproduzir quase na perfeição o *bel canto* da voz solista. A segunda faixa contém um arranjo de Charles Ives: *The Things Our Fathers Loved*. David Taylor acrescentou ao título a frase entre parêntesis (*and the Greatest of these was Liberty*) que tem um sentido político subentendido. Nesta transcrição por Nicholas Flagello e David Taylor, a instrumentação é trombone baixo, piano, harpa, dois violinos, viola e violoncelo. A melodia é tocada pelo trombone baixo com uma surdina *Harmon*, dando a sensação que a melodia se trata de uma memória distante mas ao mesmo tempo muito presente. A terceira faixa é um transcrição de outra obra de Charles Hives, neste caso *The Indians* onde a grande novidade, para além da instrumentação, é o recurso a uma *Buzzer Mute*, uma surdina criada pelo intérprete para produzir um som com muito ar e ruídos parasitas afim de melhor representar a ideia de sons de espíritos, muito presente na cultura dos índios. A transcrição foi feita para trombone baixo, cravo, harpa, dois violinos, viola e violoncelo. A quarta faixa é uma adaptação da transcrição feita por Maurice Ravel de uma canção tradicional iídiche (língua adotada por judeus, em particular na Europa Central e Oriental no segundo milénio até ao Holocausto) a que Ravel deu o título de *Chanson Hebraique*. David Taylor adaptou para trombone baixo e harpa, e o trombone baixo fica responsável pelas duas melodias solistas (que representam a melodia entre um pai e um filho). A quinta faixa, *One Hundrer Bars for Tom Everett*, é uma obra da autoria do trombonista e, para além de ser uma obra para trombone baixo e três bongos, tem a particularidade de ter um secção intermédia que é um coral a duas vozes, onde o trombonista toca numa técnica chamada multifónicos (toca a nota inferior e canta a superior). A sexta faixa trata-se de um arranjo de Michael Abene, *Come Sunday*, de Duke Ellington, onde há uma constante partilha de melodias entre os três instrumentos deste arranjo (violino, trombone baixo e piano), muito num estilo de *Klangfarbenmelodie*. A última obra desta Suite é um arranjo de *Tolerance*, uma canção que Charles Ives fez com textos baseados em citações de uma revista sobre o livro *Some Influences in Modern*

Philosophic Thought da autoria de Arthur Hadley. O arranjo foi feito por Nicholas Flagello e David Taylor para trombone baixo, harpa, dois violinos, viola e violoncelo.

Trata-se, pois, de uma obra de referência no que diz a transcrições e adaptações de canções para trombone, demonstrando, através de uma interpretação bastante virtuosística, a adaptabilidade que o trombone tem com este género de obras.

Tendo como referência os exemplos acima descritos, transcrevemos alguns *Lieder* de Richard Strauss procurando verificar se efetivamente é possível interpretar *Lieder* deste compositor através de uma *performance* informada e que respeite ao máximo a ideia original do compositor, tentando reproduzir ao máximo a articulação da fonética inerente às linhas vocais solistas.

Como vimos abordando ao longo do presente trabalho, a relação entre o Repertório para Trombone e o Repertório Vocal existe desde o início do século XV, onde os instrumentistas, para além de fazerem as mesmas melodias que as vozes dos cantores, tinham também secções onde demonstravam os aspectos virtuosísticos do instrumento. No decorrer dos anos esta influência continua a fazer-se sentir quer na aprendizagem do instrumento, onde ainda hoje se recorre a métodos de técnica vocal para aperfeiçoar as técnicas individuais do instrumentista, quer a nível do repertório de orquestra, onde o trombone é usado para dobrar as vozes do coro num *Stilo Obligato* onde a fonética das palavras é fundamental para o estilo e articulação, quer a nível da *performance*, através da realização de um número crescente de recitais e gravações de CD's que recorrem muito a obras originalmente escritas para voz.

É nesse sentido que procuramos demonstrar as faculdades líricas deste instrumento assim como a maneira como se pode integrar o repertório vocal no repertório transcrito para trombone, em particular o *Lied*, possibilitando uma interpretação muito eficaz, com base em elementos programáticos, cores do som, dinâmicas, emoções, estilos de articulação e outros elementos intrínsecos à obra e a este tipo de repertório, caracterizado por uma estética complexa, intrínseca ao poema que corresponde a cada *Lied*.

Capítulo VI: Levantamento de problemas relativos à interpretação dos *Lieder* no Trombone e propostas para a sua resolução

1. A fonética como base interpretativa dos *Lieder*

Um dos primeiros problemas a nível a interpretação deste tipo de repertório é definido pela maneira como é respeitada a fonética do texto em termos interpretativos, nomeadamente na articulação e tentativa de recriação do efeito vocal presente na vocalização destas obras. Para justificar a importância da fonética como base da interpretação de *Lied* iremos apresentar as semelhanças entre a produção de som nos mecanismos responsáveis pelo funcionamento da fala e do canto (aparelho fonador) e os mecanismos responsáveis pela produção de som nos instrumentos de metal. Pretendemos com isto verificar se há semelhanças entre estes mecanismos, e assim tentar justificar a importância da abordagem pelo trombone destas obras vocais com base na fonética afim de conseguir criar a partir delas uma *performance* íntegra e fiel.

Como sabemos, a formação fonética dá-se na glote¹⁵² através da passagem de ar pelas cordas vocais, porém não é apenas da passagem de ar que resulta qualquer produção de som: este só é formado quando o cérebro envia uma mensagem para que as cordas vocais se aproximem. Os músculos responsáveis por esta ação são os músculos cricoaritenóideos laterais, músculo aritenóideo oblíquo e transverso e músculo cricoaritenóideos posteriores, sendo que a voz resulta da ação dos músculos vocal e tireoaritenóideo. Os dois primeiros (cricoaritenóideos laterais e músculo aritenóideos oblíquos e transversos) são responsáveis pela aproximação das cordas vocais; o terceiro (músculo cricoaritenóideo posterior) pelo afastamento destas e os últimos pelo encurtamento das cordas vocais e consequente mudança de frequência. Os músculos cricotiróideos também são responsáveis pela movimentação das articulações cricotireóideas, puxando a cartilagem tiróide para a frente e fazendo a sua rotação para baixo, relativamente à cartilagem cricóidea e consequentemente alongando as pregas vocais¹⁵³. Estes processos são ilustrados nas imagens

¹⁵² A glote é a parte mais estreita da laringe, localizada na porção final da laringofaringe e é constituída pelas cordas vocais e pelo espaço existente entre elas (rima da glote). Divide-se em duas partes: uma porção músculo-membranosa, anterior, e uma porção cartilaginosa, posterior, formada pelo processo vocal das cartilagens aritenóideas. Para além de impedir a entrada de alimentos para o aparelho respiratório (pois sempre que deglutimos as cordas vocais fecham, tal como a epiglote), também tem a função de selamento laríngeo e função fonatória uma vez que a prega vocal e vestibular está localizada dentro da glote. Cf. Drake, R.L.; Vogl, W.; Mitchell, A.W.M. (2005). *Gray's Anatomia para Estudantes*. Rio de Janeiro: Elsevier.

¹⁵³ Fonte: <https://blogs.fe.up.pt/tratovocal/glote/>, acessado a 3 maio 2017.

seguintes (imagem 23 e imagem 24) que foram feitas com base num estudo da Prof.^a Maribel Fernández (docente no Instituto Tocantinense Presidente Antônio Carlos, Brasil)¹⁵⁴.

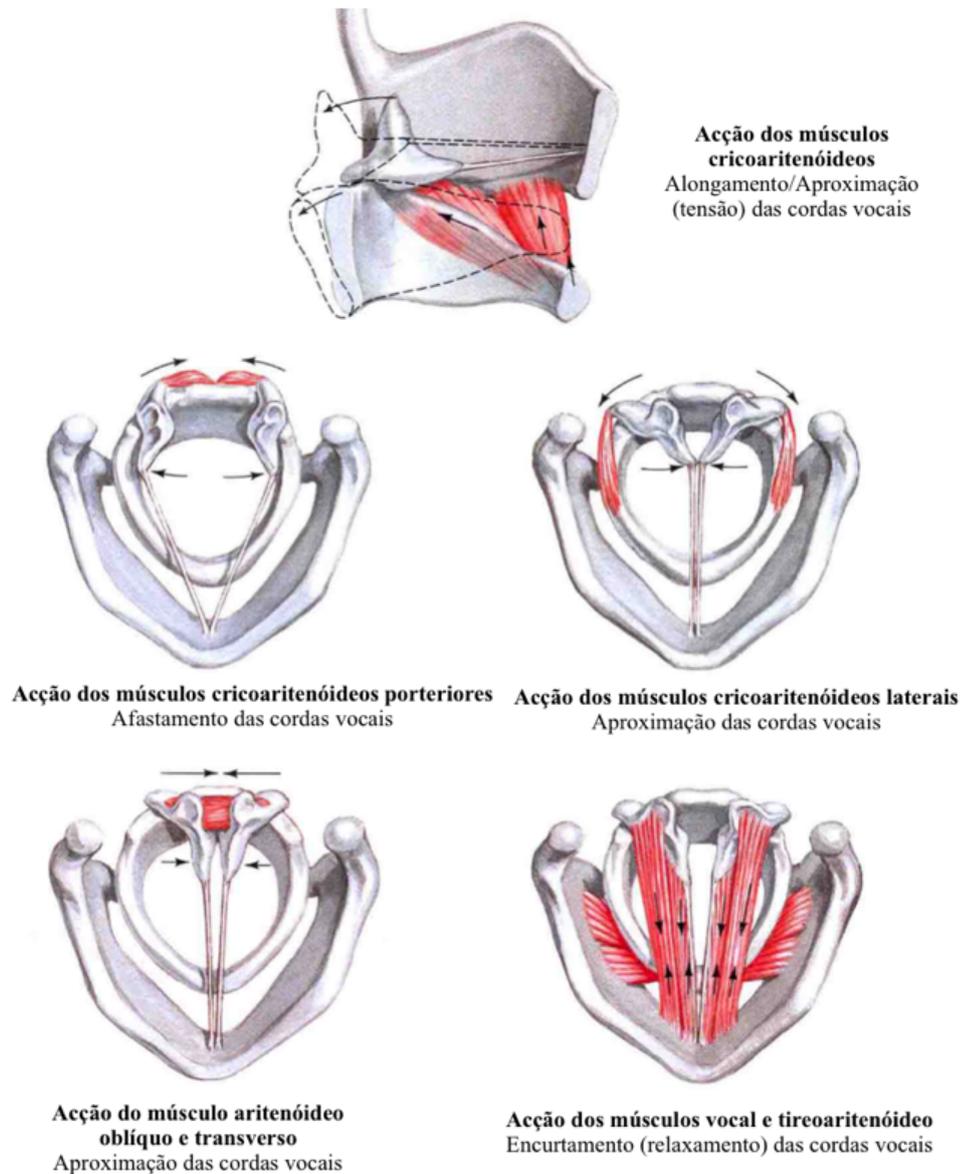


Imagem 23: Ação dos músculos responsáveis pelo movimento das Cordas Vocais

Fonte: <https://pt.slideshare.net/karencostadasilva/reviso-pescoo-odonto-1>, acessado a 23 de Setembro de 2017

¹⁵⁴ Cf. Maribel Fernández, “Odontologia anatomia do pescoço” Faculdade ITPAC Porto Nacional 2012, acessível em <https://www.google.pt/search?q=Maribel+Fern%C3%A1ndez,+%E2%80%9COdontologia+anatomia+do+pesco%C3%A7o%E2%80%9D+ITPAC+PORTO+2012&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0ahUKEwjPvMze5sPWAhWLFrRoKHXInBW4Q7AkIOg&biw=908&bih=455#imgcr=W4OLfbuoCoRg0M>. Acessado a 25 de Maio de 2017

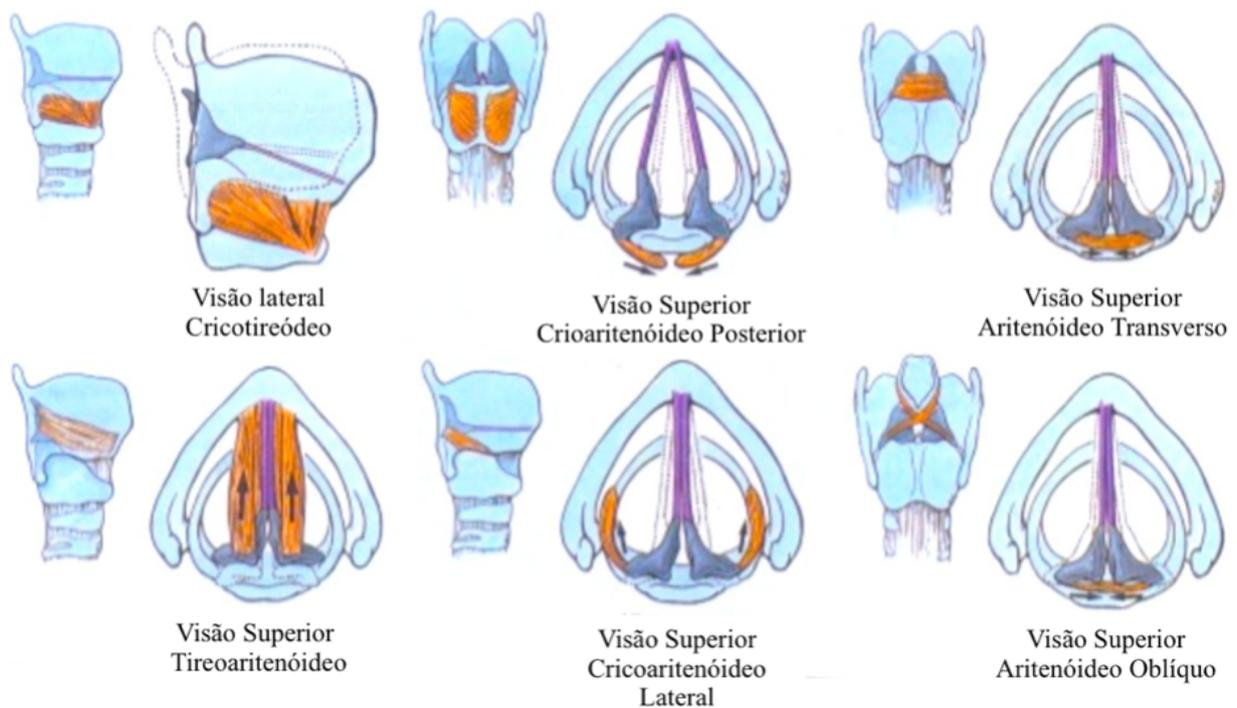


Imagem 24: Visão lateral e superior da acção dos músculos responsáveis pela movimento das Cordas Vocais

Fonte: <https://pt.slideshare.net/karencostadasilva/reviso-pescoo-odonto-1>, acessado a 23 de Setembro de 2017

Nota-se, pois, que a ação das cordas vocais resulta da diminuição do espaço entre estas (ou seja, da diminuição do espaço da rima da glote) por ação de músculos; no entanto, é preciso frisar que essa aproximação e que a vibração das cordas vocais é provocada por um efeito aeromecânico¹⁵⁵ passivo denominado “Efeito Bernoulli”. Este efeito explica a aproximação das cordas vocais, e a sua conseqüente vibração, devido à diferença de pressão entre a parte interior e exterior da glote: a passagem da coluna de ar pelo interior da glote faz com que a pressão nesta área seja inferior comparativamente à pressão do exterior, provocando uma aproximação das cordas vocais, uma vez que os sistemas se movem em direção aos locais de pressão inferior¹⁵⁶. Este efeito tende a provocar um ciclo de abertura e fecho das cordas vocais que é assistido pela elasticidade e inércia (massa) das cordas vocais, assim como pela inércia do próprio fluxo de ar.

¹⁵⁵ Van den Berg, J. (1958). Myoelastic-aerodynamic theory of voice production. *Journal of Speech, Language, and Hearing Research*, 1(3), 227-244.

¹⁵⁶ Van den Berg, J. W., Zantema, J. T., & Doornenbal Jr, P. (1957). On the air resistance and the Bernoulli effect of the human larynx. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 29(5), 626-631.

Tal como na produção da voz pela anatomia humana, a produção de som pelos instrumentos de metal também resulta da passagem de uma coluna de ar por uma válvula vibratória estimulada sob efeito muscular e aerodinâmico: a passagem do ar pelas lábios, já aproximados devido a ação muscular, faz com que haja um efeito de sucção que aproxima os lábios e um excesso de pressão no trato vocal que, juntamente com a sucção provocada pelo bocal do instrumento, os afasta¹⁵⁷. Dos vários músculos necessários para produzir a vibração dos lábios com a passagem da coluna de ar deixamos uma lista dos 10 músculos faciais que, após a consulta do Atlas de Anatomia Humana¹⁵⁸ consideramos essenciais para posicionarem os lábios e promoverem a vibração destes quando estimulados pela coluna de ar:

- Músculo Orbicular - corresponde ao músculo que rodeia a boca e que é responsável por fechar e contrair os lábios contra os dentes. Este músculo é usado quando exprimimos, por exemplo, raiva ou ira;
- Músculo Bucinador - localizado nos processos alveolares da maxila e da mandíbula na região molar e tem como funções comprimir as bochechas contra os dentes e puxar lateralmente o ângulo da boca, permitindo-nos exprimir o sorriso por exemplo;
- Músculo Risório - tem origem na pele da bochecha e fáscia massetéica e segue até ao ângulo da boca, sendo responsável por puxar o ângulo da boca para trás. Usamos este músculo para esboçar um sorriso, por exemplo;
- Músculo Levantador do Lábio Superior - localiza-se na margem inferior da órbita e tem a função de elevar o lábio superior, permitindo-nos expressar facialmente sentimentos como riso e menosprezo, por exemplo;
- Músculo Levantador do Lábio Superior e da Asa do Nariz - localiza-se na raiz do processo nasal da maxila e para além de elevar o lábio superior também dilata as narinas. Este músculo é usado em expressões faciais correspondentes a aversão e desaprovação, por exemplo;

¹⁵⁷ A grande diferença deste processo entre os instrumentos de metal e os instrumentos de madeira consiste no facto de como as válvulas vibratórias destes instrumentos reagem à pressão do ar existente no interior do trato vocal: um clarinetista, por exemplo, terá mais dificuldades em fazer a palheta vibrar se a pressão do ar no interior do trato vocal for maior; por outro lado, no caso de um trombonista, quanto maior for a pressão do ar existente no interior do trato vocal mais fácil será obter uma vibração dos lábios.

¹⁵⁸ Netter, F. H. (2008). *Netter-Atlas de Anatomia Humana*. Elsevier Brasil.

- Músculos Zigomático Maior e Menor - localizados no osso zigomático elevam o lábio superior e permitem expressões de sorriso e riso;
- Músculo Levantador do ângulo da Boca - situa-se na fossa canina da maxila e permitem levantar o ângulo da boca;
- Músculo Depressor do ângulo da boca - localizado na base da mandíbula é responsável por baixar o ângulo da boca, usado, por exemplo, para exprimir facialmente a tristeza;
- Músculo Depressor do Lábio Inferior - encontra-se no corpo da mandíbula por cima do Músculo Depressor do ângulo da boca e serve também para baixar o lábio inferior;
- Músculo Mental - localiza-se na fossa mentoniana, por cima do tubérculo mentoniano e serve para enrugar a pele do mento e inverter o lábio inferior. Quando choramos estes músculo são acionados involuntariamente.

Na imagem seguinte (imagem 25) é apresentada a localização dos músculos faciais que, com a passagem da coluna de ar, consideramos serem utilizados na produção da vibração dos lábios.

Tanto na produção de som a nível das cordas vocais como dos lábios dos instrumentistas de metal o canal de ar encontra o trato vocal: no caso dos cantores, é após a válvula vibratória (cordas vocais) e no caso dos instrumentistas de metal é antes da válvula vibratória (lábios). O trato vocal tem, então, uma função muito importante no resultado final do som produzido. Quando se trata de cantar ou falar, a ressonância no trato vocal normalmente determina o envolvimento espectral das frequências que formam o som e tem pouca influência na produção da altura de uma determinada frequência, sendo a ressonância do trato vocal não só importante para a produção fonética mas também para na caracterização tímbrica da voz, volume e eficiência.

A nível dos instrumentos de sopro vamos focar a nossa atenção em particular nos instrumentos de metal, pois embora seja um assunto também importante para os instrumentos de madeira (como se pode ver pelo elevado número de trabalhos sobre esse assunto nas madeiras¹⁵⁹)

¹⁵⁹ Backus, J. (1985). The effect of the player's vocal tract on woodwind instrument tone. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 78(1), 17-20.;

Clinch, P. G., Troup, G. J., & Harris, L. (1982). The importance of vocal tract resonance in clarinet and saxophone performance, a preliminary account. *Acta Acustica united with Acustica*, 50(4), 280-284;

Fritz, C., & Wolfe, J. (2005). How do clarinet players adjust the resonances of their vocal tracts for different playing effects?. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 118(5), 3306-3315.

Wilson, T. D. (1996). The measured upstream impedance for clarinet performance and its role in sound production (Doctoral dissertation).

Scavone, G. P., Lefebvre, A., & da Silva, A. R. (2008). Measurement of vocal-tract influence during saxophone performance. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 123(4), 2391-2400.

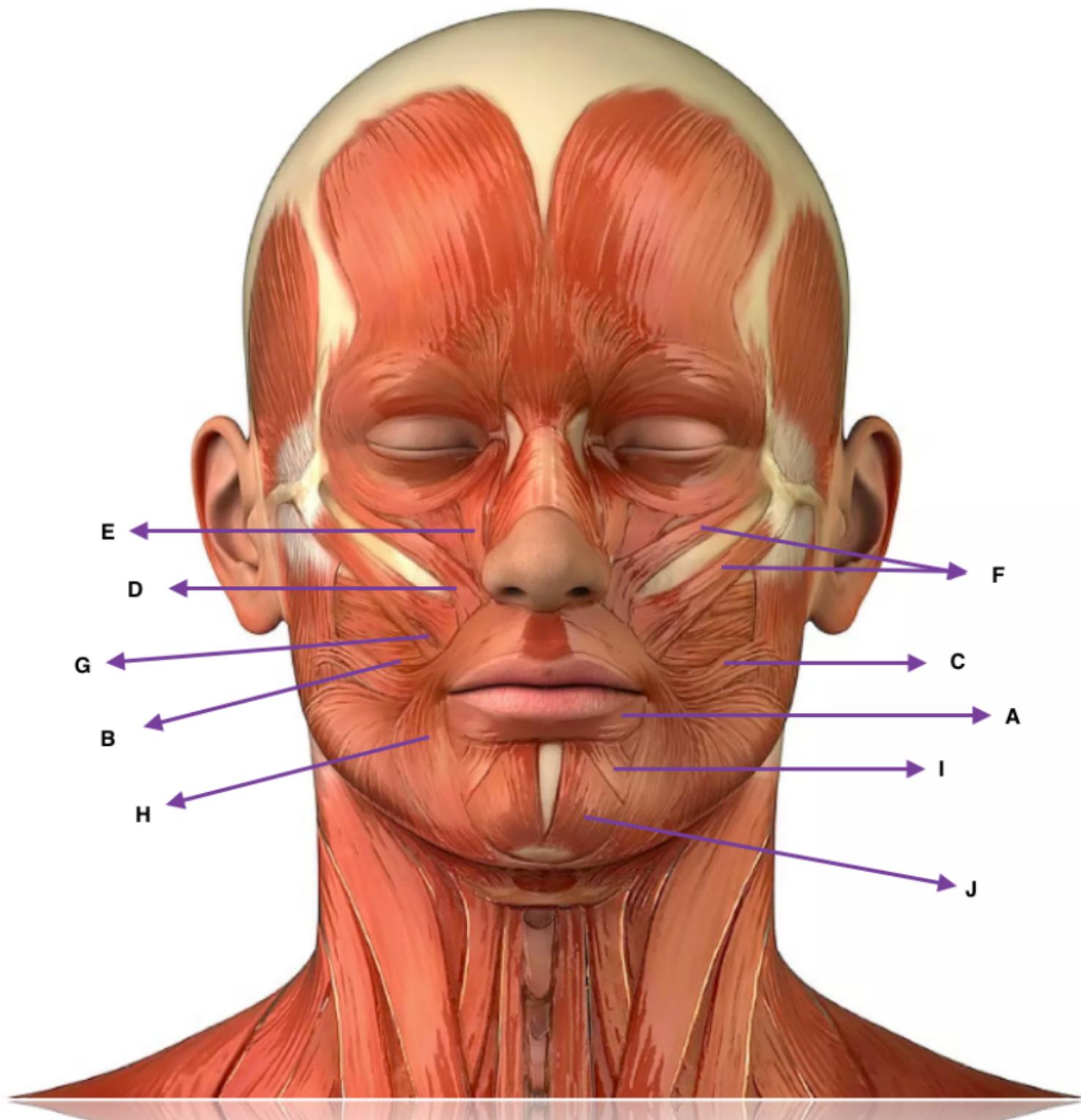


Imagem 25: Músculos faciais utilizados para provocar vibração dos lábios.

Legenda:

- A: Músculo Orbicular
- B: Músculo Bucinador
- C: Músculo Risório
- D: Músculo Levantador do Lábio Superior
- E: Músculo Levantador do Lábio Superior e da Asa do Nariz
- F: Músculos Zigomático Maior e Menor
- G: Músculo Levantador do ângulo da Boca
- H: Músculo Depressor do ângulo da boca
- I: Músculo Depressor do Lábio Inferior
- J: Músculo Mental
-

Fonte: <https://goo.gl/images/ivcVhU> acessido a 26 Janeiro de 2017

no caso dos metais ainda está pouco explorado, sobretudo em estudos nacionais, e gostaríamos de dar a conhecer um pouco do que até agora foi estudado neste vasto domínio.

O trato vocal tem uma ação indireta no controlo das vibrações dos lábios dos instrumentistas e uma grande importância a nível da qualidade e cor do timbre do som produzido pelo instrumentista. A este nível, a língua desempenha um papel fundamental, pois a posição desta influencia diretamente a velocidade com que a coluna de ar chega aos lábios e conseqüentemente a maneira como estes vibram, bem como na qualidade do timbre obtido desse processo¹⁶⁰: se estiver mais baixa, a coluna de ar será mais lenta e como tal ganha uma posição ideal para a reprodução de frequências mais baixas com uma boa qualidade sonora; e se estiver numa posição mais alta, fará com que a coluna de ar ganhe mais velocidade, facilitando a obtenção de vibrações mais rápidas pelos lábios e conseqüentemente a obtenção de reprodução de frequências mais altas.

É então frequente a adoção de vogais para posicionamento da língua consoante a altura da frequência que se pretende atingir na vibração dos lábios; porém, é necessário ter em conta que aparentemente essas vogais são interpretadas de maneira diferente consoante a fonologia do intérprete visto esta variar de nacionalidade para nacionalidade (a maneira como um português diz a vogal “e” será diferente da maneira como um japonês o faz)¹⁶¹. Normalmente adota-se a vogal “o” como referência para a posição mais baixa da língua e respetivamente as vogais “a”, “e” e “i” para a posição da língua ir subindo no trato vocal e promovendo uma diminuição da área onde para a coluna de ar. É ao dizermos a vogal “i” que a língua promove condições mais positivas para que a coluna de ar ganhe mais velocidade, posição indicada para a obtenção de notas mais agudas.

Tal como no processo de falar ou cantar, ao metermos a língua em posições mais elevadas o timbre também muda nos instrumentos de metal, sendo que quanto mais elevada e próxima dos dentes inferiores estiver a língua menor será a quantidade de frequências graves no som da nota e, como consequência, o timbre da nota será mais brilhante, estridente e menos “cheio”.

O *didjeridu* é o exemplo de um instrumento de sopro onde a configuração do trato vocal tem um efeito proeminente na *performance*: este instrumento normalmente toca apenas uma nota numa frequência de uma nota próxima da nota mais grave possibilitada pelo comprimento do tubo, num estilo de nota “bordão”, com algumas notas mais agudas da série dos harmónicos que correspondem

¹⁶⁰ Heyne, M., & Derrick, D. (2015). *The influence of tongue position on trombone sound: A likely area of language influence*. Disponível em: https://ir.canterbury.ac.nz/bitstream/handle/10092/11122/12656236_ICPHS0547.pdf?sequence=1&isAllowed=y

¹⁶¹ Heyne, M., & Derrick, D. (2015). Trombone players seem to use different tongue positions while playing sustained notes, depending on their native languages. *Poster presented at the 9th Triennial Conference of the European Society for the Cognitive Sciences of Music (ESCOM)*, Manchester, England.

à série de harmônicos em questão muito esporadicamente. O interesse em termos da *performance* deste instrumento assenta maioritariamente nas mudanças de timbre provocadas pelas mudanças de configuração do trato vocal¹⁶². Estas mudanças que ocorrem no trato vocal são em grande parte consequentes das mudanças da posição da língua necessárias para fazer a respiração contínua, técnica característica da *performance* deste instrumento (que se baseia na criação de uma bolsa de ar com a ajuda das bochechas, bolsa essa que é expelida ao mesmo tempo que mais ar é inalado pelo nariz de forma a reabastecer os pulmões) e da qual resultam padrões de mudança tímbrica e de altura do som que acabam por formar uma estrutura rítmica na *performance*. Mukai, em *Laryngeal movement while playing wind instruments*¹⁶³ indica que a mudança de dimensão da rima da glote tem influência no trato vocal e consequentemente no timbre dos instrumentos de metal: com a glote mais aberta, a via aérea tem ressonâncias relativamente fracas, e com a glote mais fechada baixa resulta um alto coeficiente de reflexão para as ondas sonoras, mas as frequências mais baixas e assim proporcionar uma maior ressonância. Por outro lado, num artigo de J. Wolfe, A.Z. Tarnopolsky, N.h. Fletcher, L.C.L. Hollenger e J. Smith intitulado *Some effects of the player's vocal tract and tongue on wind instrument sound*¹⁶⁴ foi concluído que a geometria do trato vocal é mais determinante na *performance* do *dudjeridu* que no trombone, e que pode afetar a frequência da nota em 20 cents (Hz), sendo que muitas vezes o problema da afinação quando se usa uma articulação em *double tounging* provém desta mudança de posição da língua. Esta mudança de afinação causada pela alteração da geometria do trato vocal pode ver-se na imagem seguinte (imagem 26):

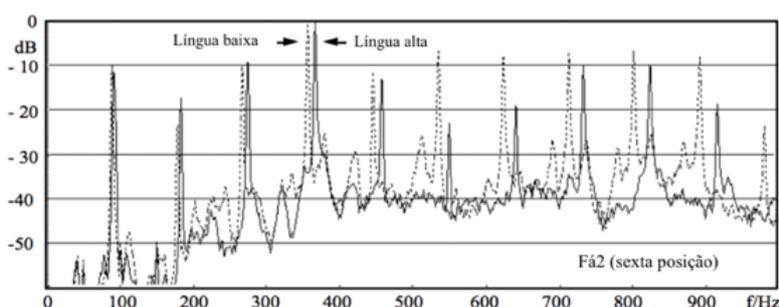


Imagem 26: Espectro sonoro representativo da posição da língua numa posição baixa e posição alta enquanto o trombonista toca a nota correspondente ao Fá 2

Fonte: Wolfe, J., Tarnopolsky, A. Z., Fletcher, N. H., Hollenberg, L. C. L., & Smith, J. (2003). *Some effects of the player's vocal tract and tongue on wind instrument sound*

¹⁶² Fletcher, N. (1996). *The didjeridu (didgeridoo)*. *Acoustics Australia*, 24, 11-16.

¹⁶³ Mukai, M. S. (1992). Laryngeal movement while playing wind instruments. *International Symposium on Musical Acoustics*, pp. 239-242.

¹⁶⁴ Wolfe, J., Tarnopolsky, A. Z., Fletcher, N. H., Hollenberg, L. C. L., & Smith, J. (2003). Some effects of the player's vocal tract and tongue on wind instrument sound. *Proceedings of the Stockholm Music Acoustics Conference, August 6-9, 2003 (SMAC 03)*. Estocolmo, Suécia, Vol. 3, 307-310.

Num outro artigo sobre a temática da influência dos aspectos de mudança morfológica do trato vocal e a sua influência no som do trombone por Vincent Freour e Gary P. Scavone, intitulado *Acoustical interaction between vibrating lips, downstream air column, and upstream airways in trombone performance*¹⁶⁵, é defendido, através de uma sequência de testes feitos com 9 trombonistas, que o registo agudo deste instrumento é acompanhado de um aumento do apoio no trato vocal. Os testes foram feitos com base na execução de arpejos, sustentação das notas com diferentes dinâmicas e transições de notas em *Legato* por parte dos trombonistas que fizeram parte deste estudo. Concluiu-se que, embora os resultados tivessem revelado que o trato vocal tenha demonstrado grande influência, o estudo sobre esta temática ainda necessitava de ser mais desenvolvido no que diz respeito à reprodução de exercícios num corpo mecânico, como se de um “intérprete artificial” se tratasse, para que se consigam manter as mesmas condições físicas durante todos os testes (talvez recorrendo à criação, embora quase impossível devido à sua complexidade , de um trato vocal e lábios artificiais) e, finalmente, perceber as questões ligadas com a natureza da interação entre a ressonância do trato vocal e as vibrações dos lábios.

É importante realçar que nos instrumentos de metal é usada uma técnica que requer o uso das cordas vocais e vibração dos lábios em simultâneo: os multifónicos. Este efeito consiste em tocar uma nota e cantar outra (ou a mesma) ao mesmo tempo, chegando mesmo a surgir uma terceira ou quarta nota por simpatia entre as frequências. Em peças do repertório solo para trombone, como *Sequenza V* (1966) para trombone solo de Luciano Berio e *Basta* (1982) para trombone solo de Folk Rabe , já é recorrente o uso a multifónifos (imagem 27 e imagem 28 respetivamente).

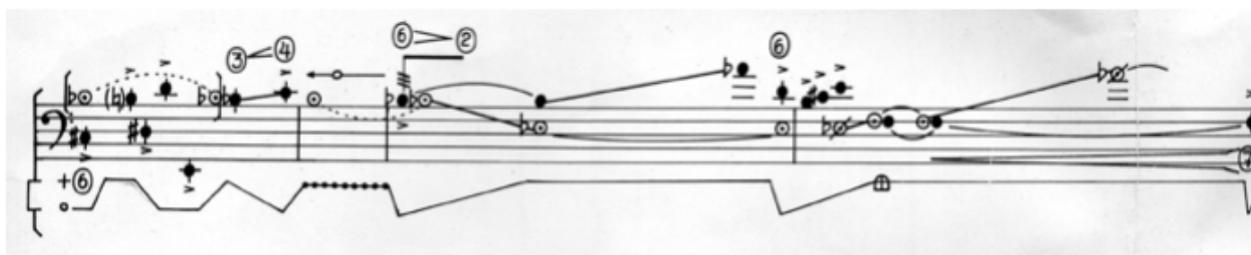


Imagem 27: Uso de múltifónicos na *Sequenza V* (1966) para trombone solo de Luciano Berio, As notas sem preenchimento e com um ponto no centro devem ser cantadas.
Fonte: <https://docslide.net/documents/berio-sequenza-v-for-trombone-solo-alt.html> acedido a 3 de Abril de 2017

¹⁶⁵ Fréour, V., & Scavone, G. P. (2013). Acoustical interaction between vibrating lips, downstream air column, and upstream airways in trombone performance. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 134(5), 3887-3898.

Imagem 28: Secção central de *Basta* (1982) para trombone solo de Folk Rabe. As notas que têm a forma de um losango têm que ser cantadas. No grupo que resolve do segundo para o terceiro compasso, se o intervalo estiver bem afinado, surge uma terceira nota por simpatia (Fá# 3 que resolve em G3).

Fonte: <https://pt.scribd.com/document/146534792/Basta-Folke-RABE>, acessado a 3 de Abril de 2017

Em *Basta* é comum surgir um harmónico por simpatia e Folk Rabe apresenta uma secção de multifónicos ainda um pouco extensa e caracterizada por um momento quase refletivo da obra.

General Speech (1968 - 1970) de Robert Erickson e a *Sequenza V* (1966) de Luciano Berio são peças revolucionárias no que diz respeito à aplicação da fonética na composição de peças para este instrumento.

No caso de *General Speech*, Robert Erickson explora algumas possibilidades fonéticas do trombone, onde as palavras ocasionalmente são ouvidas de uma maneira distinta, mas o mais importante é a criação de timbres através de um discurso imprevisto, tal como acontece nos *didjeridus*. O compositor tenta vocalizar, no trombone, o famoso discurso de aposentação do General Douglas MacAthur *Duty, Honor, Country*, como podemos ver nas imagens seguintes (imagem 29, imagem 30 e imagem 31):

DOO-TEE YON-OR CUNT'TREE.

DUTY HONOR COUNTRY

5"

Hard Start.
Survey Audience.

Imagem 29: primeiros compassos de *General Speech* de Robert Erickson. Trata-se do início do discurso: “Duty, Honor, Country”

Fonte: Erickson, R. (1975). *Sound structure in music*. Univ of California Press.

THO- zohTHUHREE HHAL-LOW DWUR- DZUH RURY-RENT-LEE

THOSE THREE HALLOWED WORDS REVERENTLY

1/2 valve normale breathy 1/2 valve normale voice; normale

Imagem 30: Continuação de *General Speech* de Robert Erickson : “those three hallowed words reverently”.

Fonte: Erickson, R. (1975). *Sound structure in music*. Univ of California Press.

TOOKREEAA---- EETuhh

TO CREATE

WERE YOU TO DO SO

WURREEOOTOOOOSO ----

ROLL CALL WITH YOU

LROLLCALL WITH E OO

Imagem 31: Continuação de *General Speech* de Robert Erickson” onde podemos ver a maneira como o compositor tratou as palavras “to create”, “Were you to do so” e “roll call with you”.

Fonte: Erickson, R. (1975). *Sound structure in music*. Univ. of California Press.

A *Sequenza V* (1966) para trombone solo de Luciano Berio também recorre à vocalização. A obra foi escrita como uma homenagem a Grock (apelidado por Berio de “o último dos grandes palhaços”¹⁶⁶) cuja *performance* o marcou num espetáculo que Berio assistiu quando tinha apenas 11 anos: no meio da atuação, o palhaço olhou para a audiência após uma pequena pausa e perguntou “warum?” (porquê?). Esta atuação marcou profundamente o então jovem compositor que mais tarde comentou sobre este episódio “Eu não sabia se havia de chorar ou rir e, no entanto, tinha vontade de fazer ambos”¹⁶⁷. É baseado neste momento que o compositor explora as vogais “u-a-i” nesta *Sequenza* (imagem 32) e juntou a pergunta na obra (onde o interprete faz a pergunta “Why?” conforme vemos na imagem 33) tal como vemos nas figuras seguintes.

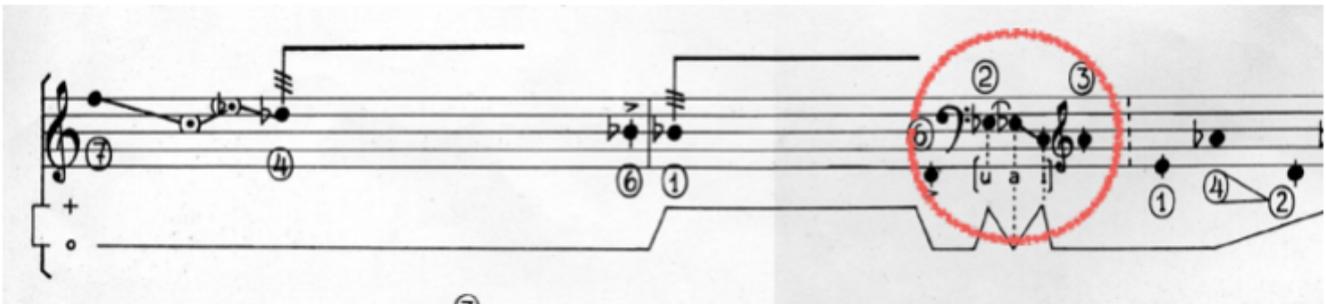


Imagem 32: exemplo da utilização das vogais “u-a-i” por Berio na *Sequenza V* para trombone solo
Fonte: <https://docslide.net/documents/berio-sequenza-v-for-trombone-solo-alt.html> acessido a 3 de Abril de 2017

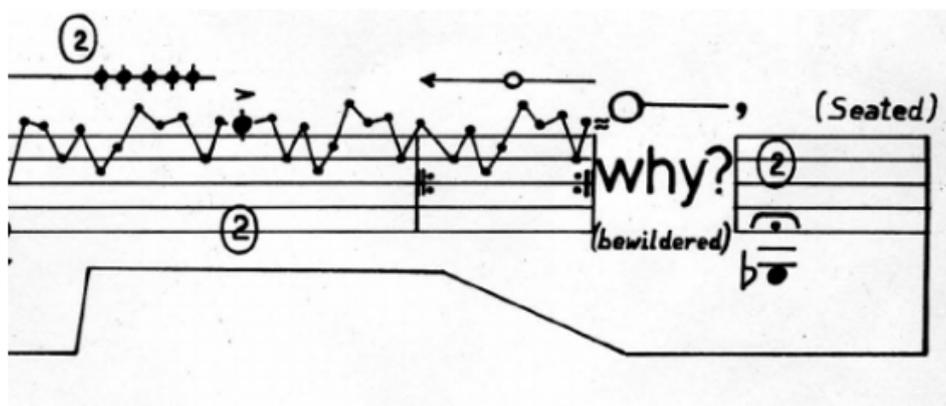


Imagem 33: pergunta feita pelo interprete na *Sequenza V* de Berio: “why?” (“porquê?”).
Fonte: <https://docslide.net/documents/berio-sequenza-v-for-trombone-solo-alt.html> acessido a 3 de Abril de 2017

¹⁶⁶ Berio, Luciano. (1998). *Explanatory texts to the Sequenzas* (original em Italiano; Tradução para inglês por David Osmond-Smith; Tradução para alemão por Karl Dietrich Gräwe, Tradução para francês por Jean-Claude Poyet), no “booklet” to *Luciano Berio: Sequenzas*. Ensemble InterContemporain. 3 CDs. Deutsche Grammophon 457 038-2

¹⁶⁷ Idem, 15.

Como podemos ver, *General Speech* (1968 - 1970), de Robert Erickson, e a *Sequenza V* (1966) para trombone solo de Luciano Berio são peças revolucionárias e inovadoras em termos interpretativos do instrumento. Recorrem bastante à vocalização numa perspectiva de imitação da fonética produzida pela voz humana na abordagem sonora das suas obras. Ambas as obras se apresentam com uma série de instruções de interpretação dada a sua complexidade e dificuldade em atingir o objetivo pretendido pelos compositores por parte do intérprete. A segunda página da *Sequenza V* (1966) para trombone solo de Luciano Berio é um bom exemplo, disso tal como constatamos na imagem seguinte (imagem 34):

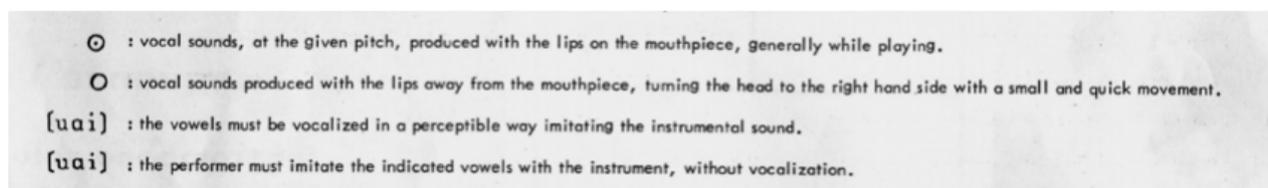


Imagem 34: Instruções de interpretação a nível vocal e fonético da *Sequenza V* (1966) para trombone solo de Luciano Berio
Fonte: <https://docslide.net/documents/berio-sequenza-v-for-trombone-solo-alt.html> acessido a 3 de Abril de 2017

Assim, a abordagem da vocalização na escrita e interpretação do repertório para trombone tem conhecido alguma evolução nos últimos tempos, muito por causa da semelhança entre a maneira como é produzido o som a nível vocal no trombone. Neste instrumento, o som é produzido por “auto-vibrações” dos lábios resultantes de uma junção complexa entre a coluna de ar, os lábios e potencialmente as ressonâncias no trato vocal, sendo que a língua, neste último, desempenha um papel fundamental no controlo do timbre, afinação e no auxílio à produção de frequências mais altas. Estes fatores, juntamente com a adoção de alguns métodos e exercícios de canto, aproximam a maneira como o cantor e o trombonista preparam e executam as suas *performances* de repertório vocal e não só, abrangendo essa abordagem outro tipo de repertório, uma vez que os sistemas de produção do som demonstram tantas similaridades.

Esta corrente interpretativa onde o instrumentista deve usar técnicas vocais também foi defendida por Rossanna Dalmonte e Balint Andras Varga numa entrevista a Berio ¹⁶⁸:

¹⁶⁸ David Osmond-Smith (ed.). (1985). *Luciano Berio: Two Interviews: With Rossana Dalmonte and Balint Andras Varga*. Nova Iorque: Marion Boyars, 98.

(...) As técnicas instrumentais são uma continuação das técnicas vocais (...), que trabalham em conjunto. A unidade de voz e instrumento é assegurada por necessidade, uma vez que ambos são fornecidos pelo intérprete. (...)

Outro aspeto importante na problemática que a interpretação dos *Lieder* de Richard Strauss pode acarretar tem a ver com a importância de se adotar um estilo que respeite a linha melódica original destas obras e que permita ao intérprete conseguir uma interpretação o mais próximo possível da prática vocal inerente a este tipo de repertório: o *Stilo Obligato*. Já referíamos este recurso performativo anteriormente neste estudo, mas vamos seguidamente abordá-lo de forma mais completa.

2 - A importância do *Stilo Obligato* na interpretação de alguns exemplos de repertório sinfónico

O século XVIII, situado entre aquela que é considerada a época áurea da produção para trombone (final do Renascimento/início do Barroco e os alvares do período Romântico), foi dos períodos em que se registou uma menor importância conferida ao instrumento e que se traduzia na produção a ele destinada. A esta tendência em termos europeus resistia a Áustria, mais particularmente na sua capital, Viena, e na Corte dos Habsburgo, onde o gosto pelo trombone persistiu e foi cultivado extensivamente (muitas vezes num estilo virtuoso). Segundo Robert Wigness¹⁶⁹ e Richard Raum¹⁷⁰ o trombone aparecia frequentemente no repertório da música litúrgica austríaca do século XVIII, com partes escritas não somente num estilo *colla parte* a dobrar as linhas vocais, mas também num estilo elaborado de acompanhamentos em *Obbligato*¹⁷¹ com as vozes solistas¹⁷². Dada a grande corrente migratória da Itália para os países da Europa Central, muitos géneros musicais italianos foram sendo adotados por outros países, como foi o caso da Áustria com os Oratórios¹⁷³ que se tornaram um elemento essencial da realidade musical e religiosa da Corte dos Habsburgo. O papel do trombone nestas obras era então muito parecido com a função que desempenhava na música litúrgica Vienense (com muitas passagens no *Stilo Obligato*, ornamentos e trilos, e os trombones eram usados muitas vezes em pares). Os compositores do final do Barroco em Viena usam o trombone frequentemente na música sacra, tanto litúrgica como dramática, e evitavam as obras vocais seculares. C. Schubart¹⁷⁴ afirma que “the trombone’s sound is correct for religious and never

¹⁶⁹ Wigness, C. R. (1978). The soloistic use of the trombone in eighteenth century. *Brass Press*. Vienna. nº 2.

¹⁷⁰ J. Richard Raum. (1988). Extending the Solo and Chamber Music Repertoire of the Alto Trombone. *ITA Journal*, 11

¹⁷¹ Que consistia numa passagem a ser executada exactamente como estava escrita. Oposto de *a piacere/ad libitum*

¹⁷² A este propósito, Cf. S. Carter. (1990). Trombone Obbligatos in Viennese oratorios of the Baroque. *Historic Brass Society Journal*, 2, 52-77

¹⁷³ Howard E. Smither. (1979-1980). Oratorio and Sacred Opera 1700-1825: Terminology and Genre Distinction. *Proceedings of the Royal Musical Association*. Taylor & Francis. Vol. 106, pp. 88-104. Disponível em <http://www.jstore.org/stable/765929>, consultado em 5 de julho de 2017; Don Neville. (1998). Opera or Oratorio?: Metastasio’s Sacred “Opere Serie”. *Early Music*. Oxford University Press, Vol. 26, No. 4, Metastasio, 1698-1782, 596-607.

¹⁷⁴ Schubart, Christian Friedrich Daniel (1806) “Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst”, Vienna, citado por Carter, S. (1990). Trombone Obbligatos in Viennese oratorios of the Baroque. *Historic Brass Society Journal*, 2, 52-77.

¹⁷⁵ Mattheson, Johann (1713) “Das neu-eröffnete Orchestre” Hamburg, 226-67 citado por Carter, S. (1990). Trombone Obbligatos in Viennese oratorios of the Baroque. *Historic Brass Society Journal*, 2, 52-77.

for profane use” e Johann Matthenson¹⁷⁵ defende que “ magnificent sounding trombone ... [is] used very rarely, except in church pieces and solemn music”.

Como anteriormente citámos, a associação do trombone com a música religiosa em geral deve-se muito à tradução da Bíblia por Martinho Lutero, onde este traduziu o termo hebraico *shophar* e o termo grego *salpigx* como *posaune* (trombone), fazendo assim com que o trombone ganhasse um importante papel na música religiosa e que fosse muitas vezes associado com a imagem divina e a presença em muitos *obbligatos* nos oratórios em momentos de grande intensidade dramática e nalguns casos associados a palavras proferidas por Deus.

As qualidades dos trombonistas na Corte dos Habsburgo também deve ter influenciado o elevado número de composições que ali lhes dava tanto protagonismo sendo que se destacam Leopold Christian Sr. e Leopold Christian Jr., pai e filho, respetivamente. O primeiro serviu a Corte vienense entre 1680 e 1730 e Johann Josef Fux descreve-o como “*virtuoso* who has no equal, [and] ine can scarcely hope for more”¹⁷⁶; já Leopold Christian Jr. também seguiu as pisadas do pai e Johann Josef Fux, ao traçar o seu perfil, apresenta-o como tendo sido “such a *virtuoso* that his equal could not be found, neither in the past nor likely in the future”¹⁷⁷.

Esta tradição de trombone num *Stilo Obligato* conheceu, no entanto, poucos anos de prosperidade pois devido a questões financeiras e guerras de sucessão, Maria Teresa Valburga da Áustria, que sucedeu a Carlos VI em 1740, viu-se obrigada a reduzir o número dos membros da orquestra na *Hofkapelle* de 64 para 43 elementos e em 1765 para 8 (ironicamente o número de trombonistas aumentou nesses anos de 4 para 5, porém em 1764 apenas 2 continuaram) e durante este período a produção de música sacra também diminuiu. Os manuscritos dos mosteiros de Áustria estão repletos de música litúrgica com partes de trombone num *Stilo Obligato*, assim como muitas igrejas em Viena, e vários compositores marcaram esta época na história do trombone por comporem em grandes quantidades este tipo de repertório para o instrumento: Johann Ernst Eberlin (1702 - 1762) escreveu para trombone como instrumento *obbligato* em sete Oratórios; Anton Cajetan Adlgasser (1729 - 1777) escreveu um Oratório com o trombone num *Stilo Obligato*; e posteriormente Wolfgang Amadeus Mozart recorreu ao trombone no *Stilo Obligato* na sua cantata *Die Schuldigkeit der ersten Gebotes*. Esta abordagem do instrumento por parte dos compositores

¹⁷⁶ Citado por S. Carter. (1990). Trombone Obligatos in Viennese oratorios of the Baroque. *Historic Brass Society Journal*. 2, 52-77.

¹⁷⁷ Ibidem.

não se tratava apenas de uma composição de interesse meramente acadêmico, pois representa um trabalho cuidadoso de mistura expressiva do trombone com a voz humana pouco igualado na história do instrumento. Na próxima Tabela (Tabela 13), baseada no trabalho de Stewart Carter¹⁷⁸, é apresentada a produção de oratórios Vienenses com partes em *Obbligato* para trombone:

Tabela 13: Produção de oratórios Vienenses com partes em *Obbligato* para trombone

Data	Compositor	Título	Aria
1666	Sances	<i>Le lachrime di San Pietro</i>	<i>O Spirti di dite</i>
1694	Draghi	<i>Il libro con sette</i>	<i>Si spezza il suono</i>
1704	M. A. Ziani	<i>Il mistico Giobbe</i>	(1) <i>Quel sembante</i> (2) <i>Tempo verrà</i>
1705	Anónino	Sepolcro sem título	(1) <i>Alme ingrata</i> (2) <i>Una pietá silenta</i>
1706	M. A. Ziani	<i>La morte vinta sul</i>	(1) <i>Ho già vinta</i> (2) <i>Or lusinghiero</i> (3) <i>Così fa splendor</i>
1707	M. A. Ziani	<i>Il Sacrificio d'Isacco</i>	<i>Non è giunta</i>
1708	M. A. Ziani	<i>La passione nell'orto</i>	<i>Se dei pur senz'aita</i>
1716	Fux	<i>Il fonte della salute</i>	<i>Vedi che il Redentor</i>
1717	Caldara	<i>Santa Ferma</i>	<i>Quell'amor</i>
1718	F. Conti	<i>La colpa originale</i>	<i>Mia compagna io la credea</i>
1718	Fux	<i>Cristo nell'orto</i>	<i>Dal limbo</i>
1719	F. Conti	<i>Dio sul Sinai</i>	<i>Or conosco</i>
1719	Fux	<i>Gesu Cristo negato</i>	<i>Da Christo ch'è pio</i>
1720	Fux	<i>La cena del Signore</i>	<i>O beata l'alme</i>
1721	Porsile	<i>Il zelo di Nathan</i>	<i>Caro trono</i>
1722	Caldara	<i>Il Ré del dolore</i>	<i>Quando amato</i>
1723	Porsile	<i>Il trionfo di Giuditta</i>	<i>La sovrana eterna</i>

¹⁷⁸ Carter, S. (1990). Trombone Obbligatos in Viennese oratorios of the Baroque. *Historic Brass Society Journal*, 2, 52-77

Data	Compositor	Título	Aria
1723	F. Conti	<i>Il David perseguitato</i>	<i>Fuggo d'una in altra selva</i>
1724	F. Conti	<i>David</i>	<i>Di al mio Ré</i>
1724	Caldara	<i>Morte. e sepoltura di Christo</i>	(1) <i>Deh scogliere</i> (2) <i>Languire, morire</i>
1725	Caldara	<i>La profezie evangeliche</i>	<i>Qual del Libano</i>
1726	Fux	<i>Il testamento di nostro Signore Gesu Cristo al Calvario</i>	<i>Venite, angioli</i>
1727	Reutter	<i>Abele</i>	<i>Io ti do</i>
1728	Reutter	<i>Elia</i>	<i>Offesi, il veggo</i>
1728	Fux	<i>La deposizione della croce</i>	<i>Chi ti conosco</i>
1729	Reutter	<i>Bersabea, ovvero il pentimento di David</i>	<i>Quanto t'offesi</i>
1729	Caldara	<i>Naboth</i>	<i>Dio, qual sia la ria sentenza</i>
1730	Caldara	<i>La passione di Gesu Christo Signor nostro</i>	<i>Dovunque il guardo</i>
1731	Caldara	<i>Santa Elena al Calvario</i>	<i>Dal tuo seglio luminoso</i>
1732	Caldara	<i>La morte d'Abel</i>	<i>Del fallo m'avvedo</i>
1733	I. Conti	<i>Ezechia</i>	?
1733	Caldara	<i>Gerusalemme convertito</i>	<i>Buon Gesù</i>
1734	Caldara	<i>San Pietro in Cesarea</i>	<i>Dov'è già sviene</i>
1735	I. Conti	<i>La Debhora</i>	?
1735	Reutter	<i>Gioas, Ré di Giuda</i>	<i>Ah se o da vivere</i>
1738	Predieri	<i>Il Sacrificio d'Abramo</i>	<i>Dio sol ne porge aita</i>
1739	I. Conti	<i>La colpa originale</i>	?

Tabela 13: Produção de oratórios Vienenses com partes em *Obbligato* para trombone

Fonte: Stewart Carter. Trombone Obbligatos in Viennese oratorios of the Baroque. *Historic Brass Society Journal*, 2.

O uso do trombone na música da Igreja Católica deste período pela Corte dos Habsburgo incluía partes em missas, vésperas, oratórios, *sepolcros*, litanias sacras, antífonas marianas, sendo que o uso mais interessante do *obbligato* para trombone é encontrado nos *sepolcros*¹⁷⁹. Tal como vimos na tabela anterior, um dos exemplos do uso de trombone num *sepolcro* foi composto em 1705 na Ária *Alma integrate* (num *sepolcro* sem título de compositor anónimo). Nesta ária, o trombone (alto) é tratado com a mesma importância que a voz solista (soprano), onde ambos partilham um extenso dueto onde e partilham frases conforme podemos ver na imagem seguinte (imagem 35):

The image displays a musical score for three parts: Trombone (Alto), Voz (Soprano), and Continuo. The score is written in 4/4 time. The Trombone part begins with a rest, followed by a melodic phrase marked *mf*. The Soprano part features a vocal line with various note values and rests. The Continuo part provides a rhythmic and harmonic foundation with a complex pattern of notes and rests. The score is divided into two systems, with the second system showing a more intricate rhythmic pattern for the Trombone and Continuo parts, marked *f*.

Imagem 35: Excerto da Ária *Alma integrate*.
Fonte: Próprio (autor da tese)

Johannes Fux também foi um compositor de trombone em *stilo obbligato*, como pudemos conferir na Tabela 13, e recorria ao trombone para praticamente todas as obras sacras que compunha: dos 14 oratórios que escreveu, seis tinham solos de trombone nas secções das árias; *Alma Redemptoris*,

¹⁷⁹ Dramas musicais em estilo de Oratório com textos sagrados, normalmente histórias da Paixão, que eram tocadas na Quinta-Feira Santa e na Sexta-Feira da Paixão

uma antífona mariana composta por Fux, foi escrita para soprano e trombone, dois violinos, fagote, violoncelo e violão, onde o trombone é usado num *stilo obbligato*.

Fux foi responsável pela composição de linhas melódicas muito desafiantes e ornamentadas para trombone em *obbligato* e apresenta um dos primeiros exemplos de trilos na linha de *obbligato* do trombone (juntamente com o trilo encontrado em *Alme Ingrate*)¹⁸⁰.

Sucessor de Johannes Fux como *Kapellmeister* em Viena, Georg Reutter (1708 - 1772) também usou o trombone na música sacra de uma maneira muito virtuosística. Reutter tem um papel importante na composição para trombones neste estilo, pois integra estes instrumentos em muitas obras sacras, nomeadamente na sua *Missa de Requiem em Dó menor*, onde o Trombone Alto tem um extenso solo no primeiro andamento; noutros dois andamentos seguintes há muita escrita para dois trombones solistas em *stilo obbligato* a qual se destaca no *Tuba Mirum* desta obra. É o primeiro exemplo do uso de trombones num *Tuba Mirum* e, não estando certos se Mozart tinha conhecimento deste andamento, demonstra a importância que este instrumento tinha nas Missas de Requiem em meados do século XVIII. Neste andamento, os trombones (alto e tenor) interrompem frequentemente as linhas melódicas das vozes solistas (soprano, alto, tenor e barítono/baixo) como se pode constatar na imagem seguinte (imagem 36):

The image displays a musical score for the 'Tuba Mirum' section of the Requiem in D minor by Georg Reutter. The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Trombone Alto, Trombone Tenor, Soprano, Alto, Tenor, Baritone, and Continuo. The Trombone parts feature intricate, virtuosic passages with frequent trills and triplets. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Baritone) are shown with their respective melodic lines, which are frequently interrupted by the complex patterns of the trombones. The Continuo part provides a rhythmic and harmonic foundation. The second system continues the musical material, showing further development of the trombone parts and the vocal lines.

Imagem 36: Excerto de *Tuba Mirum* da Missa de Requiem em Dó menor de Georg Reutter
Fonte: Próprio (autor da Tese)

¹⁸⁰ Manson, D. R. (1997). *Trombone Obligatos with Voice in the Austrian Sacred Music of the Seventeenth Centuries*. DMA, University of Cincinnati, 12.

Noutros locais que não na Corte dos Habsburgo o trombone também foi usado nas músicas de igreja; Johann Sebastian Bach (1685 - 1750) recorreu a este instrumento em 14 das suas cantatas sacras, embora com um papel menos solístico e com a função de dobrar as vozes do coro. Numa das suas mais importantes cantatas, *Christ lag in Todesbanden BWV 4*, usou trombones que dobram as vozes do coro respetivas ao tipo de trombone (o trombone alto dobrava os altos, o trombone tenor dobrava os tenores e o trombone baixo dobrava as vozes dos baixos).

W. A. Mozart integrou trombones num total de 17 das suas obras sacras que incluem *Missa Solemnis* KV 139/47a, (*Waisenhauskirche*), *Missa brevis* KV65/61a, *Missa em Dó* K. 257 (*Credo*), *Missa em Dó* K. 317 (*Krönungsmesse*), e *Missa solemnis* K. 337. W. A. Mozart juntou mais uma obra deste género, embora inacabada, a *Missa em Dó menor* K. 417a escrita entre 1782 e 1783 enquanto ainda estava em Viena que também incluía partes de trombones.

Juntamente com estas missas, algumas cantatas também têm papel de destaque para os trombones, tais como *Die Schuldigkeit des Ersten Gebots* K. 35, na orquestração (K. 572) que Mozart fez de *Messiah*, *Der Messias* de Handel¹⁸¹. Na sua *Missa de Requiem* K.626 Mozart recorreu aos trombones na música sacra de uma maneira muito tradicional, onde estes tinham a função de dobrar as vozes do coro, como é o caso das missas e outras peças de igreja, sendo que podemos destacar três obras onde o trombone tem um tratamento muito especial e de muito protagonismo: na *Waisenhauskirche* (1768), na sua cantata *Die Schuldigkeit des Ersten Gebots* K. 35 (1767) e na sua *Missa de Requiem* inacabada K. 626 (1791).

Em *Waisenhauskirche* Mozart usa os 3 trombones (alto, tenor e baixo) de uma maneira tradicional, a dobrar as vozes do coro, porém no *Agnus Dei* Mozart estreia uma nova maneira de usar os trombones ao escrever neste andamento um trio de trombones sem acompanhamento (mostrando claramente que tem intenção de expor estes instrumentos, prática que irá aplicar em algumas óperas suas posteriormente). *Die Schuldigkeit des Ersten Gebots* K. 35 surgiu, tal como anteriormente mencionámos, de um teste pelo Arcebispo às capacidades composicionais do jovem compositor pois aquele acreditava que as obras que W. A. Mozart apresentava como sendo dele seriam escritas pelo pai Leopold Mozart. Esta peça foi escrita de uma maneira tradicional ao estilo Barroco, utilizando a orquestra, incluindo o trombone, para enfatizar as ideias sugeridas pelo texto. Dos dois solos para trombone alto, o segundo é o mais importante e dá um papel de destaque a este instrumento nesta obra: trata-se do solo na ária *Jener Donnerworte Kraft* (*O poder dessas palavras trovejantes*) onde o trombone alto foi escolhido de acordo com a grande importância que o

¹⁸¹ Dueppen, T. (2012). *The Trombone as Sacred Signifier in the Operas of Wolfgang Amadeus Mozart*. Tese de Doutoramento.

trombone assumira na representação divina na tradução bíblica por Lutero. No texto desta ária o trombone tem como referência o enorme poder e ira de Deus aquando do último julgamento, lembrando a obrigação dos cristãos de seguir o seu comando, caso contrário enfrentarão mortalidade e condenação ao som da Sua voz¹⁸² (representada pelo trombone): “Jener Donnerworte Kraft / die mir in die Seele dringen / fordern meine Rechenschaft. Ja mit ihrem Widerhall / hört mein banges Ohr erklingen / annoch den Posaunenschall. Jener Donnerworte Kraft...” (“O poder dessas palavras trovejantes / Que invadem a minha alma / Apelam à minha apreciação. / Sim, enquanto elas ecoam / Meu ouvido temeroso ainda escuta ressoar / O som do Trombone. O poder dessas palavras trovejantes”¹⁸³). O *obligato* independente do trombone alto nesta ária é proeminente, pois atua como sendo o julgamento da voz divina e, juntamente com algumas linhas muito melódicas e com ornamentos presentes no solo, Mozart descreve o Seu poder de clemência e da salvação (imagem 37).

The image displays a musical score for an orchestra and a soloist. The instruments listed are Trombone Alto, Violino 1, Violino 2, Viola 1, Viola 2, O Cristão (The Christian), and Violoncelo e Baixo (Cello and Double Bass). The score is in a key signature of two flats (B-flat major or D-flat minor) and a common time signature. The Trombone Alto part features a prominent melodic line with trills and dynamic markings of *p* (piano) and *fp* (fortissimo piano). The strings provide harmonic support, with dynamic markings of *p* and *fp*. The soloist part is mostly silent, with a few notes appearing in the final measures.

Imagem 37: Excerto da ária *Jener Donnerworte Kraft* de *Die Schuldigkeit des Ersten Gebots*
Fonte: Própria (autor da Tese)

Outro exemplo a que gostaríamos de fazer referência é a *Missa de Requiem* K. 626 (1791) de W. A. Mozart pois é uma obra fundamental não só para o trombone em particular mas também para a

¹⁸² Sadie, S. (2006). *Mozart: the early years 1756-1781*. Oxford University Press, 115-117

¹⁸³ Tradução pelo autor.

história da música sacra Alemã. Durante a composição desta *Missa de Requiem* o compositor adoeceu e acabou por falecer, não conseguindo finalizar a obra e sua esposa, Constanze, devido a dificuldades económicas, levou a composição inacabada a um dos estudantes de Mozart, Franz Jacob Freystädtler, para que a concluísse a tempo do funeral de Mozart a 10 de Dezembro de 1791 na Igreja de S. Miguel em Viena¹⁸⁴. Incapaz de terminar a obra, Franz Freystädtler foi substituído por um colega de Mozart, Franz Xaver Süssmayr (1766 - 1803) e a *première* desta obra foi a 14 de Dezembro de 1793 na *Neuklosterkirche* em Viena¹⁸⁵. *Tuba mirum* corresponde ao único fragmento da *Missa de Requiem* originalmente escrita por Mozart, embora haja indicação do autor para incluir três trombones no *Kyrie* e *Sanctus*¹⁸⁶. *Tuba mirum* conta com um dos solos mais importantes do repertório para trombone na orquestra e, tal como em *Jener Donnerworte Kraft*, o solo representa o chamamento divino para o julgamento e o texto deste andamento pertence ao livro do Apocalipse no qual “no fim dos dias Deus irá julgar toda a humanidade” conforme se pode ver no texto¹⁸⁷ :

*“Tuba, mirum spargens sonum
Per sepulchra regionum,
Coget omnes ante thronum.*

*“O som maravilhoso das trombetas,
alcançará os mortos nas suas sepulturas,
conduzindo-os perante o Teu trono.*

*Mors stupebit, et natura,
Cum resurget creatura,*

*A morte e a natureza ficarão estupefactas,
quando a criatura comparecer,*

Judicanti responsura.

para responder perante o juiz.

*Liber scriptus proferetur,
In quo totum continetur,
Unde mundus judicetur.*

*Num livro estará escrito,
tudo o que será tratado,
no julgamento do mundo.*

*Judex ergo cum sedebit,
Quidquid latet, apparebit:
Nil inultum remanebit.*

*Quando o juiz tomar o seu lugar,
tudo o que estiver oculto aparecerá,
e nada ficará impune.*

*Quid sum miser tunc dicturus?
Quem patronum rogaturus,
Cum vix justus sit securus?*

*Pobre de mim, que direi então?
a quem pedirei proteção,
quando só o justo está tranquilo?”*

¹⁸⁴ Keefe, S. P. (2008). “Die Ochsen am Berge”: Franz Xaver Süssmayr and the Orchestration of Mozart’s Requiem, K. 626. *Journal of the American Musicological Society*, 61(1), 1-65.

¹⁸⁵ *Ibidem.*

¹⁸⁶ Wolff, C. (1994). *Mozart’s Requiem: historical and analytical studies, documents, score*. Univ of California Press, 86-90.

¹⁸⁷ Tradução gentilmente cedida pela Fundação Calouste Gulbenkian.

É importante realçar que apenas os primeiros 18 compassos deste solo para trombone tenor e voz (baixo) foram originalmente escritos por W. A. Mozart e demonstram a ênfase que era dada ao texto através de um *Stilo Obligato* entre o trombone e a voz conforme podemos ver na imagem seguinte (imagem 38); a segunda parte deste solo é da autoria de Franz Xaver Süssmayr (1766 - 1803).

The image shows a musical score for two parts: Trombone Tenor and Baixo Solo. The score is written in 3/4 time and has a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of five systems of two staves each. The top staff is for Trombone Tenor and the bottom staff is for Baixo Solo. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various rests.

Imagem 38: *Tuba Mirum* do *Requiem* K. 626 de W. A. Mozart (compassos 1 a 18
Fonte: Própria (autor da Tese)

Nesta obra, os trombones são usados praticamente para dobrar as vozes do coro (servindo de referência e suporte do mesmo) e para providenciar apoio harmónico à obra, sendo que esta está repleta de partes em *obbligato* assim como outras partes extremamente desafiantes para o trombonista por estar quase permanentemente a dobrar as vozes do coro. Dobrar as vozes do coro pode por vezes representar um problema para os trombonistas. Este problema pode resultar de

vários factores: o instrumentista não usar a mesma articulação que os coralistas; o instrumentista não ajustar o conceito tímbrico do instrumento, impossibilitando uma melhor fusão do som do mesmo com as vozes ; o instrumentista não procurar uma boa abordagem à fonética do texto correspondente às vozes que está a dobrar.

O uso regular do trombone tanto na ópera alemã como no repertório sinfónico do século XIX deveu-se em grande parte a Ludwig van Beethoven (1770 - 1827) que usou os trombones em muita da sua música sacra (em 4 dos seus 6 Oratórios), em três das suas sinfonias e nas duas versões de *Fidelio* (originalmente intitulada *Leonore*, 1805-6/14) e, tal como Mozart, recorria ao trombone de maneira a representar elementos sagrados nos textos como forma de enaltecer os aspetos mais dramáticos dos vários momentos da história da religião que seriam compreendidos por uma audiência consciente dessa associação gloriosa. A 5ª Sinfonia de Beethoven marca um começo do uso regular do trombone neste tipo de género musical (tendência já antecedida por Joseph Krottendorfer ,1741 - 1798, mas é na 9ª Sinfonia que Beethoven usa os trombones para enaltecer algumas ideias religiosas presentes num excerto do texto do poema *An die Freude* (1785), de Friedrich Schiller, e recorre aos trombones num tipo composicional característico àquele usado na música sacra e que é aqui referenciado ao dobrar as vozes do coro.

PARTE II

A música é o vínculo que une a vida do espírito à vida dos sentidos. A melodia é a vida sensível da poesia.

Ludwig van Beethoven

PARTE II

Capítulo I: *Estado da Arte*

A adaptação e transcrição de *Lieder* de Richard Strauss é uma prática recorrente e que acompanhou a vida do compositor. A admiração pelas suas obras e a vontade de as poder tornar acessíveis a um número maior de intérpretes e públicos, juntamente com a vantagem a nível económico que as transcrições representam para os editores (uma transcrição é muito mais barata para a editora do que encomendar obras novas ao compositor, além de que as transcrições de obras mais conhecidas representam uma garantia de venda ao passo que novas obras não o asseguram), fez com que muitos *Lieder* de Richard Strauss fossem transcritos e adaptados para outros instrumentos e formações que não as originais. Tal como referimos no Capítulo IV da Parte I desta tese, uma das mais famosas transcrições destes *Lieder* representa a omissão da voz solista da obra que é substituída por uma interpretação de piano na íntegra: a transcrição para piano de *Allerseelen* Op. 10 n.º 8 por Max Reger (publicada na edição de 1904 pela *Universal-Editions*).

Muitas outras transcrições têm vindo a surgir destas obras, a maioria no sentido de substituir a voz solista por outro instrumento, processo bastante interessante por ser uma boa base comparativa das capacidades líricas e virtuosísticas dos diferentes instrumentos perante a mesma obra.

É nesse sentido que surgem alguns estudos que, tal como o nosso, sugerem ou justificam a adaptabilidade deste tipo de repertório para outros ambientes que não aqueles que foram originalmente escolhidos pelo compositor.

Como sabemos, a maior parte das vezes os compositores escrevem de uma maneira solística para um determinado instrumento maioritariamente por dois motivos: por encomenda do instrumentista ou de um patrono; ou estima/admiração por parte do compositor pelo instrumento ou instrumentista em questão. Ambos os pontos têm vindo a revelar-se e a evidenciar-se na realidade do repertório para trombone dos últimos 50 anos; mostram um maior interesse e apreço por este instrumento e, como tal, o repertório para trombone tem vindo a aumentar bastante, quer através de repertório original, quer através de transcrições.

O aumento de transcrições é uma tendência comum em quase todos os instrumentos visto que tanto o instrumentista como o público em geral estão cada vez mais informados e exigem uma maior diversidade de repertório. Neste sentido têm surgido teses resultantes de investigações destas

tendências no trombone em particular¹⁸⁸. No que diz respeito à proposta de investigação do estudo que apresentamos, ela baseia-se na transcrição de um conjunto de *Lieder* de Richard Strauss tendo em conta a fonética como base da interpretação afim de tentar maximizar a aproximação da transcrição ao efeito fonético da obra original; sobre esta matéria, não encontramos nenhuma tese ou estudo. A única tese que encontramos que considerou parte desta problemática foi o estudo de Christine Mounger *An Exploration of the Effects of Language on the Orchestral Trombone Sound in France, Germany, and the United States*¹⁸⁹. Este estudo comparou a influência que a pronúncia de três línguas poderia ter no timbre e articulação do instrumento e chegou à conclusão que não existe nenhuma relação entre língua materna e timbre/articulação, no caso do trombone.

Pretendemos, então, tentar aplicar a fonética nas transcrições não só graças à formação em língua alemã que adquirimos (nível A2) como também através do apoio de outros formatos como o livro *Estudos linguísticos contrastivos em alemão e português*¹⁹⁰ de Maria Helena V. Battaglia, *Phonetics and Phonology of Modern German: An Introduction*¹⁹¹ de Wilbur Benware e pelo manual da *International Phonetic Association*¹⁹².

¹⁸⁸ Cherry, D. E. (2008). *The Pedagogical and Performance Uses of Gustav Mahler's Lieder Transcribed for Trombone and Piano*. Dissertação de Doutoramento, Universidade de Cincinnati; Murata, Y. (2000). *Reconstruction of Gustav Mahler's Symphony No. 5, "Adagietto" for Trombone and Piano*. Dissertação de doutoramento, Universidade do Louisiana. Disponível em http://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_disstheses/7216; Vance, D. N. (2015). *Song sets by Beethoven, Berg, and Lutoslawski: Transcriptions for trombone and piano within a lecture recital*. Tese de Doutoramento, Universidade da Carolina do Norte; Omelsky, S. (2014). *Transcriptions and Arrangements of String, Vocal, and Woodwind Repertoire Adapted for Trombone*. Universidade de Maryland, College Park; Morse, E. D. (2010). *Teaching alto trombone through transcription of seventeenth-, eighteenth-, and nineteenth-century sonatas and art songs*. The Universidade de Memphis; Russo, M. F. (2016). *Transcribing the fourth movement of Brahms's Symphony No. 4 for the modern collegiate trombone ensemble*. Universidade de Hartford; Arnold, S. (2014). *The Cultural Trombone: A Contemporary View on National Performance Practices*. Universidade de Portland.

¹⁸⁹ Mounger, C. M. (2012). *An exploration of the effects of language on the orchestral trombone sound in France, Germany, and the United States*. Tese de Doutoramento, Universidade Miami.

¹⁹⁰ Battaglia, M. H. V., & Nomura, M. (2008). *Estudos linguísticos contrastivos em alemão e português*. Annablume. Chicago.

¹⁹¹ Benware, W. A. (1986). *Phonetics and phonology of modern German: An introduction*. Georgetown Univ Pr.

¹⁹² Esling, J. (1990). Computer coding of the IPA: Supplementary report. *Journal of the International Phonetic Association*, 20(1), 22-26.

Capítulo II. Metodologia de análise dos *Lieder*

Os *Lieder* que propomos analisar nesta parte do estudo correspondem a dois grupos de *Lieder* que, a nosso ver, são os mais relevantes na produção deste género musical por Richard Strauss.

O primeiro grupo *Acht Gedichte aus Letzte Blätter von Hermann von Gilm* Op.10 é de um conjunto de 8 *Lieder* (excluímos o 9º *Lied* deste grupo, pois decidimos usar a primeira edição, e que só contava com 8 *Lieder*) e que marca o início de uma produção amadurecida de *Lieder* por parte do compositor; e *Vier Letzte Lieder* AV.150, que é considerado o “canto do cisne” do compositor, contendo dos *Lieder* mais importantes, a nosso ver, do repertório vocal.

Para a análise morfológica de *Vier Letzte Lieder* AV.150 iremos recorrer a alguns aspetos referidos em *Songs or Cycles: A Re-Evaluation of Richard Strauss's Lieder, Op. 10 & Op. 27* de Alex Berezowsky¹⁹³ e em *Harmony and tonality in selected late works of Richard Strauss, 1940-1948* de John Michael Kissler¹⁹⁴, entre outras investigações sobre estes dois grupos de *Lieder*.

A ordem pela qual vamos apresentar os *Lieder* não corresponde à ordem que os poemas têm no volume de Hermann von Gilm, mas sim à ordem em que foram editadas pela editora Joseph Aibl: *Zueignung; Nichts; Die Nacht; Die Georgine; Geduld; Die Verschwiegenen; Die Zeitlose; e Allerseelen*.

No que diz respeito às articulações que se aplicam para representar a fonética das palavras, optámos por fazer uma abordagem muito concisa, no aspeto em que apenas usaremos ligaduras e o símbolo apóstrofe para indicar que a palavra deve separar-se da palavra que a sucede¹⁹⁵. Estas transcrições mantêm a tonalidade original das obras pelo que o trombonista pode utilizar as partituras originais para piano na *performance* destas transcrições. Não são referidas indicações metronómicas específicas e a velocidade dos andamentos está indicada pelas palavras que normalmente as definem (“Andante” e “Presto”, por exemplo).

As traduções são da autoria de Rui Vieira Nery gentilmente cedidas pela Fundação Calouste Gulbenkian e pela RDP Antena 2.

Em anexo (Anexo 5 e Anexo 6) seguem as partituras das transcrições para trombone por nós feitas e que servem de base para a elaboração desta parte do estudo. Note-se que as partituras para piano

¹⁹³ Berezowsky, Alex. (2013). *Songs or Cycles: A Re-Evaluation of Richard Strauss's Lieder, Op. 10 & Op. 27*

¹⁹⁴ Kissler, J. M. (1988). *Harmony and tonality in selected late works of Richard Strauss, 1940-1948*.

¹⁹⁵ Através de um tratamento do texto baseado no seguinte principio: as consoantes sugerem articulações e as vogais o timbre.

são da autoria do compositor (Richard Strauss) no caso de *Acht Gedichte aus Letzte Blätter von Hermann von Gilm* Op.10. Para *Vier Letzte Lieder* AV.150 foram utilizadas as reduções de Orquestra para Piano da autoria de Max Wolff e John Gribben.

Os aspetos a tratar nesta parte do estudo (Parte II) serão os seguintes:

1. Contextualização do grupo de *Lieder*

Apresentação do grupo de *Lied* e enquadramento do mesmo.

2. Morfologia

Na apresentação dos diversos *Lieder* será feita uma nota de análise relativa à forma das obras e às relações tonais nelas existentes, assim como também serão apresentados alguns exemplos dos motivos que achamos importantes nestes *Lieder* (acompanhados de algumas sugestões do ponto de vista interpretativo).

3. Tipo de sonoridade

Juntamente com a análise da morfologia também irão ser abordados os tipos de sonoridade dominantes em cada *Lied* (maiores, menores, ...)

Capítulo III. Transcrição dos *Lieder* de Richard Strauss

1. *Acht Gedichte aus Letzte Blätter von Hermann von Gilm, Op. 10*

Contextualização do grupo de *Lieder*

Acht Gedichte aus Letzte Blätter von Hermann von Gilm, Op. 10 foi a primeira coleção publicada de *Lieder* de Richard Strauss. Concluída em 1885 e publicada por Joseph Aibl em 1887, contém poemas de um só escritor, Hermann von Gilm (1812 - 1864), poeta austríaco pouco conhecido, funcionário público de profissão cujos versos eram bastante admirados por Gottfried Benn¹⁹⁶ (sendo ainda hoje apreciado no seu país natal). Todos os versos do Opus 10, com exceção de *Zueignung* fazem parte de *Letzte Blätter*, uma secção do volume *Sophienlieder* de Hermann von Gilm, que foi oferecida a Richard Strauss por um amigo chegado, Ludwig Thuille¹⁹⁷. Strauss tratou os textos de uma maneira muito romântica, provavelmente inspirado por Dora Wihan (que conheceu em 1883 e era esposa de Hanuš Wihan, violoncelista, e colega de Franz Strauss. Dora Wihan era quatro anos mais velha que Richard Strauss e esta atração deixou Hanuš Wihan muito ciumento segundo conta Johanna Strauss numa das suas memórias)¹⁹⁸. Todos estes poemas estão compostos numa “(...) temática baseada no amor que incorpora noite, flores e natureza - tudo assuntos românticos respeitáveis.”¹⁹⁹

¹⁹⁶ Gottfried Benn (1886 - 1956), poeta e físico alemão que ganhou cinco vezes o Prémio Nobel da Literatura.

¹⁹⁷ Richard Stokes, apresentação do Op. 10 no Cd “Lieder for the turn of a century” da soprano Katherine Broderick e o pianista Malcom Martineau, Champs Hill Records. 2011.

¹⁹⁸Idem.

¹⁹⁹ Gorrell, L. (2005). The nineteenth-century German lied. Hal Leonard Corporation.

1.1 *Zueignung* (completo a 13 de Agosto de 1885)

1.1.1. Tradução²⁰⁰

Zueignung

Ja, du weisst es, teure Seele,
Dass ich fern von dir mich quäle,
Liebe macht die Herzen krank,
Habe Dank.

Einst hielt ich, der Freiheit Zecher,
Hoch den Amethysten-Becher
Und du segnetest den Trank,
Habe Dank.

Und beschworst darin die Bösen,
Bis ich, was ich nie gewesen,
Heilig, heilig ans Herz dir sank,
Habe Dank!

Dedicação

Sim, tu sabes, querida alma,
Que eu longe de ti me atormento,
O amor torna os corações doentes,
Bem hajas!

Um dia, embriagado de liberdade,
Eu levantei alto a taça de ametista,
E tu abençoaste a bebida,
Bem hajas!

E tu baniste os demónios lá de dentro,
Até que eu, como nunca antes,
Mergulhei puro e santo sobre o teu coração,
Bem hajas!

²⁰⁰ Tradução presente no site da Antena 2 http://www.rtp.pt/antena2/letras-de-cancoes/letra-s/richard-strauss_1374_1376
. Acedido a 1/2/2017

1.1.2. Análise do *Lied*

Zueignung (*Dedicação*) está dividido em três secções que correspondem a cada estrofe do poema : a primeira secção compreende os compassos desde o início até ao compasso 11; a segunda do compasso 12 ao compasso 20; e a terceira do compasso 21 até ao final do *Lied*. Todas as estrofes terminam com *Habe Dank!* (Bem Haja!), sendo que o compositor trata cada uma de maneira mais forte e complexa que a anterior. As três estrofes apresentam a mesma melodia, embora esta vá ganhando permutas à medida que é apresentada, dando a sensação que são precisas duas tentativas de apresentação do material temático (primeira e segunda estrofe) para finalmente concluir à terceira vez.

Vamos focar-nos nalguns elementos que vão mudando de maneira muito subtil no material temático no decorrer do *Lied* e que vão fazer a diferença no resultado final da melodia:

1. A melodia sofre alterações do número de compassos resultado das alterações do tratamento da mesma pelo compositor (na primeira estrofe tem oito compassos; na segunda estrofe tem sete compassos; e na terceira estrofe tem 9 compassos, sendo que conta com um compasso de pausa antes da cadência final);

2. Na primeira vez que o tema é apresentado, a melodia do acompanhamento é reproduzida ao mesmo tempo que a melodia do solista, mas apenas nos dois compassos iniciais. Na segunda estrofe o acompanhamento imita a melodia por quatro compassos em que no último já apresenta algumas alterações nas duas notas que acompanham o tema (si natural e dó suspenso) tal como podemos ver no Exemplo 1. Na estrofe final, a melodia do solista é repetida ao mesmo tempo pela melodia do acompanhamento.

3. A maneira como é tratada a conclusão das frases (*Habe Dank*), onde as duas primeiras vezes apresenta o movimento melódico apresentado no Exemplo 2 e não resolve numa cadência perfeita (na primeira vez resolve para um acorde de sétima da dominante onde *Habe* tem a nota na melodia correspondente à quinta do acorde e *Dank* à sétima; na segunda vez, *Habe* tem a função de quinta do acorde e *Dank* a função de terceira menor do acorde de iv7 de ré menor (relativa da subdominante); na terceira é tratado como uma cadência perfeita, sendo que *Habe* têm a nota que corresponde à 13^a do acorde da subdominante com fundamental omitida, e *Dank* tem a nota correspondente à terceira maior da tonalidade de dó maior.

Tema Principal

Exemplo 1: Movimento da melodia imitado pela melodia no acompanhamento.
Autoria: Própria (do autor da tese)

Exemplo 2: Movimento cadencial da melodia no final da estrofe: para a sétima da dominante e para a terceira maior da tônica.
Autoria: Própria (do autor da tese)

O poema fala de alguém que, pelo amor, foi libertado dos demónios que mantinha dentro da sua taça de Ametista²⁰¹ (que representa a alma do orador) e conseqüentemente se entrega puro e santo ao amor.

A tonalidade do *Lied* é por vezes muito pouco nítida, começando pela introdução, onde o compositor apresenta um *puzzle* harmónico (recurso que irá usar nos outros *Lieder* deste grupo): em vez de expandir a tónica tradicionalmente para a dominante Richard Strauss usa a tríade da mediana (mi menor) na segunda inversão. O facto de usar muitas vezes inversões dos acordes na linha do baixo e acordes com fundamentais omitidas também vai dificultar o reconhecimento da tonalidade em questão.

O acompanhamento em tercinas pela mão direita no piano invoca uma ideia de fluidez, embora um pouco estagnada pela sugestão da velocidade do andamento (*Moderato*).

Do um ponto de vista mais ortodoxo de uma análise Schenkeriana, e tendo em conta que todo o *Lied* gira em torno de Mi, podemos mesmo dizer que esta nota é o *Kopfton* deste *Lied*.

²⁰¹ Ametista seria o nome de uma ninfa que, para ser protegida do Deus Dionisio (ou Baco na versão romana) foi transformada pela deusa da castidade num cristal transparente. Mais tarde este cristal ganhou a cor arroxeadada resultado das vezes que Dionisio incessantemente a mergulhava no vinho para a embriagar. Ametista é uma palavra que deriva do grego da aglomeração de *a* (não) com *methuskein* (intoxicar) e segundo a lenda protege o seu dono da embriaguez.

1.2 *Nichts* (completo a 15 de Agosto de 1885)

1.2.1 Tradução²⁰²

Nichts

Nennen soll ich, sagt ihr, meine
Königin im Liederreich?
Thoren, die ihr seid, ich kenne
Sie am wenigsten von euch.

Frag mich nach der Augen Farbe,
Fragt mich nach der Stimme Ton,
Fragt nach Gang und Tanz und Haltung,
Ach, und was weiss ich davon.

Ist die Sonne nicht die Quelle
Alles Lebens, alles Lichts!
Und was wissen von derselben
Ich und ihr und alle? - nichts.

Nada

Eu devo nomear, dizeis vós,
A minha rainha no reino das canções?
Que loucos que sois, eu conheço-a
Menos que vós.

Perguntai-me pela cor dos seus olhos,
Pelo som da sua voz,
Pelo seu caminhar, dançar e modos
Ah! e que sei eu!

Não é o sol a fonte
De toda a vida, de toda a luz?
E que sabemos dele,
Eu, vós e todos? - Nada.

²⁰² Tradução presente no site da Antena 2 http://www.rtp.pt/antena2/letras-de-cancoes/letra-s/richard-strauss_1369_1376
.Acedido a 1/2/2017

1.2.2 Análise do *Lied*

Este *Lied*, tal como o anterior, também se pode dividir em três secções (a primeira até ao compasso 16, a segunda até ao compasso 32 e a terceira até ao final) sendo que todas elas começam com uma pequena introdução, que entre a segunda e terceira parte resulta como um interlúdio entre estas. A primeira introdução é a que recebe o tratamento mais convencional a nível harmónico e melódico, mantendo-se na tonalidade principal cuja frase se movimenta de maneira clássica no movimento tónica-dominante. A segunda introdução apresenta uma tonalidade um pouco mais afastada estando na tonalidade correspondente à dominante da dominante (si maior); embora com o mesmo material temático, a terceira introdução resolve para dó sustenido maior (exemplo 3):

The image shows a musical score for the first measure of a piece. It is in 3/4 time, key of D major (two sharps), and marked 'Vivace'. The first measure is highlighted with a blue box. The melody starts on D4, moves to E4, F#4, G4, A4, B4, and ends on C#5. The bass line starts on D3, moves to E3, F#3, G3, and ends on A3. The score includes a forte dynamic 'f', a pedaling instruction 'Ped.', and a fermata over the final note. The text '(mit Laune)' is written below the melody.

Exemplo 3: Material temático principal em *Nichts*.
Compasso 1.
Autoria: Própria (do autor da tese)

Tal como em *Zueignung*, não há uma resolução tradicional a nível harmónico nas primeiras duas secções de *Nichts*: a primeira resolve para o quinto grau da dominante da dominante e a segunda resolve para o quinto grau da superdominante (VI grau). Tanto a primeira como a segunda secção são bastante homogéneas a nível do estilo (que sugere uma dança) e terminam em movimento descendente (quase como a ilustrar a frustração descrita no texto pelo orador resultante da frustração de nada saber pessoalmente sobre quem é a Rainha do Reino das Canções ou a própria aparência, voz, maneira como caminha, dança e modos da mesma).

A terceira secção apresenta uma atmosfera completamente diferente das duas secções que a antecedem através de uma textura mais lírica e lenta (embora a linha melódica da segunda estrofe já sugira um movimento melódico neste sentido) que as anteriores, e por se apresentar numa nova tonalidade completamente fora do campo das tonalidades próximas da tonalidade principal do *Lied*, bem ao estilo de Richard Strauss, sendo a primeira frase desta secção apresentada então com a tonalidade uma terceira maior acima (dó sustenido maior) da tonalidade principal. Já os dois versos que lhe seguem e concluem o poema retomam às tonalidades próximas da tonalidade principal (começando com ré maior e retoma a lá maior no último verso - VI grau no compasso 48, V no compasso 52 que conclui com cadência perfeita). Retoma ao sentimento de inquietude (característica presente nas partes anteriores do poema), rematando de forma bastante determinada onde a cadência perfeita ilustra bem a revolta do sujeito do poema por não conseguir esclarecer sobre a “Rainha do Reino das Canções” (nem ele, nem ninguém) e a vontade de concluir esse assunto.

Mi volta a ter uma função muito importante a nível harmónico.

A nível interpretativo, é importante fazer as articulações sugeridas na transcrição, sendo que o sinal de “coma” (virgula) deve ser interpretado de maneira a separar a nota em causa da nota seguinte e assim respeitar a articulação do texto. Em várias palavras em que se deve fazer um crescendo ou diminuendo conforme a palavra o pedir: neste *Lied*, as palavras *Augen*, *Farbe* e *alle* , por exemplo, devem terminar em diminuendo conforme vimos excertos presentes no exemplo 4, onde a nota interpretativa a nível da dinâmica está indicada a azul:

The image displays two musical excerpts from a Lied. The first excerpt is in the treble clef, starting with a piano (*P*) dynamic marking. The lyrics are "Fragt mich nach der Augen Farbe,". The notes are: F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter). Blue arrows point to the notes for "Augen" and "Farbe", indicating a decrescendo. The second excerpt is in the bass clef, starting at measure 49. The lyrics are "und ihr und alle?". The notes are: F3 (quarter), G3 (quarter), A3 (quarter), B3 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter), F3 (quarter). A blue arrow points to the note for "alle?", indicating a decrescendo.

Exemplo 4: Sugestão interpretativa a nível da dinâmica sugerida pela fonética da palavra.
Compassos 20-23 e 49-50
Autoria: Própria (do autor da tese)

1.3 *Die Nacht* (completo a 11 de Agosto de 1885)

1.3.1 Tradução²⁰³

Die Nacht

Aus dem Walde tritt die Nacht,
Aus den Bäumen schleicht sie leise,
Schaut sich um in weitem Kreise,

Nun gib acht.

Alle Lichter dieser Welt,
Alle Blumen, alle Farben löscht sie aus
Und stichlt: die Garben weg Vom Feld.

Alles nirmmt sie, wes nur hold,
Nimmt das Silber weg da Stroms,
Nimmt vom Kupferdach des Doms
Weg das Gold.

Ausgeplündert steht der Strauch,
Rücke näher, Secl an Seele;
O die Nacht, mir bangt, sie stehle
Dich mir anch.

A Noite

*A noite avança da floresta,
Desliza furtivamente das árvores,
Olha à sua volta num círculo largo,
Por isso presta atenção!*

*Todas as luzes deste mundo,
Todas as flores, todas as cores
Ela extingue, e rouba
Os feixes do campo.*

*Lava-nos tudo o que nos é querido,
Leva a prata da torrente,
Leva do telhado de cobre da catedral
O ouro.*

*Os arbustos ficam despojados,
Chega-te a mim, alma contra alma;
Oh, temo que a noite te me roube
Também a ti.*

²⁰³ Tradução de Rui Vieira Nery gentilmente cedida pela Fundação Calouste Gulbenkian

1.3.2 Análise de *Lied*

A característica que mais rapidamente se evidencia neste *Lied* é a maneira como o compositor tratou a voz solista: quase composta num estilo em *sotto voce*, a voz nunca se sobrepõe ao acompanhamento pelo piano, pelo que sugerimos a utilização de uma surdina “bucket” ou “cup”, pois estas surdinas para além de apresentarem uma nova sonoridade ao público, caso estes *Lieder* sejam tocados na íntegra, são ideais para promover um som mais escuro e distante tal como o compositor pretende.

O poema *Die Nacht* é constituído por quatro estrofes, sendo que o último verso de cada estrofe é sempre o mais curto. O padrão da rima deste poema é ABBA e as três estrofes iniciais descrevem o cair da noite na floresta e na cidade, fazendo alusão à percepção visual; esta parte do poema narra as perdas que o final do dia traz e caminha do geral para o específico. Começa então por descrever o fenómeno natural do anoitecer (primeira estrofe), depois dá-se protagonismo aos detalhes que advêm com a diminuição da luz (segunda estrofe) e por fim o julgamento pessoal do poeta dando a ideia de que a noite tudo leva, inclusive o seu amor.

Note-se que o texto é escrito na terceira pessoa do singular até aos últimos dois versos, dando a ideia de que o poeta fala consigo próprio nos dois versos finais (ainda que nestes com uma postura mais intimista e não de descrição do anoitecer como até aí acontece).

O *Lied* apresenta a forma A A' A'' B, sendo que a cada secção compreende uma estrofe do poema, muito similares entre as três primeiras que diferem da última porque esta apresenta uma mudança a nível harmónico (apresenta-se na tonalidade de ré menor) e melódico espelhando a mensagem nesta parte do poema. O tamanho médio aproximado das frases da linha melódica do solista é organizado do seguinte modo: sete compassos na primeira e terceira secções de A (do compasso 2 ao compasso 8 e do compasso 18 ao compasso 24 respetivamente); seis compassos na segunda secção de A (do compasso 10 ao compasso 16, com uma interrupção de um compasso antes do último verso do poema) ao compasso; e a frase B conta com treze compassos na voz solista.

O acompanhamento está quase todo baseado num padrão de acordes à colcheia o que confere ao *Lied* a ideia de unidade e coesão na totalidade da obra.

O *Lied* está dividido em três secções, tal como na estrutura do poema, sendo que a primeira tem um tratamento muito tradicional a nível da harmonia e a segunda parte (compasso 18 a 27) é marcada pela re-apresentação do tema, mas desta vez em F \sharp menor. A terceira parte do tema (que começa no compasso 28) é a mais interessante a nível da progressão harmónica, marcada pela descida gradual da linha do baixo: começa em Ré Menor e vai baixando diatonicamente e abrangendo as

tonalidades de Si bemol maior no compasso 30 e após uma alternância entre Fás diminutos e Si menor atinge Dó maior no compasso 36. A linha do solista termina com uma cadência interrompida para Sí bemol maior.

Muitas vezes a linha mais grave do acompanhamento apresenta grandes arcos melódicos descendentes que parecem sugerir o sol a pôr-se, pelo que na última secção do *Lied* (a partir do compasso 28) isso ainda é mais evidente. Nesta parte são apresentadas longas linhas melódicas descendentes na mão esquerda do piano, até ao final do *Lied*, com uma resolução de retardo no sentido descendente (sol para fá suspenso, dando a ideia de se tratar do último raio de sol e a tentativa de atrasar o início da noite). Em contrapartida, ainda nesta última parte, a melodia do solista apresenta uma série de saltos ascendentes como que a descrever a vontade que o poeta tem de saltar e emergir do panorama noturno e escuro. O maior salto corresponde à chegada ao climax, no compasso 36, quando a melodia finalmente alcança o sol, correspondendo à parte mais trágica do poema (*sie stehle Dich mir anch.* - “te me roube Também a ti.”). Esta última parte começa em Ré maior e apresenta uma textura muito mais lírica, acompanhada com harmonias mais inconstantes (alternando entre ré menor e ré maior, e apresenta algumas cadências interrompidas nos últimos seis compassos).

Trata-se então de um poema que expressa o medo e a tristeza em perder as belezas do dia com a chegada da noite, onde um passado feliz é partilhado com um presente conturbado e a ideia de um futuro trágico.

A nível prático da interpretação este *Lied* representa um desafio em termos da afinação de algumas notas, uma vez que o compositor repete as notas na melodia mas com funções diferentes ao longo do *Lied* (i.e. se, como vimos, a melodia das secções A é praticamente sempre a mesma, dando-se a grande mudança entre elas no panorama harmónico, isso quer dizer que a função das notas a nível da harmonia vai também ser alterada mesmo que sejam as notas rigorosamente iguais a outra secção). Um exemplo disso é o facto da obra começar em ré maior, pelo que, regra geral, os fás suspenso vão ter que ser baixados cerca de 24 cents e os lás (que, regra geral, se não tiverem a função de fundamental da dominante) terão a função de quintas no acorde de ré maior pelo que devem ser subidos cerca de 14 cents, para afinarmos a terceira maior e quinta com a harmonia. No início podemos ver esse exemplo, tal como está representado no exemplo 5 através de setas que ajudam o intérprete a nível das correcções (seta para baixo significa que é para baixar e que se trata de uma nota com a função de uma terceira no acorde em causa; seta para cima indica que tem que

se corrigir a afinação encurtando a vara e que se trata de uma nota com a função de quinta no acorde em causa):

Andantino

Trombone

Piano

pp

Tonalidade e Função harmónica: Ré maior I iii II7

Posição normal

cresc.

Tonalidade: Si Bemol maior / Ré maior / Sol menor

Exemplo 5: Sugestão de afinação das notas consoante a função no acorde. Compassos 1-4 e 30-32
Autoria: Própria (do autor da tese)

1.4 *Die Georgine* (completo a 18 de Agosto de 1885)

1.4.1 Tradução²⁰⁴ b

Die Georgine

Warum so spät erst, Georgine?
Das Rosenmärchen ist erzählt,
Und honigsatt hat sich die Biene
Ihr Bett zum Schlummer ausgewählt.

Sind nicht zu kalt dir diese Nächte?
Wie lebst du diese Tage hin?
Wenn ich dir jetzt den Frühling brächte,
Du feurgelbe Träumerin!

Wenn ich mit Maitau dich benetzte,
Begösse dich mit Juni-Licht!
Doch ach, dann wärst du nicht die Letzte,
Die stolze Einzige auch nicht.

Wie, Träum'rin, lock'ich vergebens?
So reich'mir schwesterlich die Hand,
Ich hab'den Maitag dieses Lebens,
Wie du den Frühling, nicht gekannt;

Und spät wie dir, du feurgelbe,
Stahl sich die Liebe mir ins Herz,
Ob spät, ob früh, es ist dasselbe
Entzücken und derselbe Schmerz.

A dália

Porquê só tão tarde, dália?
O conto das rosas foi contado,
E saciada de mel a abelha
Escolheu o leito para o seu repouso.

Não são demasiado frias estas noites para ti?
Como passas os teus dias?
Se eu te trouxesse agora a Primavera,
Tu sonhadora cor de fogo!

Se eu te borrifasse com o orvalho de Maio,
E te inundasse com a luz de Junho?
Ah! Tu então não serias a última,
Nem a orgulhosa solitária.

Ó sonhadora, chamo-te eu em vão?
Estende-me fraternalmente a mão,
Eu não conheci os dias de Maio desta vida,
Como tu não conheceste a Primavera;

E tarde como a ti, tu orgulhosa cor de fogo,
Se instalou o amor no meu coração,
Se tarde ou cedo, é o mesmo
Encanto e a mesma dor.

²⁰⁴ Tradução presente no site da Antena 2 http://www.rtp.pt/antena2/letras-de-cancoes/letra-s/richard-strauss_1369_1376
.Acedido a 1/2/2017

1.4.2 Análise do *Lied*

A início deste *Lied* é bastante ambíguo a nível harmónico, pois as constantes alternâncias entre acordes de sétima diminuta e a tónica (Mi Menor) alterada só se resolvem no compasso 6 em dó maior, que será a tonalidade que irá fazer a transição posteriormente para Sol maior. O *Lied* está dividido em 2 secções: a primeira até ao compasso 35, depois segue-se uma introdução pelo piano que sugere alteração temática, mas tal não é resolvido quando a voz volta a apresentar o tema inicial. A última estrofe do texto é tratada de forma muito “heróica” e o final da obra é marcado pela repetição de “*und serselbe Schmerz*” (“e a mesma dor”) a primeira vez resolve para o dó maior e a segunda vez resolve para mi menor (indicando uma ideia de pessimismo em relação ao que anteriormente foi apresentado).

O motivo da mão esquerda do piano é praticamente o mesmo desde o compasso quatro (após a pequena introdução) até ao final, criando uma coesão na totalidade do *Lied* baseada neste movimento de tercinas. A maneira como Richard Strauss trata este movimento na terceira estrofe do poema (a partir do compasso 26) é realmente muito interessante. É nesta secção que se sente a maior instabilidade a nível harmónico de todo o *Lied* pois as linhas do baixo no acompanhamento apresentam um movimento descendente para preparar a chegada da melodia a ré sustenido maior, fazendo quase como que uma escala descendente na tonalidade de ré maior (cf. exemplo 6) tal como vimos no exemplo 5:

Exemplo 6: Movimento descendente da linha mais grave do acompanhamento no piano. Compassos 27-29
Autoria: Própria (do autor da tese)

No interlúdio que antecipa a próxima secção estabelece-se a tonalidade de si maior que depois resolve para dó maior na re-exposição do tema inicial nesta segunda parte da obra.

O motivo A serve de base para a construção de grande parte de toda a melodia, sofrendo alterações à medida que é apresentado no início de cada estrofe e a segunda parte do tema representa Georgine (o cromatismo seguido de salto de quarta inferior) pois a primeira vez que é apresentado coincide com o nome “Georgine” (compasso 7-8); por outro lado, a primeira parte do motivo, caracterizado por três colcheias que se repetem na mesma nota seguidas de um salto ascendente, correspondem a *warum so spät erst* (“Porquê só tão tarde”), e descreve o desespero do orador. Este tema é apresentado no exemplo 7 e as varias vezes que a sua primeira parte é introduzida, como um *leitmotif*, no exemplo 8:

Exemplo 7: Motivo principal de *Die Georgine*. Compassos 6-8.
Autoria: Própria (do autor da tese)

Exemplo 8: Referências à primeira parte do motivo principal. Compassos 16-34
Autoria: Própria (do autor da tese)

1.5 *Geduld* (completo a 29 de Agosto de 1885)

1.5.1 Tradução²⁰⁵

Geduld

Geduld! sagst du und zeigst mit weissem Finger
Auf meiner Zukunft festgeschloss'ne Tür.
Ist die Minute, die da lebt, geringer
Als jene ungebor'nen, sage mir!
Kannst mit der Liebe du den Lenz verschieben,
Dann borg'ich dir für eine Ewigkeit -
Doch mit dem Frühling endet auch das Lieben,
Und keine Herzensschulden zahlt die Zeit.

Geduld! sagst du und senkst die schwarze
Locke -
Und stündlich fallen Blumenblätter ab,
Und stündlich fordert eine Totenglocke
Der Träne letztes Fahrgeld für das Grab.
Sieh nur die Tage schnell vorübereinnen,
Horch, wie sie mahnend klopfen an die Brust:
Mach auf! mach auf! Was wir nicht heut'gewinnen,
Ist morgen unersetzlicher Verlust.

Geduld! sagst du und senkst die Augenlider,
Verneint ist meine Frage an das Glück;
So lebe wohl, ich seh'dich nimmer wieder,
So will's mein unerbittliches Geschick.
Du hast geglaubt, weil andre warten müssen
Und warten können, kann und muss ich's auch,
Ich aber hab'zum Lieben und zum Küssen
Nur einen Frühling, wie der Rosenstrauch.

Paciência

Paciência! Dizes tu e mostras com dedo branco
A porta firmemente fechada do meu futuro.
É o minuto presente menor
Do que aquele ainda por nascer, diz-me!
Podes tu com amor protelar a Primavera,
Então dar-te-ei tudo o que quiseses por uma eternidade -
Porque com a Primavera cessa o amor,
E o tempo não paga as dívidas do coração.

Paciência! Dizes tu e inclinas a tua cabeça
escura -
E de hora a hora caem as pétalas das flores,
E de hora a hora requer um dobre de finados
O pagamento de lágrimas para a viagem para a sepultura.
Vê só como os dias rapidamente passam,
Escuta como eles advertindo batem no teu coração:
Abre! Abre! O que nós não ganhamos hoje
É amanhã irreparavelmente perdido.

Paciência! Dizes tu e baixas os olhos,
Negado é o meu pedido de felicidade;
Adeus, eu nunca mais te verei,
Assim o determina o meu implacável destino.
Tu acreditaste, porque outros devem e podem esperar
Que eu posso e devo esperar também,
Mas eu para amar e beijar
Só tenho uma Primavera como a roseira.

²⁰⁵ Tradução presente no site da Antena 2 http://www.rtp.pt/antena2/letras-de-cancoes/letra-s/richard-strauss_1369_1376
.Acedido a 1/2/2017

1.5.2 Análise do *Lied*

Geduld corresponde ao *Lied* mais extenso desta coleção e também o mais contido a nível de exploração de progressão harmónica. O título *Geduld* (Paciência) do texto demonstra o que Strauss pretendia nesta música: aceitação, conformismo e falta de ambição. A obra divide-se em três partes, cada uma correspondente a uma estrofe do texto (a primeira vai até ao compasso 36; a segunda até ao compasso 75; e a terceira os restantes compassos até ao final).

O texto do poema é escrito na primeira pessoa e descreve como o orador pretende o amor de uma pessoa que lhe incita a ter paciência (*Geduld*) - cada uma das três estrofes é como se fosse um lamento durante oito versos pois terminam sempre a relembrar o conformismo a que o orador é submetido (*Geduld sagst du* - “Paciência, dizes tu). Embora nunca revelado, presume-se que o objetivo da sua paciência seja de natureza romântica. A lamentação intensifica-se a cada estrofe, culminando com o sentimento de desespero por parte do orador.

As primeiras duas secções (a primeira até ao compasso 36 e a segunda entre o compasso 36 e o compasso 69) têm praticamente o mesmo tamanho e a secção final é um pouco mais longa. Tanto a primeira secção como a última começam com uma introdução de seis compassos baseados no tema principal; no entanto, a última secção está em lá bemol menor, ao invés de lá bemol maior, tonalidade em que o tema é apresentado na exposição (exemplo 9):

1 5 Motivo principal

7

duld sagst du und zeigst mit wei-ßem Fin- ger auf mei- ner Zu- kunft

P Ge -

Exemplo 9: Motivo principal em *Geduld*. Compassos 6-10
Autoria: Própria (do autor da tese)

O motivo é apresentado ao longo do *Lied*, sofrendo alterações nas notas que o compõem segundo a tonalidade em que cada secção é apresentada (a primeira secção começa e termina em lá bemol maior; a segunda começa em lá bemol maior e termina em lá bemol menor; a terceira começa em em lá bemol menor e termina em em lá bemol maior).

A estabilidade tonal aumenta ao nível que o *Lied* se vai desenvolvendo, sendo que as primeiras secções apresentam tonalidades próximas de lá bemol maior, com excepção para o dó bemol maior (relativa maior de lá bemol menor) que termina a segunda secção. A tonalidade fica densa e mais distante dos tons próximos da tonalidade principal deste *Lied* (lá bemol maior) à medida que aumenta a infelicidade, insatisfação e, finalmente, falta de esperança expressa pelo orador do poema (a instabilidade harmónica deve-se ao que se passa no texto). *Geduld* exemplifica não só o leque de transformações harmónicas que Strauss já aplicava nas suas obras, mas também o potencial do prolongamento harmónico através da linha melódica (podemos fazer uma analogia à teoria Schenkeriana, onde os sons estruturais são prolongados por intermédio de alguns recursos ou pequenos processos não recorrentes, como é o caso de notas de passagem).

Outro pormenor interessante é o facto da linha melódica que termina o *Lied* alcançar o lá bemol, ao passo que a harmonia não segue a mesma direcção e dá-se origem a um padrão de quatro acordes em *over-looping* que repete três vezes até finalmente alcançar o final do *Lied* em lá bemol e que apela à “Paciência” do ouvinte até que se alcance a tónica da obra.

A ideia de “desambição” ou falta de ambição e um pouco demonstrativa do “Mito de Sísifo” é bem clara na repetição temática em todas as secções, quase como o reiniciar do mesmo ciclo que ganha movimento assim que se desenvolve mas termina com uma quebra deste.

1.6 *Die Verschwiegenen* (completo a 11 de Novembro de 1885)

1.6.1 Tradução²⁰⁶

Die Verschwiegenen

Ich habe wohl, es sei hier laut
Vor aller Welt verkündigt,
Gar vielen heimlich anvertraut,
Was du an mir gesündigt.

Ich sagt's dem ganzen Blumenheer,
Dem Veilchen sagt'ich's stille,
Der Rose laut, und lauter der
Grossäugigen Kamille.

Doch hat's dabei noch keine Noth,
Bleib'munter nur und heiter,
Die es gewusst, sind alle tot,
Und sagen's nicht mehr weiter.

Os silenciados

Que seja aqui dito em voz alta,
Perante todo o mundo,
Que eu confiei a muitos em segredo
O que tu me fizeste.

Eu disse-o a todas as flores,
Em voz baixa à violeta,
Alto à rosa e mais alto
À camomila de grandes olhos.

Mas não há perigo,
Fica serena e tranquila,
Aqueles que o sabiam estão todos mortos
E não o dirão mais.

²⁰⁶ Tradução presente no site da Antena 2 http://www.rtp.pt/antena2/letras-de-cancoes/letra-s/richard-strauss_1369_1376
.Acedido a 1/2/2017

1.6.2 Análise do *Lied*

Este *Lied* é caracterizado pela presença de muitas sextas napolitanas que têm a adição de uma sétima maior. Este tipo de cor demonstra um grande contraste para com o *Lied* anterior (assim como pela própria extensão deste). Divido em três secções, o *Lied* apresenta dois ambientes: um mais agitado e um mais *cantabile*. A primeira estrofe compreende a primeira parte do *Lied*, que é mais agitada, caráter que se repete na última estrofe (que corresponde à terceira parte da obra); por outro lado, a música que corresponde à segunda estrofe apresenta um caráter muito melódico que também se repete na música que corresponde ao texto do segundo verso da última estrofe do poema (*Bleib'munter nur und heiter*).

Embora em lá menor, a peça apresenta uma vasta progressão harmónica pouco previsível e o ponto de atração harmónica está sempre a mudar. Esta complexidade harmónica pode ser explicada através da teoria Neo-Riemanniana desenvolvida por Douthett e Steinbach²⁰⁷. Aqui são tratadas as transformações modelo sobre acordes com base na transformação de tríades e organizadas por três grupos segundo o tipo de alteração que os acordes sofrem: P, L e R. Em *Die Verschwiegenen* podemos encontrar vários casos deste tipo de alterações em que, neste caso, grande parte pertencem ao grupo L. Este grupo é composto por acordes que resultam das seguintes movimentações:

- descida de meio-tom da fundamental de um acorde menor;
- subida de meio-tom da fundamental dos acordes meio-diminutos de sétima ou acordes de sétima menor;
- subida de meio-tom da quinta de um acorde menor;
- descida de meio-tom da sétima num acorde de sétima maior ou num acorde de sétima maior.

Este tipo de alterações está presente neste *Lied* logo a partir dos primeiros acordes da obra com a subida de meio-tom das fundamentais dos mesmos, por exemplo. Aqui, movimentações de meio-tom não têm como objetivo formar o acorde da dominante da tonalidade principal da obra (lá menor) e aparecem várias vezes neste *Lied*, pelo que o intuito desta movimentação só é confirmado nos últimos compassos do mesmo, quando o acorde que sucede ao acorde de sétima da dominante de si bemol maior não é mi menor como até ai tinha acontecido, mas sim o acorde de si diminuto de sétima menor acompanhando a frase *sind alle tot* do poema(compasso 39). Conseguimos então

²⁰⁷ Douthett, J., & Steinbach, P. (1998). Parsimonious graphs: A study in parsimony, contextual transformations, and modes of limited transposition. *Journal of Music Theory*, 241-263.

perceber que esta movimentação é preparada durante todo o *Lied*, representando a fúria e a destruição das flores.²⁰⁸

Sugerimos que a segunda secção do texto seja interpretada num contexto mais *legato* pois é uma secção que contrasta a nível do carácter *quasi recitativo* apresentado na secção inicial. Ainda na segunda estrofe todas as dinâmicas devem ser bem estruturadas e preparadas pelo intérprete, pois o texto relata a maneira como o orador fala com as plantas: em voz baixa à violeta (compasso 18 ao 20), devendo ser tocado o mais *pp* possível; em voz alta à rosa (compassos 21 e 22), devendo ser tocada com uma dinâmica confortável em *mf*; e com a voz ainda mais alta à Camomila (compassos 23-27), devendo optar-se por um bom *f* com um som cheio mas não agressivo, sempre com base numa frase em *legato* e no lirismo da direcção da mesma. O último verso (*Bleib'munter nur und heiter*) deve ser tocado numa dinâmica em pianíssimo investido na articulação que sugerimos no exemplo 10 para proporcionar uma frase clara e muito activa, com uma pequena separação da primeira para a segunda nota um pequeno apoio em tenuto no fá sustenido que antecipa a resolução da frase:

The image shows a musical score snippet in bass clef. The first line (measures 28-30) has a dynamic marking *f* and the lyrics "Doch hat's da- hei noch kei- ne Noth, bleib' mun-". A red box highlights the notes for "bleib' mun-". The second line (measures 34-35) has a dynamic marking *ff* and the lyrics "- ter nur und hei- ter; die es ge. wusst, sind al- le tot". A red box highlights the notes for "- ter nur und hei- ter;". A yellow arrow points to the note for "hei- ter;".

Exemplo 10: Sugestão interpretativa a nível da articulação sugerida pela fonética das palavras. Compassos 32-35 e 49-50

Autoria: Própria (do autor da tese)

²⁰⁸ A associação de flores com o sentimento de infelicidade e falta de esperança é algo muito pouco comum e, quando pensamos na brincadeira que as crianças fazem com o malmequer - o jogo do mal me quer-bem me quer - reparamos que, caso calhe “mal-me-quer” há logo lugar para mais uma tentativa com outra flor, o que no caso deste poema parece não acontecer.

1.7 *Die Zeitlose* (completo a 12 de Novembro de 1885)

1.7.1 Tradução²⁰⁹

Die Zeitlose

Auf frisch gemähtem Weideplatz
Steht einsam die Zeitlose,
Den Leib von einer Lilie,
Die Farb'von einer Rose.

Doch es ist Gift, was aus dem Kelch,
Dem reinen, blinkt so rötlich;
Die letzte Blum', die letzte Lieb'
Sind beide schön, doch tödlich.

O Açafirão Bravo

*No prado recentemente ceifado
Cresce sozinho o açafirão bravo,
Com a forma de um lírio
E o perfume de uma rosa.*

*Mas é veneno o que reluz, vermelho,
A escorrer-lhe do cálice:
A derradeira flor, o derradeiro amor
São ambos belos mas mortais.*

²⁰⁹ Tradução de Rui Vieira Nery gentilmente cedida pela Fundação Calouste Gulbenkian

1.7.2 Análise do *Lied*

Este *Lied* corresponde ao último *Lied* que Richard Strauss compôs para este ciclo, embora esteja publicado em penúltimo a ideia de “fim de ciclo” está presente tanto no texto quando é mencionado *Die letzte Blum', die letzte Lieb* (“A derradeira flor, o derradeiro amor”) que é enfatizado pela música com um *quasi recitativo* neste verso. A peça é dividida então em duas secções: a primeira correspondente à primeira estrofe e metade da segunda (desde o início até ao compasso 17); a segunda parte corresponde aos últimos dois versos do poema, tratados num estilo *recitativo* e bastante contemplativo.

A primeira secção está na tonalidade de sol maior e apresenta uma grande simplicidade no que diz respeito às movimentações harmónicas, apresentando uma estrutura muito convencional composta por cadências perfeitas. A segunda secção ilustra a mensagem sugerida nesta parte do poema onde, contrastando com a imagem de beleza apresentada antes no poema, o orador fala dos aspetos negativos que muitas vezes estão camuflados na beleza das coisas. Nesta última parte, Richard Strauss opta por recorrer à tonalidade de sol menor (tonalidade que só é revelada nos últimos dois versos do poema quando é mencionado no texto *die letzte blume* ,“a derradeira flor”).

O poema é tratado de forma bastante silábica, sendo que cada a cada nota corresponde uma sílaba do texto.

A nível interpretativo, os compassos da última secção entre o compasso 17 e 20 devem ser interpretados de maneira muito recitativa num andamento um pouco mais lento que o tempo que antecede estes compassos, possibilitando uma atmosfera mais declamativa e introspectiva.

Podemos também sugerir um apontamento no que diz respeito à maneira como o início dos compassos 6 e 8 devem ser interpretados (exemplo 11). Embora sejam passagens muito parecidas, apresentam um contexto diferente: na primeira, a nota de chegada (sol) deve ser tocada com a preparação diminuendo tal como está escrito, mas como se de um súbito piano se tratasse, afim de maximizar o efeito pretendido pelo compositor para ilustrar a palavra *lilie* (“lírio”); já na segunda passagem, a nota de chegada (sol) deve ser tocada numa dinâmica mais forte tal como é sugerido pelo crescendo que a antecipa. O facto de tocar duas notas iguais a uma distância tão curta (apenas um compasso as separa) de maneira tão diferente enriquece bastante a interpretação:

5

den Leib von ei-ner Li- li- e, die- Farb' von ei- ner Ro- - se:

Exemplo 11: Sugestão interpretativa a nível da dinâmica.
Compassos 5-8
Autoria: Própria (do autor da tese)

1.8. *Allerseelen* (completo a 31 de Outubro de 1885

1.8.1 Tradução²¹⁰

Allerseelen

Stell' auf den Tisch die duftenden Reseden,
Die letzten roten Asten trag' herbei,
Und lass uns wieder von der Liebe reden,
Wie einst im Mai.

Gib mir die Hand, dass ich sie heimlich drücke,
Und wenn man's sieht, mir ist es einerlei;
Gib mir nur einen deiner süßen Blicke,
Wie einst im Mai.

Es blüht und duftet heut' auf jedem Grabe,
Ein Tag im Jahr ist ja den Toten frei,
Komm' an mein Herz, dass ich dich wieder habe,
Wie einst im Mai.

O dia de finados

Coloca sobre a mesa as perfumadas resedas
E junta-lhes as sécias vermelhas,
E deixa-nos falar de amor novamente,
Como outrora em Maio.

Dá-me a tua mão para que eu secretamente a aperte,
E se nos virem, pouco importa;
Dá-me só um doce olhar teu,
Como outrora em Maio.

Hoje há flores docemente perfumadas sobre cada sepultura,
Um dia no ano é permitido aos mortos
Virem ao meu coração, para que de novo os tenha,
Como outrora em Maio.

²¹⁰ Tradução presente no site da Antena 2: http://www.rtp.pt/antena2/letras-de-cancoes/letra-s/richard-strauss_1369_1376 .Acedido a 1/2/2017

1.8.2 Análise do *Lied*

Allerseelen é um dos *Lied* mais conhecidos de Richard Strauss e podemos dividir esta obra em três secções: a primeira até ao compasso 17; a segunda até ao compasso 26 e a terceira até ao final. Todas as secções terminam com o mesmo verso (*Wie einst im Mai*) sendo que este foi tratado pelo compositor de forma diferente consoante a obra vai progredindo: a primeira vez *Mai* corresponde a um acorde de lá maior com sétima, antecedido de uma progressão harmónica bastante clássica com exceção ao *pivot* em sol maior no compasso doze. A segunda secção inicia-se em dó menor e termina com *Mai* num acorde de sétima da dominante (si bemol) e prepara o início da última secção que tem mi bemol maior como tonalidade principal; por sua vez, na terceira parte Richard Strauss trata a palavra final do poema com uma cadência perfeita e que representa um final com muitas semelhanças com o final de *Tristão e Isolda* de Richard Wagner, tal como Alex Berezowsky refere na sua tese *Songs or Cycles: A Re-Evaluation of Richard Strauss's Lieder, Op. 10 & Op. 27*.

O título do poema traduz-se como “O dia de finados” e pode ter duas interpretações quanto à intenção da sua escolha pelo poeta: por um lado, tem o intuito de contar a história de alguém cujo caso de amor tinha terminado ou, metaforicamente, morrido; por outro, apresenta a história de alguém que quer trazer o seu amor de volta à vida.

Muitas vezes as notas da melodia solista são dobradas pelas notas mais graves da mão direita com acompanhamento ao piano, efeito que torna a textura do *Lied* nessas secções num contexto mais intimista. A nível interpretativo, sugerimos alguma flexibilidade a nível do tempo na terceira secção da obra (Exemplo 12). Esta fluidez e flexibilidade vai proporcionar uma interpretação mais rica desta secção da obra assim como mais dramatismo e movimento (já por si sugerido pelas tercinas nos compassos 32 e 33):

The image displays three staves of a musical score in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first staff, starting at measure 26, is marked 'con espressione' and includes the lyrics 'Mai. p Es blüht und duftet heut' auf je- - dem'. The second staff, starting at measure 30, is marked 'molto espress.' and includes the lyrics 'Gra- be, ein Tag im Jahr ist ja den To - ten frei. komm an mein'. The third staff, starting at measure 33, includes the lyrics 'Herz,..... daß ich dich wie- - der ha - be wie einst im'. The score features various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Colored arrows and shaded areas are overlaid on the score to indicate interpretive suggestions: a blue arrow points to the end of the first staff, and orange arrows point to the beginning and end of the second staff.

Exemplo 12: Sugestão interpretativa a nível da cinética musical/agógica. Compassos 27-35.
Autoria: Própria (do autor da tese)

2. *Vier Letzte Lieder AV 150*

Contextualização do grupo de *Lieder*

Vier Letzte Lieder de Richard Strauss representam o último grupo de obras completas pelo compositor e foram compostas em 1946 na Suíça. Este grupo de *Lieder* é composto por quatro *Lieder* e iremos apresentá-los neste estudo segundo a ordem em que foram publicados em 1950 pelo Dr. Ernst Roth, editor da *Boosey & Hawkes: Frühling, September, Beim Schafengehn* e *Im Abendrot*. Tratam-se de *Lieder* escritos originalmente para Voz e Orquestra (tal como anteriormente referimos a escrita de *Lieder* para voz e orquestra foi um dos principais contributos para este género musical do compositor) que foram estreados a 22 de Maio de 1950 no Royal Albert Hall (Londres) por Kristen Flagstad e a *Philharmonia Orchestra* sob a direcção de Wilhelm Furtwängler segundo supostamente a ordem original dos *Lieder*: *Beim Schlafengehn, September, Frühling, Im Abendrot*²¹¹. Pode ler-se numa crítica à estreia da obra pelo *London Times*:

Besides late Wagner there was late Strauss - indeed, the last of all Richard Strauss' work, the four songs which he wrote in Switzerland in 1948 for voice and large orchestra, which now had their first performance. They are in effect songs of farewell, and if, as is also the case in Mahler's orchestral songs, there seems some disproportion between the magnitude of the medium and the essential intimacy of lyrical utterance, it nevertheless seems right that his valediction should be to the orchestra, of which his mastery remained to the end. Mme. Flagstad's voice is, perhaps, too heroic for their fine, if elaborate, texture.²¹²

Este grupo conta com textos de Hermann Hesse e Joseph von Eichendorff e trata-se de uma das últimas grandes expressões do Romantismo e de desenvolvimento do *Lied* “de câmara” e *Lied* Orquestral.²¹³

²¹¹ Kissler, J. M. (1988). *Harmony and tonality in selected late works of Richard Strauss, 1940-1948*, 135.

²¹² **Fonte:** Crítica: Richard Strauss, *Vier Letzte Lieder*. The times London. 23 de Maio de 1950. Strickert, J. E. B. (1976). Richard Strauss' Vier letzte Lieder.

²¹³ Strickert, J. E. B. (1976). Richard Strauss' Vier letzte Lieder.

2.1 *Frühling* (completo a 18 de Julho de 1948)

2.1.1 Tradução²¹⁴

Frühling

In dämmrigen Grüften
Träumte ich lang
von deinen Bäumen und blauen Lüften,
von deinem Duft und Vogelsang.

Nun liegst du erschlossen
in Gleiss und Zier,
von Licht übergossen
wie ein Wunder vor mir.

Du kennst mich wieder,
Du lockst mich zart,
es zittert durch all meine Glieder
deine selige Gegenwart!

Primavera

Em túmulos crepusculares
Sonhei longamente
Com as tuas árvores, os teus céus azuis
O teu perfume e o teu canto

Agora aqui estás
Envolta em brilho e glória
Banhada em luz,
Como um milagre diante de mim

Reconheces-me
E atrais-me docemente;
E os membros tremem-me
Com a tua presença bem-aventurada.

²¹⁴ **Fonte:** Tradução presente no site da Antena 2 http://www.rtp.pt/antena2/letras-de-cancoes/letra-s/richard-strauss_1369_1376 .Acedido a 1/2/2017

2.1.2 Análise do *Lied*

Frühling representa o culminar de um percurso de refinamento do estilo composicional que Richard Strauss desenvolveu por mais de 40 anos.

A maneira como este *Lied* foi composto é notável do ponto de vista da ambiguidade criada pela conjunção de triades e acordes de sétima cujas funções que normalmente são atribuídas a esses acordes não correspondem ao uso que Strauss lhes emprega, reservando apenas movimentações harmónicas mais clássicas para algumas cadências e momentos estruturalmente importantes na obra. Com a ausência ou dissimulação destas funções harmónicas, a linha melódica é fundamentada a partir de pelo menos três princípios:

1. Organização tonal a larga escala;
2. Estrutura motivica;
3. Esquema elaborado e sofisticado de condução e direcção da linha melódica.

O *Lied* está organizado segundo a estrutura do poema do mesmo, dividindo-se em três partes, sendo que cada uma pertence a uma estrofe do poema, separadas por um interlúdio e, no caso da 2ª estrofe pra a 3ª estrofe, por mudança de compasso. O poema relata uma Primavera que esteve adormecida durante o Inverno e que com *Gleiss und Zier* (“Brilho e Gloria”) dos raios de sol volta a despertar. A primeira parte do *Lied* apresenta uma harmonia muito escura que representa ainda o Inverno com recurso à alternância entre a tonalidade de dó menor e lá bemol menor e um movimento rítmico e melódico agitado em busca de um desenvolvimento (representa o nascer das flores e procura pelo sol); esta alternância entre dó menor e lá bemol (presente nos primeiros 8 compassos do *Lied*) projetam o que é apresentado pelo texto nos dois primeiros versos *In dämmrigen Grüften Träumte ich lang* (“Em túmulos crepusculares Sonhei longamente”), sugerindo um clima sombrio e inconcreto. Por um lado este efeito harmónico cria uma consistência sonora e por outro lado representa a relação cromática entre estas tonalidades (resultado da subida de meio tom da 3ª do acorde de lá bemol menor e descida de meio tom da fundamental do mesmo). A ambiguidade rítmica presente entre os compassos 5 e 8 dá a entender que se trata de dois compassos em 6/4 e não 4 compassos de 6/8. Comparando com os dois primeiros versos, os segundos são apresentados de uma maneira ritmicamente mais estável (com uma métrica clara), o texto dá espaço a melismas mais elaborados, as triades maiores são cada vez mais recorrentes e a tessitura da melodia solista é mais ampla. O cromatismo, que agora também está mais presente, reforça a sensualidade presentes na segunda e terceira estrofe.

A segunda secção apresenta linhas melódicas mais lentas e culmina com uma linha melódica muito ampla em *wie ein Wunder vor mir* (“Como um milagre diante de mim”), linha que será repetida no final do *Lied*. No que diz respeito à organização tonal, estrutura motívica, e direcção de frase, esta secção consome o que é apresentado na secção anterior. Ao ponto que a harmonia que acompanha a melodia na primeira estrofe modula de dó menor para mi bemol maior, na segunda estrofe essa transição é feita de dó maior para lá menor (inversamente ao que se passa na primeira estrofe). No primeiro caso representa simbolicamente a mudança da escuridão para a claridade; a segunda estrofe é uma antítese da primeira no sentido em que descreve uma “vénia” à Primavera, descrito tonalmente pelo compositor através de uma descida para lá maior (passando por dó sustenimo (compasso 32), ré (compasso 53), si (compasso 53) e dó (compasso 41).

A terceira parte do *Lied* é composta por frases muito longas e tonalidades maiores anunciando a chegada da Primavera. Vejamos o exemplo de como as Richard Strauss trata de maneira diferente a mesma frase do início e depois no final do *Lied* (exemplo 13 e exemplo 14) apresentando um tratamento menos silábico do texto:

7
träum - te ich lang. von dei - nen

10
Bäu- - - men und blau- - en Lüf- - -

13
- ten, von dei- nem Duft..... und

Exemplo 13: Motivo temático em *Frühling, Vier Letzte Lieder* de Richard Strauss, compassos 9-10
Fonte: Própria (autor da tese)

A última parte da estrofe estabiliza a tonalidade em lá maior, representando o sentimento de realização (que também é reforçado pela mudança de compasso de 6/8 para 9/8, que estabiliza a divisão ternária sugerida pelas hemiolas presentes na segunda estrofe.

Tão importante como a análise sobre o desenvolvimento harmônico é também a importância dos movimentos cromáticos, demonstrando um pouco o estilo característico de Strauss e criando uma sintaxe, um pouco distinta da tonalidade original, enquanto emprega o vocabulário da música vocal.

2.2 *September* (completo a 20 de Setembro de 1948)

2.2.1 Tradução²¹⁶

September

Der Garten tauert,
Kühl sinkt in die Blumen der Regen.

Der Sommer schauert
still seinem Ende entgegen.

Golde tropft Blatt um Blatt
nieder vom hohen Akazienbaum
Sommer lächelt erstaunt und matt
in den sterbenden Gartentraum.

Lange noch bei den Rosen
bleibt er sehnt, steht sich nach Ruh.
Langsam tut er die grossen
müdigwordnen Augen zu.

Setembro

O jardim está de luto,
A chuva fria penetra nas flores.
O Verão estremece calmamente
Aproximando-se do seu fim.

As folhas douradas caem uma a uma
Do alto da acácia.
O Verão sorri, surpreendido e cansado,
No sonho moribundo do jardim.

Detém-se ainda longamente junto às rosas,
Procurando o repouso.
Lentamente vai cerrando
Os seus (grandes) olhos fatigados.

²¹⁶ **Fonte:** Tradução presente no site da Antena 2 http://www.rtp.pt/antena2/letras-de-cancoes/letra-s/richard-strauss_1369_1376 .Acedido a 1/2/2017

2.2.2 Análise do *Lied*

September trata da temática do final do Verão e Hermann Hesse não só deu qualidades humanas, isto é personificações, a esta estação do ano (“O Verão estremece”, “O Verão sorri, surpreendido e cansado”, “Os seus (grandes) olhos fatigados) como também ao jardim (“O jardim esta de luto”, “No sonho moribundo do jardim”). O *Lied* está dividido em 3 partes simétricas respeitando a divisão do poema pelo que cada parte contem duas frases (correspondente a uma estrofe): a primeira parte sucede uma introdução e vai do compasso 6 até ao compasso 19; a segunda secção vai do compasso 20 ao 35; e a terceira secção vai do compasso 36 ao 57, antecipando a coda de 8 compassos que conclui o *Lied*. As passagens da voz solista que têm mais movimento são as correspondem à palavras *Sommer* (“Verão”) (Exemplo 16) que está localizada ao nono compasso da melodia das primeiras duas partes (compasso que na terceira parte contem a palavra *Ruh* (“Repouso”) e que dá lugar ao final da secção num andamento mais lento sobre com o texto “*Langsam tut er die grossen müdgewordnen Augen zu* (“Lentamente vai cerrando Os seus (grandes) olhos fatigados.”) como que a anunciar o pôr-do-sol e metaforicamente o final do Verão). A introdução, que, tal como referimos, compreende os primeiros cinco compassos começa com o primeiro motivo temático no primeiro compasso da mão direita do acompanhamento ao piano e a tonalidade está em Ré maior. Ainda na introdução podemos encontrar o segundo motivo temático apresentado no quarto na mão direita do acompanhamento do piano (Exemplo 15).

O texto teve uma enorme influência nas decisões que Richard Strauss faz a nível harmónico e rítmico e esse facto é bem claro nesta obra também. É quase como se Richard Strauss ornamentasse as palavras do poeta e os sentimentos do interprete/ouvinte. Nesta obra em particular podemos testemunhar tal feito no início da primeira secção onde apresenta “o jardim” (*Die Garten*) em ré maior, logo em seguida “está de luto” (*tauert*) em si menor (relativa menor de ré maior) e “Fria” (*kühl*) em sol menor. Esta progressão harmónica por triades descendentes descreve a imagem



Exemplo 16: Motivo temático 3 em *September, Vier Letzte Lieder* de Richard Strauss, compasso 14.

Fonte: Própria (autor da tese)

transmitida pelo texto. O segundo motivo temático (“motivo 2”) está presente na palavra *Blumen* (“Rosas”) e dadas as suas características mais complexas a nível dos cromatismos e descentramento do eixo rítmico causado pelas hemiolas parece descrever a complexidade da organização das pétalas da flor (rosa).

O terceiro motivo temático é apresentado pela voz solista no compasso 14. Este tema é apresentado em sol maior e é usado para descrever a palavra *Sommer* (“Verão”), sendo que quando volta a aparecer está em sol menor e ilustra neste caso a palavra *schauert* (“estremece”).

A transição para a segunda secção do *Lied* é acompanhada por uma fusão de material temático, primeiro a fundir o motivo temático 3 com o motivo temático 2 e nos últimos dois compassos da primeira secção combina o motivo temático 3 com o motivo temático 1.

The image shows a musical score for the first four measures of 'September, Vier Letzte Lieder' by Richard Strauss. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time, marked 'Andante'. It features two staves: Trombone and Piano. The Piano part is divided into two systems. The first system shows the Piano part with a circled section labeled 'Motivo 1' in blue. The second system shows the Piano part with a circled section labeled 'Motivo 2' in blue. Pedal points are marked with 'Ped.' and asterisks. Performance markings include 'p', 'dolce ed espr.', and '3'.

Exemplo 15: Motivos temáticos em *September, Vier Letzte Lieder* de Richard Strauss, compassos 1-4
Fonte: Própria (autor da tese)

No início da segunda secção, já em sol bemol maior, ouvimos outra vez uma parte bastante descritiva, visto que a queda das folhas descrita pelo texto é representada por intervalos descendentes a cada compasso, seguida novamente pela descrição da palavra “sol” baseada no motivo temático 3 com uma melodia que direcciona a harmonia para dó maior e que modula para dó menor quando surge a palavra *matt* (“cansado”). Esta secção termina com a hipnótica melodia do motivo temático 2 para descrever “moribundo” e finalmente o motivo temático 1 em mi menor para ilustrar o sonho do jardim. Os três motivos temáticos são então usados na melodia da parte final da secção.

A última secção é precedida por uma pequena introdução e é caracterizada pelos movimentos cromáticos que camuflam o trajecto harmónico. A mudança súbita da harmonia no compasso 49 (de mi bemol maior para lá maior) é um dos momentos mais fantásticos desde *Lied*. A tonalidade de lá maior é a dominante de ré maior, tonalidade principal da obra, e descreve a procura do “repouso” como uma metáfora de procura de um final (como se a força gravítica de ré maior atraísse o lá maior, sua dominante. A partir do compasso 49 (que é precedido por uma cadência muito pouco usual nos compassos 47 e 48 : Ré Maior: V - I - ii) sugerimos que o interprete toque um pouco mais lento e quase em *sotto voce* com o acompanhamento. A única respiração desta última frase deve ser feita antes de *die* pois de outra maneira o intérprete corta o texto e a fonética sugerida pelo autor. Podemos dizer que, embora a nível harmónico a tonalidade principal é ré maior, a estética do *Lied* é bastante elaborada e requer um grau de expressividade bastante elevado, enfatizando-se de maneira intensa as mudanças harmónicas inesperadas. Trata-se de uma obra que sugere uma grande intimidade entre os intérpretes e a mensagem que está subjacente tanto na sua música como na sua poesia.

2.3 *Beim Schlafengehen* (completo a 4 de Agosto de 1948)

2.3.1 Tradução²¹⁷

Beim Schlafengehen

Nun der Tag mich müd gemacht,
soll mein sehnliches Verlangen
freundlich die gestirnte Nacht
Wie ein müdes Kind empfangen.

Hände lasst von allen Tun,
Stirn vergiss du alles Denken,
alle meine Sinne nun
Wollen sich in Schlummer senken.

Und die Seele unbewacht,
will in freien Flügen schweben,
um im Zauberkreis der Nacht
tief und tausendfach zu leben.

Ao adormecer

Agora que a jornada me fatigou,
O meu desejo ardente
Receberá com amizade a noite estrelada
Como uma criança fatigada.

Mãos, abandonai todo o trabalho,
Fronte, esquece todos os pensamentos,
Agora todos os meus sentidos
Querem mergulhar no sono.

E a minha alma,
livre de vigilância,
Quer pairar com asas livres,
Para no círculo mágico da noite
Viver mil vezes profundamente.

²¹⁷ **Fonte:** Tradução presente no site da Antena 2 http://www.rtp.pt/antena2/letras-de-cancoes/letra-s/richard-strauss_1369_1376 .Acedido a 1/2/2017

2.3.1 Análise do *Lied*

Este *Lied* é o último de *Vier Letzte Lieder* a utilizar poemas de Hermann Hesse e volta a ter como temática a morte. Se nos dois primeiros *Lieder* este tema era retratado por estações do ano (em *Frühling* pela escuridão do Inverno que dá lugar ao renascer da Primavera; em *September* pelos elementos que anunciam a chegada do Outono e o consecutivo final do Verão)²¹⁸ em *Beim Schlafengehen* é anunciado pelo cansaço humano. Esta transição da personificações para uma descrição da realidade humana torna o poema e, consecutivamente o *Lied*, bastante intenso.

Podemos dividir o *Lied* em duas grandes secções: a primeira que sucede uma pequena introdução e compreende as duas primeiras estrofes do poema (do compasso 6 ao compasso 24); e a segunda que compreende a última estrofe do poema (do compasso 24 ao 61). A obra conclui com uma coda do compasso 62 ao compasso 70. O interlúdio de quinze compassos entre a primeira e a segunda secção é baseada no motivo 1 que é apresentado nos primeiros 5 compassos do *Lied*. Este tema é o eixo da criação melódica da obra, aparecendo ao longo da obra sob a forma de várias variações, representando a “alma livre de vigilância” a “pairar com asas livre”.

A primeira parte do *Lied*, embora em tonalidades menores, é a que tem mais movimentação rítmica e melódica; descreve o cansaço de alguém que prevê uma ida para casa depois de um dia exaustivo; a segunda parte escreve o corpo e a mente a deixaram o trabalho e os pensamentos para darem lugar aos sonhos; a parte que conclui a segunda parte é preparada com um grande solo de violino e é então descrita, após a exaustão física apresentada nas duas primeiras estrofes, uma abordagem mais espiritual da temática de suspensão da alma e *um im Zauberkreis der Nacht tief und tausendfach zu leben* (“Quer pairar com asas livres, Para no círculo mágico da noite”). Nesta parte há ainda muito movimento em termos melódicos, porém com muito menos palavras. A maneira como as palavras *Freien* (livres), *Flügen* (“Voos”) e *Schweben* (“Flutuar”) são tratadas pelo compositor representam um bom exemplo do que acabámos de referir (Exemplo 17).

Note-se que o compasso que antecede a palavra “pairar” (*freien Flügen*) a tonalidade é lá bemol e depois assume ré bemol maior para o resto da obra. Também gostaríamos de realçar a primeira vez que é estabelecido ré bemol maior (a tonalidade principal da obra): resulta da maneira como o compositor ilustra o “mergulho” no sonho, modulando de ré menor para ré bemol maior, como se

²¹⁸ Kissler, J. M. (1988). *Harmony and tonality in selected late works of Richard Strauss, 1940-1948*, 70.

estar acordado representasse tristeza (representada pela tonalidade menor) e acordado felicidade (representada pela tonalidade maior).

A nota mais aguda da melodia solista aparece no compasso 56 e resulta da única vez que o compositor usa uma acorda de sétima da dominante com nona e a sétima omitida (sendo que a nona corresponde à nota mais aguda da melodia).

42
will in frei- 3 3 3

45
F
- en Flü- 3 3 3 - gen

48
schwe- 3 3 - ben, um im

Exemplo 17: Exemplo de como o compositor tratou uma abordagem mais espiritual sugerida pelo texto, com muito movimento melódico e o recurso a poucas palavras em *Beim Schlafengehn, Vier Letzte Lieder* de Richard Strauss, compassos 42-49

Fonte: Própria (autor da tese)

2.4 *Im Abendrot* (completo a 6 de Maio de 1948)

2.4.1 Tradução²¹⁹

Im Abendrot

Wir sind durch Not und Freude
gegangen Hand in Hand;
vom Wandern ruhen wir
nun überm stillen Land.

Rings sich die Täler neigen,
es dunkelt schon die Luft,
zwei Lerchen nur noch steigen
nachträumend in den Duft.

Tritt her und lass sie schwirren.
bald ist es Schlafenszeit,
dass wir uns nicht verirren
in dieser Einsamkeit.

O weiter, stiller Friede!
So tief im Abendrot,
Wie sind wir wandermüde!
ist dies etwa der Tod?

Ao pôr-do-sol

Através de penas e de alegrias
Caminhámos de mão dada,
Agora repousamos os dois da viagem
Nesta terra sossegada.

Em torno de nós os vales inclinam-se,
O céu escurece já,
Só duas cotovias se elevam,
Sonhadoras, no ar perfumado.

Aproxima-te e deixa-as esvoaçar,
Em breve será hora de dormir,
Não vamos nós perder-nos
Nesta solidão!

Ó paz ampla e tranquila,
Tão profunda ao pôr-do-sol!
Como nós estamos cansados da viagem!
Será isto talvez a morte?

²¹⁹ **Fonte:** Tradução presente no site da Antena 2 http://www.rtp.pt/antena2/letras-de-cancoes/letra-s/richard-strauss_1369_1376 .Acedido a 1/2/2017

2.4.2 Análise do *Lied*

O poema de *Im Abendrot* tem uma mensagem muito parecida com a do texto de *Beim Schlafengehn*, mudando basicamente no aspeto em que em *Im Abendrot* a ação descrita no texto trata de um casal e não de uma pessoa individual.

Para conseguirmos fazer uma análise que relacione o texto com a música há-que fazer uma análise de estrutura e conteúdo temático do texto. A estrutura da rima é ABAB, com alternância entre finais de verso de maneira mais fraca (*Freude / beide*) e mais incisiva (*Hand / Land*). Nota-se também uma ponte entre o primeiro verso do poema e o primeiro verso da última estrofe do mesmo, onde as últimas palavras de ambos os versos rimam entre si e a nível morfológico são muito próximas : *Freude* e *Friede*. Nestas estrofes os versos “A” terminam com adjetivos ou nomes (*Freude* (alegrias), *wir* (nós), *Friede* (Paz), *wandermüde* (cansado/moribundo) criando uma sensação de falta de movimento nestas secções do poema, por seu lado os versos “A” das estrofes internas do poema terminam com verbos (*neigen* (inclinam-se/tendem), *steigen* (elevam), *schwirren* (esvoaçar), *verirren* (perder), dando mais movimento e acção a estas secções do poema. Neste poema os versos “A” são cíclicas e representa o ciclo da natureza, a linearidade do padrão da vida, os ciclos de vida e da renovação.

Por outro lado, os versos “B” estão mais subtilmente relacionadas: na primeira estrofe *Hand* (Mão) e *Land* (Terra) apresentam não só uma relação através da rima, mas também do ponto de vista da interpretação, sugerindo uma conexão física não só de quem caminha de mão dada mas também entre estes e a Terra; na segunda estrofe *Luft* (céu) e *Duft* (perfume/fragância), o interprete é convidado a uma interpretação que engloba o olhar e o olfato: imagina-se o ar perfumado do céu que escurece; na terceira estrofe *Schlafenszeit* (hora de dormir) e *Einsamkeit* (solidão) elevam o poema para uma realidade mais metafísica do que até agora era descrito, onde se abandona a vida real e se entra no sonho; por fim, a quarta estrofe apresenta uma associação física e espiritual entre *Abendrot* (pôr-do-sol) e *Tod* (Morte) usando o pôr-do-sol que declara o fim do dia como uma metáfora ou analepse com a morte que declara o fim à vida. Os versos deste grupo (B) sugerem um movimento gradual de elevação da terra para o céu, do físico para o etéreo e celestial.

A obra pode dividir-se em três secções:

- Prelúdio (do compasso 1 ao compasso 21);
- Porção vocal do *Lied* (do compasso 22 ao compasso 76);
- Coda.

A forma é definida pelas cadências perfeitas para a tonalidade principal do *Lied* (Mi bemol maior), sendo que a 1ª e 3ª definem os finais das secções correspondentes ao prelúdio e à coda (compassos 20 e 95 respetivamente). A segunda cadência perfeita ocorre no compasso 61, coincidindo com a frase *So tief im Abendrot* (“Tão profunda ao pôr-do-sol”), apresentado a re-exposição do motivo inicial do acompanhamento, sendo esta uma cadência que significa quase uma previsão da cadência final nos compassos 93-95. O final da segunda secção (compasso 75) corresponde ao final do texto e ao ponto de maior intensidade harmónica da obra (acorde de dó bemol maior na segunda inversão). O facto de terminar o texto e continuar a música sugere a continuidade da vida depois da *Tod* (“morte”) e sugere a imagem de duas almas (ou um casal em busca da liberdade quando personificados no voo das cotovias) musicalmente representadas pelos trilos entre os compassos 89 e 96.

Ainda sobre a abertura, que conta só com o acompanhamento, apresenta uma introdução magnânima em cor e harmonia, quase a sugerir a preparação da descrição uma caminhada “Wir sind durch Not und Freude gegangen Hand in Hand” (“Através de penas e de alegrias Caminhámos de mão dada”). A primeira parte (correspondente à primeira estrofe) tem a tonalidade de mi bemol maior bem presente, com alguns apontamentos em tonalidades próximas (que representa a caminhada). Por seu lado na segunda parte (equivalente à segunda estrofe) é apresentada uma nova tonalidade: Sol bemol maior. Nesta secção o há dois momentos de chegada de frase a uma nota longa: “Fuft” (“ar”) e “Duft” (“perfume”), sendo que “Luft” é harmonizado com um fá# menor, representando o escurecer, e “Duft” com dó # maior que , tal como já mencionámos, descreve as cotovias através de trilos nas flautas (comparadas ao casal numa busca por liberdade), convidando as atenções para aspetos mais celestes. A última secção (que compreende a terceira estrofe, desde o compasso 46 até ao compasso 55 e a última estrofe do poema) restabelece a tonalidade em mi bemol maior e a partir do compasso 56 inicia-se a parte correspondente à quarta estrofe do poema. O início desta estrofe é marcado pela afirmação da tonalidade da dominante (si bemol maior) e coincide com um momento dramático da visão do poema *O weiter, stiller Friede* (“Ó paz ampla e tranquila”), proporcionando uma força gravítica para a tónica que surge no compasso 61 e onde é atingido o clímax correspondente à frase *So tief im Abendrot* (“Tão profunda ao pôr-do-sol”). Estes dois momentos de grande importância tonal para a obra (compasso 56 e compasso 61) marcam o principio da degradação e dissolução tonal até com compasso 75 (dó bemol maior).

O facto de não haver interlúdios (como em *Frühling* e *Beim Schlafengehen*) descreve um pouco a caminhada da vida e a inexorabilidade de uma morte no seu final.

Esta obra pode considerar-se uma analogia com a vida pessoal de Richard Strauss e Pauline de Ahna.

Capítulo IV - Apresentação de dois Programas de Recital para Trombone e Piano com base nos *Lieder* transcritos

No decorrer do Programa de Doutoramento organizámos dois recitais com o tipo de repertório que trabalhámos neste estudo. O primeiro recital foi a 27 de Setembro de 2016, na Igreja do Espírito Santo (Évora) e constou num recital para trombone e órgão (organista: Sérgio Silva) com repertório escrito originalmente para esta formação e outro repertório transcrito. Pretendemos desta forma explorar novas cores com o trombone através de peças escritas para trombone e órgão e de verificar a adaptabilidade do instrumento a um repertório que originalmente não foi composto para trombone. Este recital contou também com um exercício técnico para trombone sobre o *Portamento* da autoria do compositor português, Francisco António Norberto dos Santos Pinto.

Do recital fez parte o seguinte Programa:

- Giachino Rossini (1792-1868), Ária *Cujus Animam* do *Stabat Mater*, arranjo por Franz Liszt (1811-1886) em 1847 para Trombone e Órgão
- Benedetto Marcello (1686-1739), *Sonata em Fá Maior* para Trombone e Órgão
- Francisco António Norberto Santos Pinto (1818-1860), Exercício 2 - *Portamento*, do manuscrito dos *Quatro exercícios sobre diversos ornamentos*
- Louis Vierne (1870-1937), *24 Piéces en Style Libre pour Orgue*, 19. Berceuse,
- Friedrich August Belcke (1795-1874), *Fantasia* para Trombone e Órgão, op. 58
- Gustav Holst (1874-1934), *Duo Concertante* para Trombone e Órgão

Para este recital tivemos a preocupação de escolher um órgão que correspondesse à época das obras a apresentar afim de tirar o melhor partido das obras a nível da preparação e *performance*.

No decorrer dos ensaios foi necessário proceder à escolha cuidada dos registos a utilizar pelo órgão e procurámos encontrar o som de trombone que melhor se fundisse com o som do órgão. O resultado final deste recital transmitiu-se num *feed-back* bastante positivo quer pela audiência quer por nós. A junção deste instrumento com órgão resultou bastante bem, algo que já se justificava pelos mais de cinco séculos da relação de repertório de trombone com o órgão.

O segundo recital teve lugar a 20 de Julho de 2017 no Salão Nobre da Escola de Música do Conservatório Nacional em Lisboa. Tratou-se de um recital para trombone e piano (pianista: Yan Mikirtumov) e incorporámos praticamente só *Lieder* alemães transcritos para trombone e piano. O Programa foi constituído pelas seguintes obras:

- *Vier Letzte Lieder* AV 150 (“Quatro Últimas Canções”) (1948) de Richard Strauss, transcrito para Trombone pelo autor da tese
- *Lieder eines fahrenden Gesellen* (“Canções de um viandante”) (1883-1885) de Gustav Mahler, transcrito para Trombone e Piano (a redução de Orquestra para Piano é da autoria de Max Wolff e John Gribben).
- *Aria et Polonaise*, op. 128 (1944) de Joseph Jongen para trombone e piano

Na escolha e preparação do repertório para este recital foram tidos em consideração praticamente todos os pontos que propusemos desenvolver com este estudo e que dizem respeito à interpretação de repertório vocal, fundada na longa tradição que junta o trombone com a coralidade e nas capacidades técnicas do trombone que o aproximam da prática de repertório vocal. Na preparação dos *Lieder* foi trabalhada a exploração dos elementos programáticos inerentes a estas composições e o ajuste da articulação à fonética do texto de modo tentar explorar ao máximo os elementos expostos nas transcrições.

Os Programas de Recital estarão em anexo (Anexo 7) assim como o registo audio e video dos mesmos (Recital 1 - Anexo 8; Recital 2 - Anexo 9).

Conclusão

Do trabalho realizado na I Parte da presente tese de doutoramento concluímos da importância que pode trazer para o repertório trombonístico a interpretação instrumental de música concebida para ser interpretada pela voz humana, matéria em que se funda a II Parte, a partir das transcrições efectuadas de alguns *Lieder* de Richard Strauss.

Dada a natureza/especialidade deste doutoramento em Música, vertente Interpretação, que procurámos continuasse o nosso percurso de experiência/aprendizagem/fruição solística do instrumento, procurando dele sublinhar todas as potencialidades tanto a solo como em orquestra, a I Parte procurou responder a algumas questões que se nos colocavam à partida.

Destas questões, destacamos a demonstração da importância do instrumento com lugar reconhecido na história da música ocidental e que, em algumas Cortes e cidades europeias, teve um papel de destaque. Em Portugal, apesar da sua anterior utilização, só no século XIX ganha verdadeiro reconhecimento, pois com Francisco António Norberto dos Santos Pinto (1815-1860)²²⁰ encontramos uma preocupação pelo ensino do trombone e pelo método que recomendava para esse ensino no recém-fundado Conservatório Nacional. Por outro lado, documentalmente, e em termos nacionais, são escassas não apenas as peças dedicadas exclusivamente ao trombone como aquelas que o referem como parte do conjunto instrumental. No século XVIII há a referência, na Biblioteca Nacional de Portugal, para um *Mattutino de Morti* [música manuscrita] de João Domingos Bontempo, que inclui a participação de trombone alto, tenor e baixo²²¹; já na transição para o século seguinte, e todas manuscritas, temos algumas peças com referência ao uso do trombone de Fr. José de Santa-Rita Marques e Silva (1780-1837), religioso da Ordem de S. Paulo da Serra de Ossa:

²²⁰ Tivemos ocasião de analisar, para um dos Seminários do doutoramento, o manuscrito de sua autoria *6 grandes estudos para Trombone Tenor por V. Cornette e 4 Exercícios sobre diversos ornamentos por Francisco António Norberto dos Santos Pinto* [música manuscrita]. Trata-se de um conjunto de Exercícios sugeridos por Santos Pinto, todos em clave de Fá, sobre a *Apoggiatura* simples e dupla; sobre as duas espécies de *Portamento*; sobre o *Grupetto* de três e quatro notas e sobre o mordente. Santos Pinto como pedagogo escreveu também os *Princípios para Trombone*, género de um Programa para leccionar no Conservatório. Biblioteca Nacional de Portugal, Coleção Música, C.N. 436.; Biblioteca Nacional de Portugal, Coleção Música, C.N. 437. Sobre F. A. N. S. Pinto cf. Pinto, R. M. D. S. (2010). *Virtuosismo para instrumentário de sopro em Lisboa (1821-1870)* Dissertação de Doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa; sobre a história do trombone em Portugal até 1850 (e *Princípios para Trombone*, de Santos Pinto), cf. De Oliveira Alves, R. P. (2014). *The trombone in Portugal before 1850*. Doctoral Dissertation, The University of St Andrews. Para o entendimento da importância de Santos Pinto no ensino dos “instrumentos de latão”, em Portugal, sublinhem-se especialmente as suas funções como docente no Conservatório cf. Rosa, J. C. (2000). Depois de Bomtempo: A Escola de Música do Conservatório Real de Lisboa nos anos de 1842-1862. *Revista Portuguesa de Musicologia*, 10, 83-116.

²²¹ Biblioteca Nacional de Portugal, Coleção Música, C.I.C. 35//2-51 [sem acesso]; F. 8008, F. 8009, F.8011, F.8012, F. 8061.

Missa a 4 vozes, órgão e baixo, em que além das partes do órgão e violoncelo (como refere o título) inclui ainda partes de clarinete e trombone²²², uma *Missa A 40 Concertada*, incluindo também as partes para trombone²²³, *Congratulamini Mihi Omnes - Responsorio de N^a Sr.^a 2^o do primeiro nocturno: concertado de 4 vozes, órgão, 2 violoncellos, baixo (basso) e trombone baixo*²²⁴; *Sicut Cadrus - Responsorio de N^a Sr.^a 1^o do sigundo nocturno: concertado de 4 vozes, órgão, violoncellos, baixo (basso) e trombone baixo*²²⁵ e ainda uma *Sequentia do Espirito Santo a 4 vozes, instrumentos de vento, violetas, baxos e órgão*²²⁶. Também para o século XIX (1860) a Biblioteca Nacional guarda uma peça anónima, manuscrita, intitulada *Abracadabra*, para trombone e timbales²²⁷.

A novidade desta tese é demonstrada especialmente pela maneira como procurámos abordar as potencialidades do trombone, colocando-nos um desafio (também em termos muito pessoais enquanto instrumentista): o deste instrumento poder desempenhar o papel do mais perfeito dos instrumentos, a voz humana, a que curiosamente se assemelha na construção dos sons, dos timbres, das cores. E a sugestão do uso do trombone com este objectivo encontra também justificação no que ficou apontado em termos de capacidades do instrumento nas dimensões fonética e rítmica e na sua aproximação à voz humana, temática já abordada por alguns investigadores e que diversos compositores reconheceram.

Esse desafio definiu aquela que seria a matriz dominante na metodologia que percorreu todo o percurso da construção da tese: a pesquisa e a consulta de obras de preferência sobre o repertório trombonístico e sobre a história do instrumento em si ou dos compositores que para ele compuseram, nunca esquecendo que para uma tese em Interpretação em Música o fundamental é mesmo interpretar. E interpretar é expor, é declarar, é tornar os enigmas mais claros, é explicar. Neste caso, metodologicamente, e antes de partir para a transcrição e para a sua integração em Programas de Recital, parte integrante também deste doutoramento, significou descobrir o

²²² Biblioteca Nacional de Portugal, Coleção Música, C.N. 265.

²²³ Biblioteca Nacional de Portugal, Coleção Música, M.M. 155.

²²⁴ Biblioteca Nacional de Portugal, Coleção Música, M.M. 143//2.

²²⁵ Biblioteca Nacional de Portugal, Coleção Música, M.M. 143//3.

²²⁶ Biblioteca Nacional de Portugal, Coleção Música, F.C.R. 198//79.

²²⁷ Biblioteca Nacional de Portugal, Coleção Música, A.M. 84.

significado dos *Lieder* alemães de molde a que nos conduzissem ao nosso principal objectivo: enquadrar estas composições na obra de Richard Strauss escutando-as, ouvindo diversas interpretações, percorrendo vários Programas em que, ao longo do tempo, os *Lieder* foram colocados à disposição de públicos vastos. Este trabalho teve também uma tradução prática: ensaiar e executar, no trombone, os trechos que mais nos despertaram curiosidade em termos de *performance*, de molde a poder sistematizar tópicos, linhas de força que nos ajudassem a construir uma abordagem construtiva e fiel dos *Lieder*, desenvolvidas na II Parte.

E porquê as *Lieder* de Richard Strauss? Acreditamos que, pelo exposto, demonstrámos que ele foi um compositor revolucionário neste género. Foi o primeiro compositor a introduzir originalmente os *Lieder* para orquestra; ao mesmo tempo, essas suas obras dão seguimento à linha interpretativa de música vocal dos últimos tempos, além da identidade harmónica e da possibilidade de aplicar a fonética na articulação num *estilo colla parte/estilo obligato*, tornando-se factores decisivos da nossa escolha.

A Parte II da tese foi dedicada às transcrições de dois grupos de *Lieder* de Richard Strauss, *Acht Gedichte aus Letzte Blätter von Hermann von Gilm* Op.10 e *Vier Letzte Lieder* AV.150. As principais conclusões que pudemos tirar prendem-se com os seguintes tópicos:

Interesse performativo dos *Lieder* de Richard Stauss adaptados para trombone

Os *Lieder* seleccionados revelaram-se peças de grande interesse performativo no trombone, pois representam a continuidade da tradição da adopção de repertório vocal para instrumento, raras vezes experimentada para trombone. São, ao mesmo tempo, uma extensão da prática de muitos trombonistas na *performance* de *Vocalises*, peças que exploram e desenvolvem várias técnicas, entre elas o *Legato* e direcção de frase, mas com uma estrutura e harmonias mais complexas.

Alargamento das possibilidades de abordagem interpretativa: a importância da fonética

As transcrições que propusemos também implicaram uma abordagem interpretativa mais completa por parte do instrumentista: para além das ideias programáticas presentes no texto e na música, que convidam o intérprete a retratar e reproduzir o que é descrito, também incluímos a preocupação no uso de uma articulação adequada que permita ao instrumentista não só respeitar o texto original, como também tentar reproduzir a fonética presente, quer a nível da duração das notas, quer a nível da transmissão dos acentos que dão a ênfase às palavras.

Acompanhamento textual aquando da interpretação das peças

Durante os ensaios sobre os *Lieder* que transpusemos, verificámos que realmente só se consegue tirar um maior partido destas transcrições se estes pontos forem respeitados e explorados – questões da fonética, nos dois aspectos acima sublinhados; de outra forma as interpretações ficam bastante pobres com pouco interesse, quer para os intérpretes quer para os ouvintes. Como proposta, sugerimos que as *performances* deste tipo de obras se façam acompanhar dos poemas (e/ou traduções dos mesmos), por exemplo através de projecções dos mesmos enquanto decorre a interpretação musical, para que o público consiga entender melhor a mensagem que o compositor e poeta pretendiam transmitir, tal como fizemos no Recital do Conservatório Nacional²²⁸.

Naturalmente, e até dada a extensão de obras do compositor neste domínio, os *Lieder* de Strauss adaptados para trombone não se esgotam neste estudo; fica aberta a possibilidade de, com as ferramentas que sugerimos, outros intérpretes e investigadores do instrumento continuarem a trabalhar e a aportar novas possibilidades para o repertório trombonístico em Portugal, contribuindo também para a descoberta de novas possibilidades técnicas para o uso do trombone.

²²⁸ Tal como na Ópera, mesmo que não consigamos entender a língua em que uma determinada ária é cantada, através das legendas conseguimos perceber o enredo e sentimos qual a mensagem que passa. Certamente que mesmo não entendendo italiano quem escuta e vê a tradução da ária *E lucevan le stelle* da *Tosca* de Puccini não lhe fica indiferente.

BIBLIOGRAFIA

Fontes

Fontes escritas

Mattheson, Johann (1713). *Das neu-eröffnete Orchestre*. Hamburg.

Schubart, Christian Friedrich Daniel. (1806). *Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst*. Vienna.

Strauss, Richard; Taubmann, Otto. (1901). *25 Lieder Von Richard Strauss Fur Klavier Mit Beigefugtem Deutsch-Englischen Text*. Berlin Adolph Furstner.

Disponível em: http://www.yeodoug.com/publications/adam_collection/adam_solos/adamsolos.html

Strauss, Richard. (1953). Willi Schuh (ed.) *Recollections and Reflections*. Nova Iorque: Boosey and Hawkes.

Site da Antena 2 http://www.rtp.pt/antena2/letras-de-cancoes/letra-s/richard-strauss_1374_1376,
acedido a 1/2/2017

Site da Antena 2 http://www.rtp.pt/antena2/letras-de-cancoes/letra-s/richard-strauss_1369_1376 .Acedido a 1/2/2017.

Mingus, C., Ellington, D., Evans, G., Jones, T., Lewis, M., Davis, M., ... Varese, E. (1993). *Past Tells* - New World Records 80436. Nova Iorque: New world Records. Disponível em:

http://www.newworldrecords.org/liner_notes/80436.pdf

Biblioteca Nacional de Portugal

Biblioteca Nacional de Portugal, Coleção Música, C.N. 436.; Biblioteca Nacional de Portugal, Coleção Música, C.N. 437

Biblioteca Nacional de Portugal, Coleção Música, C.I.C. 35//2-51 [sem acesso]; F. 8008, F. 8009, F. 8011, F.8012, F. 8061.

Biblioteca Nacional de Portugal, Coleção Música, C.N. 265.

Biblioteca Nacional de Portugal, Coleção Música, M.M. 155.

Biblioteca Nacional de Portugal, Coleção Música, M.M. 143//2.

Biblioteca Nacional de Portugal, Coleção Música, M.M. 143//3.

Biblioteca Nacional de Portugal, Coleção Música, F.C.R. 198//79.

Biblioteca Nacional de Portugal, Coleção Música, A.M. 84.

Biblioteca Nacional de França

Damsté, P.H. (1966). Vocal cord vibrations compared to the vibrations of a trombone player lips. *Journal français d'oto-rhino-laryngologie* [Texte imprimé].15(4), 395-6. Cota: 8-T-3338

Fontes áudio

CD's

Berio, Luciano. (1998). *Explanatory texts to the Sequenzas* (original em Italiano; Tradução para inglês por David Osmond-Smith; Tradução para alemão por Karl Dietrich Gräwe, Tradução para francês por Jean-Claude Poyet), no "booklet" to *Luciano Berio: Sequenzas*. Ensemble InterContemporain. 3 CDs. Deutsche Grammophon 457 038-2.

Stokes, Richard. (2011). Apresentação do Op. 10 no Cd *Lieder for the turn of a century* da soprano Katherine Broderick e o pianista Malcom Martineau, Champs Hill Records. 2011.

<https://store.cdbaby.com/cd/>

<http://www.cduniverse.com>

<https://store.cdbaby.com>

<http://www.islandtrombone.com/soloCD.html> - Discography Solo Trombone CD's

<http://www.turismo.intoscana.it/allthingstuscany/tuscanyarts/cassone/> - Cassone

Periódicos

Richard Strauss, *Vier Letzte Lieder*. The Times, London. 23 de Maio de 1950.

Dicionários

Grove's Dictionary of Music and Musicians. (1954). Ed. Eric Blom, 5ª ed.

New Grove Dictionary of Music and Musicians Online, “Symphonic Poem”. disponível em: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27250?q=symphonic+poem&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit, acessado em 10 de outubro 2016.

Vieira, Ernesto. (1899) *Diccionario musical contendo todos os termos technicos...* ornado com gravuras e exemplos de música / por Ernesto Vieira. - 2ª ed. - Lisboa : Lambertini, imp. - 551, [1] p. : il. ; 23 cm

Vieira, Ernesto. (1900). *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses: história e bibliographia da música em Portugal*. Lisboa: Lambertini. Vol I, pp.74 – 75, Vol. II pp. 139 - 140

The Harvard Brief Dictionary of Music. (1960). Apel, Willi; Daniel, Ralph T. (eds.). Nova Iorque: Washington Square Press.

Estudos

Apel, Willi. (1982). Alta. *Harvard Dictionary of Music*, Cambridge: Harvard University Press, 30, (2ªEd).

Arnold, S. (2014). *The Cultural Trombone: A Contemporary View on National Performance Practices*. Universidade de Portland. Disponível em: <https://pdxscholar.library.pdx.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1136&context=honorsthesis>

Arrigo, Robin Jean. (1998). *Transcription of Vocal Literature for Solo Instrument and Piano Accompaniment: A Unique Challenge for Accompanists*. Dissertação de Mestrado, Universidade de Miami.

Backus, J. (1985). The effect of the player's vocal tract on woodwind instrument tone. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 78(1).

Baines, Anthony C. (1954). Trombone. *Groves Dictionary of Music and Musicians* (ed. Eric Blom). Nova Iorque: St. Martin's Press, vol. VIII, 555 (5ª ed.).

Idem. (1980). *Brass Instruments. Their History and Development*. London: Faber and Faber, 107.

Baker, S. (2016). *Interpreting Schubert Lieder through Transcription: Four Composers' Techniques in Solo Piano Transcriptions of Lieder from Die schöne Müllerin*. Disponível em: <https://digitalscholarship.unlv.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3632&context=thesesdissertations>

Bate, P. (1978). *The trumpet and trombone: an outline of their history, development, and construction*. E. Benn; New York: WW Norton.

Battaglia, M. H. V.; Nomura, M. (2008). *Estudos linguísticos contrastivos em alemão e português*. Annablume, Chicago.

Baxter, Leroy Everette. (1973). *The Use of Selected Vocal Materials from the Classical and Romantic Periods as a Method of Teaching Musical Style Characteristics to Trombone Students*. Ed.D., Universidade do Arizona.

Benware, W. A. (1986). *Phonetics and phonology of modern German: An introduction*. Georgetown Univ. Press.

Berezowsky, Alex. (2013). *Songs or Cycles: A Re-Evaluation of Richard Strauss's Lieder, Op. 10 & Op. 27*. Disponível em: https://www.academia.edu/12140119/Songs_or_Cycles_A_ReEvaluation_of_Richard_Strauss_Lieder_Op.10_and_Op.27

Berlioz, Hector; Strauss, Richard. (1991) *Treatise on Instrumentation*. Front, Theodore (tradução). New York: Dover Publications, Inc.

Boydell, B. R. (2007). Crumhorn. Oxford University Press, http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.lib.ul.ie/subscriber/article_citations/grove/music/06904

Bowles, E. A. (1989). *Musical ensembles in festival books, 1500-1800: an iconographical & documentary survey*. UMI Research Press.

Bradley, C.J., (2014). *Index to Poetry in Music*. Taylor & Francis.

Brown, H. M. (1973). *Sixteenth-Century Instrumentation: The Music for the Florentine Intermedii*. American Institute of Musicology, 88.

Brown, Merril. (1974). *Wind and Percussion Literature Performed in College Student Recitals (1971-72)*, Toledo, Ohio.

Idem. (1977). Trombone Solos Performed in College Student Recitals. *International Trombone Association Journal* . Nº5, 22-3.

Bruner, Ellen Carole. (1974). *The Relationship of Text and Music in the Lieder of Hugo Wolf and Gustav Mahler*. Tese de doutoramento, Universidade de Siracusa.

Burney, C. (1935). A General History of Music, ed. *Frank Mercer, London, 1*.

Camp, Douglas W. (2007) *The Preparation and Performance of Selected Schubert Songs for Bass Trombone and Piano*. Tese D.M.A., Universidade do Arizona.

Carlson, A. P. (2015). *The French Connection: A Pedagogical Analysis of the Trombone Solo Literature of The Paris Conservatory*. Tese de doutoramento, Universidade do Alabama. Disponível em: http://acumen.lib.ua.edu/u0015/0000001/0001941/u0015_0000001_0001941.pdf

Carter, S. (1990). Trombone Obbligatos in Viennese oratorios of the Baroque. *Historic Brass Society Journal*, 2.

Cherry, D. E. (2008). *The Pedagogical and Performance Uses of Gustav Mahler's Lieder Transcribed for Trombone and Piano*. Tese de Doutoramento, Universidade de Cincinnati.

Christy, Van Ambrose. (1974-75). *Expressive singing*. Dubuque, Iowa: W. C. Brown. (3ª ed.).

Clemencic, R. (1973). *Old musical instruments*. Octopus Books, 18.

Clinch, P. G., Troup, G. J., & Harris, L. (1982). The importance of vocal tract resonance in clarinet and saxophone performance, a preliminary account. *Acta Acustica united with Acustica*, 50(4).

Coffin, B. (1989). *Historical vocal pedagogy classics*. Chicago: Scarecrow Press.

Comelek, Barbara. (1985) *Allusions to the Vocal Art in Selected Wind Instrument Pedagogical Sources*. D.A. dissertação, Universidade Estatal de Ball University.

Conde, André Manuel Fialho.(2010). *The use of trombone in Gustav Mahler Symphonies*. Dissertação de Mestrado em Trombone - Performance em Orquestra. Zurique, Universidade das Artes de Zurique.

Cryder, Richard L. (1971) *Transcription of Six Vocal Compositions as Trombone Studies*. M.M. Tese, Universidade Estatal de Kent.

DeYoung, Derald. (1991). Singing as an Aid to Brass Performance. *Brass Anthology*. Illinois: The Instrumentalist Publishing Company.

De Oliveira Alves, R. P. (2014). *The trombone in Portugal before 1850*. Doctoral Dissertation, The University of St Andrews

Douthett, J., & Steinbach, P. (1998). Parsimonious graphs: A study in parsimony, contextual transformations, and modes of limited transposition. *Journal of Music Theory*, 241-263

Drake, , R.L.; Vogl, W.; Mitchell, A.W.M. (2005). *Gray's Anatomia para Estudantes*. Rio de Janeiro: Elsevier.

Dueppen, T. (2012). *The Trombone as Sacred Signifier in the Operas of Wolfgang Amadeus Mozart*. Tese de doutoramento. Disponível em: <https://uh-ir.tdl.org/handle/10657/1178>

Duerksen, George. (1991). The Voice of the Trombone. *Brass Anthology*. Illinois: The Instrumentalist Publishing Company.

Erhardt, O. (1953). *Richard Strauss: Leben, Virken, Schaffen*. Olten: OttoWalter.

Esling, J. (1990). Computer coding of the IPA: Supplementary report. *Journal of the International Phonetic Association*. 20 (1).

Espina, Noni. (1977). *Repertoire for the Solo Voice*. Metuchen, New Jersey: The Scarecrow Press, Inc.

Ezust, Emily. *The Lied and Art Song Texts*. Acessível em <http://recmusic.org/lieder/>, acesso em Junho de 2017.

Farkas, Philip. (1976). *The Art of Musicianship*. Bloomington, Indiana: Musical Publications.

Feldsher, Howard A. (1971). Transcription or Arrangement?. *The Instrumentalist* 25, nº. 8, 39-40.

Fernández, Maribel. (2012). Odontologia anatomia do pescoço. Faculdade ITPAC Porto Nacional 2012, acessível em <https://www.google.pt/search?q=Maribel+Fern%C3%A1ndez,+%E2%80%9COdontologia+anatomia+do+pesco%C3%A7o%E2%80%9D+ITPAC+PORTO+2012&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0ahUKEwjPvMze5sPWAhWLfRoKHXInBW4Q7AkIOg&biw=908&bih=455#imgrc=W4OLfbuoCoRg0M>

Fernández de la Cuesta, Ismael. (2003-2004). *Claves de Retórica Musical para la interpretación y transcripción del ritmo de las Cantigas de Santa Maria. Musica: Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*. Nº 10-11.

Fletcher, N. (1996). *The didgeridu (didgeridoo)*. *Acoustics Australia*, 24.

Fink, Henry T. (1917). *Richard Strauss. The Man and His Works*. Boston.

Forbes, Elizabeth (1980). Giuseppe Concone. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed Stanley Sadie, 640.

Fréour, V.; Scavone, G. P. (2013). Acoustical interaction between vibrating lips, downstream air column, and upstream airways in trombone performance. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 134(5).

Freyhold, E. V. (1905). Die Technik der musikalischen Deklamation. *Die Musik*, 3-16, 115-34, 147-64.

Friedheim, P. (1962). The Piano Transcriptions of Franz Liszt. *Studies in Romanticism*. Vol. 1, Nº 2.

Fischer-Dieskau, D. (1985). *Töne sprechen, Worte klingen*. Piper Verlag GmbH.

Fritz, C., & Wolfe, J. (2005). How do clarinet players adjust the resonances of their vocal tracts for different playing effects?. *The Journal of the Acoustical Society of America*. 118(5).

Garcia, Manuel. (1984) *A Complete Treatise on the Art of Singing (Paris, 1841-1872)*. V. Paschke, Donald (trad. e ed.) Nova Iorque: Da Capo Press, 2 vols.

Gazda, Frank Stephen. (2002). *The Bass Trombone Soloist: Using Transcriptions to Augment the Repertoire*. Dissertação D.M.A., Universidade de Maryland.

Glass, Beaumont. (2004). *Richard Strauss' complete song texts : in one volume containing all solo songs including those not published during the composer's lifetime*. Mt. Morris, Nova Iorque: Leyerle.

Goertzen, V. W. (2014). Arrangements by Clara Schumann. *Notes*. 70 (3).

Gorrell, L. (2005). *The nineteenth-century German lied*. Hal Leonard Corporation. (1^a ed. 1993, Nova Jérσία: Amadeus Press).

Griffiths, John R. (1999). *Low Brass Guide*. (2^a ed.). Roswell, Georgia: E. Williams Music Publishing.

Guion, D. M. (2014). *Trombone: Its History and Music, 1697-1811*. Routledge

Guion, David M. (1999). 25 Years of Trombone Recitals: An Examination of Programs. *ITA, International Trombone Association Journal*, 27, n^o1, 22-29.

Idem. (2014). *Trombone: Its History and Music, 1697-1811*. Routledge, 128.

Hallmark, R. (Ed.). (2009). *German Lieder in the nineteenth century*. Routledge.

Hanlon, K. M. (1989). *The eighteenth century trombone: A study of its changing role as a solo and ensemble instrument*. D.M.A. diss., Peabody Institute.

Idem. (1990). *The eighteenth century trombone: A study of its changing role as a solo and ensemble instrument*. 5.

Henderson, W.J. (1938). *The Art of Singing*. Freeport, NY: Books for Libraries Press.

Herbert, Trevor. (2006). *The Trombone*. New Haven/London: Yale University Press, 2006.

Heyne, M.; Derrick, D. (2015). Trombone players seem to use different tongue positions while playing sustained notes, depending on their native languages. *Poster presented at the 9th Triennial Conference of the European Society for the Cognitive Sciences of Music (ESCOM)*, Manchester, England.

Heyne, M., & Derrick, D. (2015). *The influence of tongue position on trombone sound: A likely area of language influence*. Disponível em: https://ir.canterbury.ac.nz/bitstream/handle/10092/11122/12656236_ICPHS0547.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Hughes, E. (1917). Liszt as Lieder composer. *The Musical Quarterly*. Oxford: Oxford University Press. Vol. 3, N.º 3.

Internationale Richard-Strauss-Gesellschaft nº2 (Julho de 1953), “Richard Strauss als Vorkämpfer für die Rechte der Komponisten”, 2.

International Trombone Association. (1997). *International Trombone Association Journal*. The Quarterly Publication of the ITA.

Jackson, Jerald E. (1955). *The Lieder of Richard Strauss*. Tese de Mestrado, State College do Norte do Texas. Acessível em: digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc663684/, acedido em 13 março 2017.

Jander, O. (1980). *Vocalise*. Grove Music Online. Oxford Music Online.

Jefferson, A. (1973). *The Life of Richard Strauss*. David & Charles.

Keefe, S. P. (2008). “Die Ochsen am Berge”: Franz Xaver Süssmayr and the Orchestration of Mozart’s Requiem, K. 626. *Journal of the American Musicological Society*, 61(1).

Kennedy, Michael. (1976). *Richard Strauss*. London : Dent

Idem. (1995). *Richard Strauss* (Master Musicians Series). Oxford: Oxford University Press.

Idem. (2006). *Richard Strauss : Man, Musician, Enigma*. Cambridge/ Nova Iorque: Cambridge University Press.

Idem. (2001). *Master Musicians Richard Strauss*. Oxford: Oxford University Press.

Kenton, Egon. (1967). Life and Works of Giovanni Gabrieli. *Musicological Studies and Documents* (ed. Armen Carapetyan). American Institute of Musicology, vol. 16, 468.

Kimball, Carol. (1996). *Song: A Guide to Style and Literature*. Seattle: Pst. Inc.

Kissler, J. M. (1988). *Harmony and tonality in selected late works of Richard Strauss, 1940-1948*. Tese de Doutorado, Universidade do Arizona. Acessível em: <http://hdl.handle.net/10150/187547>

Kleinhammer, Edward. (1963). *The Art of Trombone Playing*. Miami: Summy-Birchard Music.

Kleinhammer, Edward; Yeo, Douglas. (1997). *Mastering the Trombone*. Hannover: Edition Piccolo Music Publishers.

Kravitt, Edward. (1963). The Trend Towards the Folklore, Nationalism, and Their Expression by Mahler and His Contemporaries in the Lied. *Chord and Discord*. 2.10, 40-56.

Lafosse, A. (1955). *Traité de pédagogie du trombone à coulisse*. A. Leduc.

Law, Glen. (1991). Development of Brass Tone. *Brass Anthology*. Northfield, Illinois: The Instrumentalist Publishing Company.

Lehmann, Lotte. (1972). *Eighteen Song Cycles: Studies in their Interpretation. With a Foreword by Neville Cardus*. Nova Iorque York/Washington: Praeger Publishers.

Machado, R. C. *Dicionario musical: Contendo: 1. Todos os vocabulos e frases da escripturação musical, 2.*

Mar, Norma del. (1986). *Richard Strauss: A Critical Commentary on His Life and Works*. Cornell Univ. Pr., 3 Vols..

Marques, Laura Wake (1932). *O canto em Portugal. Reflexões sobre as escolas de canto. Cantemos em Português. Considerações sobre o Lied*. Lisboa: Tipografia da Livraria Ferin.

Manson, D. R. (1997). *Trombone Obbligatos with Voice in the Austrian Sacred Music of the Seventeenth Centuries*. DMA, Universidade de Cincinnati.

Mitchell, Randall Thomas. (1989). *The Use of Selected Vocalises of Marco Bordogni in the Development of Musicianship for the Trombonist, a Lecture Recital, Together with Three Recitals of Selected Works by Eugene Bozza, Jacques Casterede, Pierre Max Dubois, Christian Gouinguene, Axel Jorgensen, Richard Monaco, Lars-Erik Larsson, Erhard Ragwitz, and Others*. D.M.A., Universidade do Norte do Texas.

Montgomery, Cheri. (2004). *German Lyric Diction Workbook: A Graded Method of Phonetic Transcription which employs Frequently Occurring Words from German Art Song Literature*. Nashville, Tennessee: S.T.M. Pub.

Morse, E. D. (2010). *Teaching alto trombone through transcription of seventeenth-, eighteenth-, and nineteenth-century sonatas and art songs*. Dissertação DMA, Universidade de Memphis.

Mounger, C. M. (2012). *An exploration of the effects of language on the orchestral trombone sound in France, Germany, and the United States*. Tese de Doutorado, Universidade de Miami.

Mukai, M. S. (1992). Laryngeal movement while playing wind instruments. *International Symposium on Musical Acoustics*.

Murata, Y. (2000). *Reconstruction of Gustav Mahler's Symphony No. 5, "Adagietto" for Trombone and Piano*. Tese de doutoramento, Universidade do Louisiana. Disponível em http://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_disstheses/7216

Nafisi, Julia. (2010) *German Lieder*. Conferência na Universidade de Monash.

Netter, F. H. (2008). *Netter-Atlas de Anatomia Humana*. Rio de Janeiro: Elsevier.

Neville, Don. (1998). Opera or Oratorio?: Metastasio's Sacred "Opere Serie". *Early Music*. Oxford University Press. Vol. 26, Nº 4, Metastasio, 1698-1782.

Odom, William. (1981). *German for Singers: A Textbook of Diction and Phonetics*. Nova Iorque: Schirmer Books.

Oehlmann, W. (2000). *Reclam's Liedführer*. Estugarda: Philipp Reclam.

Omelsky, S. (2014). *Transcriptions and Arrangements of String, Vocal, and Woodwind Repertoire Adapted for Trombone*. Tese de doutoramento, Universidade de Maryland, College Park.

Osmond-Smith, David (ed.). (1985). *Luciano Berio: Two Interviews: With Rossana Dalmonte and Balint Andras Varga*. Nova Iorque: Marion Boyars.

Orel, A. (1952). Richard Strauss als Begleiter seiner Lieder. *Schweizerische Musikzeitung*. 92, 1.

Ortiz, D. (1913). *Tratado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones. Roma, 1553*. Liepmannssohn Berlin / Brandstetter Leipzig.

Parsons, J. (Ed.). (2004). *The Cambridge companion to the Lied*. Cambridge: Cambridge University Press.

Penrose, J. F. (1995). Music: The Piano Transcriptions of Franz Liszt. *The American Scholar*, 64(2).

Petersen, B.A. (1980). *Ton und Wort: the Lieder of Richard Strauss, Studies in musicology*. UMI Research Press.

Phillips, Lois. (1979). *Lieder Line by Line*. London: George Duckworth & Co. Ltd. (Oxford: Clarendon Press, 1996, edição revista).

Pinto, R. M. D. S. (2010). *Virtuosismo para instrumentário de sopro em Lisboa (1821-1870)* Dissertação de Doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa

Raum, J. Richard. (1988). Extending the Solo and Chamber Music Repertoire of the Alto Trombone. *ITA Journal*, 11.

Recital Repertoire of the Trombone as Shown by Programs Published in the I.T.A. Online Trombone Journal, www.trombone.org.

Reifsnyder, Bob. (1983). *A Closer Look at Recent Recital Programs*. *ITA Journal*. Vol. 11, no. 1, 25-27.

Roche, Jerome. (1984). *North Italian Church Music in the Age of Monteverdi*. Oxford: Clarendon Press, 119.

Rosa, J. C. (2000). Depois de Bomtempo: A Escola de Música do Conservatório Real de Lisboa nos anos de 1842-1862. *Revista Portuguesa de Musicologia*

Russo, M. F. (2016). *Transcribing the fourth movement of Brahms's Symphony No. 4 for the modern collegiate trombone ensemble*. Tese de doutoramento, Universidade de Hartford.

Sadie, S.; Tyrrell, J. (2001). *Dictionary of Music and Musicians*. New York: Oxford University Press. Vol. 1.

Sadie, S. (2006). *Mozart: the early years 1756-1781*. Oxford: Oxford University Press.

Scavone, G. P., Lefebvre, A., & da Silva, A. R. (2008). Measurement of vocal-tract influence during saxophone performance. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 123(4).

Schrag, K. J. (2014). *From Voice to Piano: Liszt's transcriptions of Ständchen and Widmung*. Tese de Doutorado em Artes Musicais Universidade do Kansas. Disponível em https://kuscholarworks.ku.edu/bitstream/handle/1808/19575/Schrag_ku_0099D_13696_DATA_1.pdf;sequence=1, acesso em Julho de 2017.

Schuh, Willi (ed.) (1954). *Richard Strauss, Briefe an die Eltern 1882-1906*. Zürich.

Schuh, Willi. (1982). *Richard Strauss: A Chronicle of the Early Years 1864-1898*. Nova Iorque: Cambridge University Press.

Schütz, H. (1885). *Sämtliche Werke*. Supplement II [1927]. (Ed. Philipp Spitta). 11.

Silva, D. A. M. R. D. (2011). *A importância da Sequenza V (Luciano Berio) no desenvolvimento do trombone*. Tese de mestrado. Instituto Politécnico do Porto. Acessível em <http://recipp.ipp.pt/handle/10400.22/9601>

Sluchin, B.; Lapie, R. (1997). Slide Trombone Teaching and Method Books in France (1794-1960). *Historic Brass Society Journal*. Nº 9.

Sluchin, Benny. (1999). G.M. Bordogni. *Jornal da Associação Internacional de Trombone*. Volume 17.

Smither, Howard E. (1979-1980). Oratorio and Sacred Opera 1700-1825: Terminology and Genre Distinction. *Proceedings of the Royal Musical Association*. Taylor & Francis. Vol. 106. Disponível em <http://www.jstore.org/stable/765929>, consultado em 5 de julho de 2017.

Smithers, Dom L. (1992). Mozart's Orchestral Brass. *Early Music*, 20.

Song, Y. S. (2011). *Liszt, Thalberg, Heller, and the Practice of Nineteenth-Century Song Arrangement*. Universidade de Cincinnati.

Stein, Jack M. (1962). Was Goethe Wrong about the Nineteenth Century Lied? An Examination of the Relation of Poem and Music. *Modern Language Association*, LXXVII, 238.

Strickert, J. B. (1975). *Richard Strauss' Vier Letzte Lieder: An Analytical Study*. Tese de Doutorado, Universidade de Washington. Acessível em <https://doi.org/10.3102/00346543067001043>

“The Strauss Orchestral Concerts,” *The Musical Leader*, VII/10 (10 Março 1904), 5.

“The Strauss-Bispham Concert “ *The Musical Leader*, VII/47 (7 de Abril de 1904), 13.

Todd, R. L. (Ed.). (2004). *Nineteenth-century piano music*. Taylor & Francis. (2ª ed.).

Vance, D. N. (2015). *Song sets by Beethoven, Berg, and Lutoslawski: Transcriptions for trombone and piano within a lecture recital*. Tese de Doutorado, Universidade de Carolina do Norte.

Van den Berg, J. W., Zantema, J. T., & Doornenbal Jr, P. (1957). On the air resistance and the Bernoulli effect of the human larynx. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 29(5).

Van den Berg, J. (1958). Myoelastic-aerodynamic theory of voice production. *Journal of Speech, Language, and Hearing Research*, 1(3).

Van Den Geest, T. (2013). *A linguistic approach to music: the interpretation of songs' transcriptions on the saxophone*. Dissertação de mestrado. Instituto Politécnico do Porto, ESMAE. Acessível em http://recipp.ipp.pt/bitstream/10400.22/8878/1/DM_TrijntjeVanDenGeest_2013.pdf

Vernon, Charles G. A. (1995). *“Singing” Approach to the Trombone (and other Brass)*. Atlanta: Atlanta Brass Society Press.

Walker, Alan. (1981). Liszt and the Schubert Song Transcriptions. *The Musical Quarterly*. 67,1, 50-63.

Idem. (2005). *Reflections on Liszt*. Cornell University Press.

Wells, W. (2005). *Music for Trombone and Voice from the Hapsburg Empire: An Historical Overview with Tenor Trombone Transcriptions*. Tese de doutoramento, Universidade de Maryland. Disponível em <https://drum.lib.umd.edu/bitstream/handle/1903/2867/umi-umd-2567.pdf?sequence=1>

Wick, Denis. (1984). *Trombone Technique*. (2ª ed.). Nova Iorque: Oxford University Press.

Wigness, C. R. (1978). The soloistic use of the trombone in eighteenth century. *Brass Press*.Vienna. nº 2.

White, R. (1972). *The Instrumental Music: The Instrumental Music*. (Vol. 12). AR Editions, Inc.

Wilson, T. D. (1996). *The measured upstream impedance for clarinet performance and its role in sound production*. Tese de doutoramento. Universidade de Washington. Disponível em <https://digital.lib.washington.edu/researchworks/handle/1773/11224>

Wolfe, J., Tarnopolsky, A. Z., Fletcher, N. H., Hollenberg, L. C. L., & Smith, J. (2003). Some effects of the player's vocal tract and tongue on wind instrument sound. *Proceedings of the Stockholm Music Acoustics Conference, August 6-9, 2003 (SMAC 03)*. Estocolmo, Suécia, Vol. 3.

Wolff, C. (1994). *Mozart's Requiem: historical and analytical studies, documents, score*. Univ of California Press.

Youmans, C., (ed.). (2010). *The Cambridge Companion to Richard Strauss*. Cambridge: Cambridge University Press.

ANEXOS

Anexo 1 - Biografia de Richard Strauss: algumas notas

Pensamos ser pertinente enquadrar a contextualização da produção de repertório vocal na obra de Richard Strauss com uma breve apresentação da sua vida afim de proporcionar uma melhor interpretação do que apresentaremos posteriormente.

Richard Strauss, filho de Franz Joseph Strauss (1822 - 1905) (imagem 39) e Josephine Pschorr (1838 - 1910) (imagem 40), nasceu na Baviera, em Múnic, a 11 de Julho de 1864.



Imagem 39: Franz Joseph Strauss
Fonte: <http://www.roh.org.uk/news/the-a-z-of-richard-strauss-f-is-for-franz-strauss>
acedido a 10 de Janeiro de 2016



Imagem 40: Josephine Pschorr
Fonte: <https://www.geni.com/people/Josephine-Strauss/6000000013164340413>
acedido a 10 de Janeiro de 2017

A família do pai de Richard Strauss, Franz Strauss, era uma família com alguns problemas maioritariamente devido ao abandono da família em 1827 por parte de Joseph Urban Strauss, pai de Franz. Com apenas 5 anos, Franz foi adotado pelo seu tio Franz Michael Walter que era bastante autoritário e que o educou segundo uma tradição Católico-Bávara baseada numa disciplina muito violenta e numa carga escolar de muita intensidade. Walter, por ser maestro de uma banda militar, era um homem com grande responsabilidade na organização de eventos culturais e isso proporcionou a Franz o acesso a uma ampla gama de música, tendo então estudado Guitarra, Violino, Trompete, Dulcimer e trompa. Na sua infância, para além de tocar trompa em cerimónias públicas também cantava no coro local e, a partir dos 15 anos de idade já tinha o futuro como músico assegurado, tocando inicialmente (1837) na orquestra privada do Duque Max da Baviera e mais tarde, após já se ter dedicado também à composição e publicação de obras da sua autoria, integrou a *Münich Court Orchestra* e posteriormente a Orquestra da Ópera de Munique (onde tocou

viola e trompa durante 42 anos, muitos deles sob a direcção de Hans von Bülow, com que estreou muitas obras de Richard Wagner, de quem não tinha particular afeto, participando nas *Première* mundiais de *Tristan und Isolde*, *Die Meistersinger von Nürnberg*, e *Das Rheingold and Die Walküre*). Em 1851 Franz casou com Elise Seiff que mais tarde viria a falecer tragicamente, juntamente com os seus dois filhos ainda bebés, vítimas de cólera. Dois anos após esta tragédia foi apresentado a Josephine Pschorr (uma jovem de 18 anos filha de um rico proprietário de uma cervejeira da classe média, Georg Pschorr) com quem viria a casar sete anos mais tarde, em 1863. A 11 de Junho de 1864, fruto desde casamento, nasce Richard Strauss (chegada que afugentou os demónios que atormentavam Franz desde a morte dos seus filhos à mais de uma década) e três anos mais tarde nasce Berta Johanna Strauss (1867 - 1966), a única irmã de Richard. Franz Strauss escreveu ao seu sogro, Georg Pschorr, dia 12 de Junho de 1864, um dia após o nascimento de Richard Strauss²²⁹:

My heart swells with a father's joy as I do myself the honour of informing you, my dear father-in-law, that yesterday (Saturday), at 6 o'clock in the morning, my dear good little wife bestowed on me the happiness of a boy, healthy, pretty and as round as a ball, and at the same time it gives me the greatest pleasure to tell you that mother and son are both very well. My dear little boy's birth took place quite quickly and easily. On Friday evening we were still at the Cellar [the private Pschorr Bierkeller on Bayerstrasse] and had not the least idea that my dear wife would give birth that very same night. It was therefore an extraordinary surprise for me when I came home, a little later than Josephine and Klara, to find that the preparations for the delivery were already in hand. And so my dear Josephine suffered all through the night, until 6 in the morning when she was freed from her travail and bore me a darling baby. You may be sure, my dear father-in-law, that our little boy has given us great happiness. I think my wife has already told you that Georg is to be godfather and that, according to her wishes, our small son is to receive the name Richard Georg —
Your grateful son-in-law, Strauss.

Em 1868, Richard Strauss, com 4 anos de idade começou a ter aulas de piano com Augusto Tombo, harpista na Corte e colega de seu pai, e aos 6 anos de idade compôs o que se considera serem as suas primeiras obras: uma introdução e trio para piano intitulada *Schneider-Polka* (ou *Tailor Polka*)

²²⁹ Schuh, W. (1982). *Richard Strauss: A Chronicle of the Early Years 1864-1898*. Cambridge: Cambridge University Press.

e uma canção de Natal a que deu o nome de *Weihnachtslied*²³⁰, que eram tocadas ao piano pelo jovem Richard enquanto o seu pai as passava para a partitura.



Imagem 41: *Weihnachtslied*

Fonte: Schuh, W. (1982). *Richard Strauss: a chronicle of the early years 1864-1898*. CUP Archive, 22.

Iniciou os estudos de violino em 1872 com Benno Walter e entre 1874 e 1882 ingressou no Ludwigsgymnasium, em Munique, onde estudou teoria musical com Friedrich Wilhelm Meyer, maestro da Orquestra da Corte de Munique, que deu a conhecer a Richard Strauss a música de Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Weber e Spohr, e por quem Richard tinha grande admiração²³¹.

Nesta altura já Richard Strauss contava com mais de 150 composições entre peças para piano, Sonatas, *Lieder* e aberturas para orquestra de grande qualidade. No inverno de 1882-1883 entrou na

²³⁰ Strauss, Richard.(1953). Willi Schuh (ed.) *Recollections and Reflections*. Nova Iorque: Boosey and Hawkes, 135.

²³¹ Kennedy, M., (2006, reed.).*Strauss: Man, Music, Enigma*. Cambridge, Cambridge University Press, 14.



Imagem 42: Três gerações de Strauss: Franz Strauss, Richard Strauss e Franz Joseph Strauss.

Fonte: <http://www.richardstrauss.at/strauss-and-the-family.html> acessido a 10 de Janeiro de 2016

Universidade de Munique, mas acabou por desistir pois quis estudar a poesia de Goethe e os Gregos clássicos por si próprio. É então que recebeu um convite para ser maestro assistente de Büllow na Orquestra de Meiningen, a quem mais tarde vai suceder como *Hofmusikdirector* nesta orquestra (cargo que ocupa de Outubro de 1885 a Abril de 1886) e assim começar o que será uma vida de direcção de orquestra. É ainda em Meiningem que, para além de conhecer pessoalmente Johannes Brahms, conhece também Alexander Ritter, compositor e violinista da Orquestra de Meiningen, conhecido admirador da obra de Franz Liszt e Richard Wagner. Antes de conhecer Ritter, a música de Strauss denotava uma grande influência compositores mais clássicos como Haydn, Mozart, Weber, Beethoven, Schumann e particularmente de Brahms, revelando uma auto-disciplina muito severa nas suas composições, sempre com a intenção de aprender pela obra dos antepassados; depois de começar a trocar ideias com Ritter sobre o estilo wagneriano e sobretudo acerca dos Poemas Sinfónicos de Franz Liszt que este lhe apresentara (aos quais Strauss chamava de “música

do futuro”²³²), revela interesse em compor de maneira inovadora, provocando o que era ensinado nas escolas sobre composição, com base na procura de um estilo e linguagem própria e genuína.

A 1 de Agosto de 1886 (com 22 anos) dirigiu a primeira ópera, *Jean de Paris* de François Adrien Boieldieu (1755 - 1834) e em Agosto do ano seguinte, nas margens do Starnbergersee (um grande lago a sul de Munique) conhece Pauline Maria de Ahna (1853 - 1950), uma soprano operática a quem deu aulas particulares e de quem fica noivo a 22 de Março de 1894, casando a 10 de Setembro desse ano.

É nomeado assistente de Hermann Levi em Bayreuth, em 1889, onde conhece Casima Wagner (que, após um primeiro divórcio com Hans von Bülow, foi a segunda mulher de Richard Wagner). Mais tarde, nesse mesmo ano, a 1 de Outubro, é nomeado *Kapellmeister* do Grande Duque de Sax-Weimar-Eisenach, orquestra que mais tarde conta com Pauline como primeiro soprano (em Setembro de 1890).

Durante a temporada 1894-1895 foi maestro da Orquestra de Berlim e a 12 de Abril de 1897 nasceu Franz Strauss (1897 - 1980), filho único de Richard Strauss e Pauline de Ahna.

Em 1896 é apontado maestro principal da Ópera de Munique, cargo que virá a abdicar quando é nomeado maestro da Ópera da Corte Real de Berlim a partir de 1 de Novembro de 1898. Mais tarde, em Junho de 1903 é criado o *Strauss Festival* em Londres, ano em que recebe o Título Honorário de Doutoramento em Filosofia pela Universidade de Heidelberg, voltando a ser reconhecido a 12 de Julho de 1914 com a atribuição do Grau Honorário de Doutoramento em Música em Oxford e a 10 de Maio de 1949 recebe o Grau Honorário de Doutor em Direito pela Universidade de Munique.

É importante referenciar que ainda em 1904 iniciou uma grande e produtiva digressão nos Estados Unidos da América (de Fevereiro a Abril) da qual resultou um período de grande produção principalmente de *Lieder*. A facilidade com que Strauss compunha *Lied* é um pouco confirmada segundo uma carta que escreveu:

(...) For some time, I will have no impulse to compose at all. Then one evening I will be turning the leaves of a volume of poetry; a poem will strike my eye. I read it through; it agrees with the mood I am in and at once the appropriate music frame of mind, and all I

²³² *New Grove Dictionary of Music and Musicians Online*, “Symphonic Poem”. disponível em: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27250?q=symphonic+poem&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit, acesso 10 de outubro 2016.

want is the right poetical vessel into which I pour my ideas. If good luck throws this way, a satisfactory song results. (...) ²³³

De 1917 a 1920 foi Diretor da Escola Académica Avançada de Composição na *Königlich Akademischen Hochschule für ausübende Tonkunst* (Universidade Real para Música) em Berlim.

A vida de Richard Strauss como Diretor de Orquestra continua muito ativa, passando pela Orquestra de Viena como maestro convidado em 1907 e em 1919 muda-se definitivamente para Viena para ocupar o cargo de *Wiener Staatsoper* a 1 de Dezembro desse ano (cargo que rescindiu em 1924 mas que voltou a assumir em 1926).

As acções por parte de Strauss durante o governo do Partido Socialista Nacionalista, sob o poder de Adolf Hitler, têm sido objeto de muitas questões levantadas por investigadores da sua vida e música. Strauss foi nomeado Presidente do *Reichsmusikkammer* de 1933 a 1935, cujos objetivos das funções eram melhorar a lei dos direitos de autores para os compositores alemães. Duas decisões em particular fazem levantar questões acerca do seu apoio ao regime Nazi: o afastamento de Bruno Walter (que tinha sido ameaçado pelo governo Nazi) e o afastamento de Toscanini (que protestava contra o tratamento do povo Judeu). Contudo, o relacionamento de Strauss com o Regime Nazi não terá durado muito tempo devido a complicações entre o seu libretista, Stephan Zweig, e o Governo que o tinha banido de trabalhar na Alemanha no ano de 1933. A Gestapo também interceptou uma carta secreta entre Strauss e Zweig, onde aquele o convencia a colaborar em segredo e Strauss foi forçado a resignar do seu posto em 1935:

Quem te disse que eu me expus politicamente? ... Porque aceitei a presidência da Música de Câmara do Reich? Fi-lo apenas por bons motivos e para evitar maiores catástrofes! Eu teria aceitado este cargo honorário incomodativo sob qualquer governo, mas nem Kaiser Wilhelm nem Herr Rathenau me o ofereceram.

O seu estatuto como ícone cultural salvaram-no a si e à sua família e possibilitaram-lhe o refugio na casa de amigos em terrenos Austríacos.

Os anos que se seguem contam com inúmeras estreias e viagens pelo Mundo, em especial pela Europa, onde Strauss dirige as suas obras com o intuito de as dar a conhecer além fronteiras, tendo-se no último ano da sua vida mudado para a Suíça (no final de 1945) e a sua última aparição num

¹⁴⁷ Jerald, Jackson . (1955). *The Lieder of Richard Strauss*. Oklahoma.

concerto enquadrado num grande evento foi no dia 29 de Outubro de 1947, onde dirigiu *Till Eulenspiegels lustige Streiche*, Op.28, no Royal Albert Hall em Inglaterra.

Em 1949 foi homenageado com as *Chaves da Cidade* de Garnisch e de Bayreuth na data das comemorações do seu 85º aniversário, a 11 de Junho portanto.

A última vez que dirigiu foi a 13 de Julho de 1949 e, na sequência de um ataque cardíaco que sofreu em Agosto desse ano, viria a falecer dia 8 de Setembro de 1949, às 14:10. Pauline acabou por falecer oito meses depois da morte de Richard Strauss.

Anexo 2 – Os *Vocalises* de Bordogni e as transcrições de Rochut

<i>24 Vocalises à la portét de toutes les voix</i>		<i>24 Vocalises à la portét de toutes les voix</i>	
Bordogni		Rochut	
1		-	
2		2	
3		3	
4		4	
5		5	
6		6	
7		7	
8		8	
9		9	
10		10	
11		11	
12		12	
13		14*	
14		17	
15		13	
16		18*	
17		21	
18		19	
19		22	
20		20*	
21		16	
22		23	
23		25	
24		24	

<i>24 nouvelles vocalises</i>		<i>24 nouvelles vocalises</i>	
Bordogni		Rochut	
1		30*	
2		15	
3		26	
4		27*	
5		28*	
6		31	
7		29	
8		33*	
9		32	
10		34	
11		35*	
12		37	
13		36	
14		38*	
15		39	
16		40*	
17		41*	
18		42	
19		43*	
20		44	
21		45*	
22		49	
23		50	
24		51	
<i>3 exercices et 12 nouvelles Vocalises</i>		<i>3 exercices et 12 nouvelles Vocalises</i>	
Bordogni		Rochut	
1		48	
2		46	

3	47
4	52
5	55
6	57
7	53
8	56*
9	54
10	58
11	58
12	60
12 Vocalises dont 6 avec paroles	
12 Vocalises dont 6 avec paroles	
Bordogni	Rochut
1	62
2	63*
3	61
4	65
5	64*
6	67
7	68
8	66
9	71*
10	69
11	70*
12	72
12 nouvelles Vocalises	
12 nouvelles Vocalises	
Bordogni	Rochut
1	110*
2	111*
3	112*

4	113*
5	114*
6	116*
7	117*
8	106*
9	115*
10	119*
11	118*
12	120
<i>6 Vocalises d'une difficulté progressive</i>	
Bordogni	Rochut
1	74
2	75
3	76*
4	77
5	78
6	79
7	-
8	80
9	81
10	82
11	83
12	84
13	85
14	86*
15	87
16	89
17	88
18	90
19	91

20	92
21	93
22	94
23	95*
24	96
25	97
26	98*
27	100
28	99
29	102
30	103
31	104
32	105
33	101
34	107*
35	108
36	109

Tabela 14: Relação entre a numeração original dos *Vocalises* por Bordogni e da numeração das transcrições feitas por Rochut. Os números com asterisco (*) correspondem a transcrições que foram transpostas para uma tonalidade diferente da original.

Fonte: Sluchin, Benny. (1999). G.M. Bordogni. *Jornal da Associação Internacional de Trombone. Volume 17. 22-29*

Anexo 3: Linha cronológica referente ao levantamento dos métodos que consideramos mais importantes para o ensino do trombone entre o século XVIII e o século XX

A. Nemetz, "Neueste Posann-Schule"
1827



Vienna
Publicado por Anton Diabelli & Co.

V. Cornetis, "Méthode de trombone"
1831



Paris
Publicado por Richaut

F. Vebanon, "Grande Méthode de trombone"
1834



Paris
Publicado por Gambaro

Fr. Gebauer, "50 Leçons pour la trombone basse, alto et ténor"
1800



Paris
Publicado por [Jean-Georges?] Slabar

A. Braun, "Gamme et méthode pour les trombones alto, ténor et basse"
1793-1797



Paris
Publicado por Jean-Georges Slabar

J. Fröhlich, "Vollständige theoretisch-praktische Musikschule"
1810-1811

Bonn
Publicado por N. Simrock

Sturm, "Méthode complète pour les trombones basse, ténor et alto"
1819-1826

Não foi encontrado de alguma cópia
Paris
Publicado por Philippe Petit

A. Dieppo e F. Berr, "Méthode de trombone"
1835

Paris
Publicado por Meissonier

A. Dieppo, "Méthode complète pour le trombone"
1837

Paris
Publicado por Troupenas

Pridhem, "Nouvelle Méthode de trombone"
1841

Paris
Publicado por July

1795

1800

1805

1810

1815

1820

1825

1830

1835

1840

1845

E. Cam, "Méthode pour le trombone ordinaire et pour le trombone à pistons"
1850

Paris
Publicado por Constallat
Data do meado do século XIX

A. Brulon, "Méthode de trombone à coulisse"
1851

Paris
Publicado por Joly

F. Vobaron, "Méthode complète de trombone"
1852

Paris
Publicado por Brandus

E. Vobaron, "Méthode de trombone"
1853



A.-F.-N. L. de la Tuilière, "Méthode préparatoire de Trombone"
1847

Paris
Publicado por Latron



J.-G. Kastner, "Méthode élémentaire pour le trombone"
1844

Paris
Publicado por Schonenberger

Hartmann, "Méthode élémentaire de trombone"
1845

Paris
Publicado por Schonenberger

V. Cornette, "Méthode du trombone alto, tenor et basse"
1842

Paris
Publicado por Richault

V. Cornette, "Méthode de trombone"
1854

Paris
Publicado por Colombier

E. Hemet, "Traité théorique et pratique pour apprendre à jouer du trombone à pistons en peu de temps"
1858

Paris
Publicado por Richault

1843

1844

1845

1846

1847

1848

1849

1850

1851

1852

1853

1854

1855

1856

1857

1858

1859

1860

1861

1862

1863

1864

1865

Clodomir (P.-F. -M. de Bornil), "Méthode complète de trombone à coulisse, vol. 1"

1863-1864
Paris
Publicado por Leduc

M. Guichard, "École de fanfare"

1865
Paris
Publicado por Gautrot



Clodomir (P.-F. -M. de Bornil), "Méthode élémentaire de trombone à coulisse à l'usage des fanfares et des collèges"

1866
Paris
Publicado por Leduc

M. Biéger, "Méthode de trombone"

1866
Paris
Não há indicação da autoria da publicação
Metade/final do século XIX



Blancheteau, "Petit Méthode de trombone à coulisse"

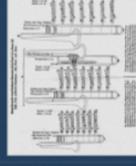
1863
Paris
Publicado por Margueritat

M. Girard, "Petit Méthode de trombone à coulisse"

1866
Paris
Publicado por Gautrot Sr

A. Wirth, "Posaunen-Schule für Alt, Tenor und Bass Posaune...Instruction Book of the Simple and Valve-Trombone"

1870
Londres
Publicado por Augener & Co.



L.-A(?) Vimeux, "Méthode de trombone"

1874-1875
Paris (?)
Sem indicação de quem publicou
Anterior a 1875

A. Boscher, "Méthode générale d'enseignement"

1874
Paris
Publicado por David

A. J. Phasey, "Chappell's Popular Instruction Book for the Trombone"

1870
Londres
Publicado por Chappell

1864

1865

1866

1867

1868

1869

1870

1871

1872

1873

1874

1875

O. Langey, "Tutor for the Tenor Slide Trombone"
1885



Londres
Publicado por Coleman

J. A. Kappey, "Complete Tutor for Tenor Trombone in B flat, and Bass Trombone in G, Slide and Valve"
1887

Londres
Publicado por Boosey & Co.

F. Vobaron, H. Berr, A. Dieppo, "Complete Trombone Tutor: Slide or Valve"
1880

Londres
Publicado por Lafleur

T. Wright e H. Round, "Wright and Round's Amateur Band Teacher's Guide and Bandsman's Adviser"
1889

Liverpool
Publicado por Wright and Round

P. Delisse, "Opuscule rudimentaire et classique"
1883

Paris
Publicado por Millereau

Clodomir (P.-F.-M. de Borrit), "Méthode complète de trombone à coulisse"
1875

Paris
Publicado por Leduc

G. Tiliard, "Méthode de trombone"
1885

Paris
Publicado por Tiliard

J. Javeliot, "Méthode de trombone tenor en si bémol ou c"
1889

Paris
Publicado por Editions Bernemann

G. Parès, "Méthode de trombone à coulisse"
1895

Paris
Publicado por Lemoine

V. Sambin, "Méthode de trombone à coulisse"
1895

Paris
Publicado por Lafleur

1876

1877

1878

1879

1880

1881

1882

1883

1884

1885

1886

1887

1888

1889

1890

1891

1892

1893

1894

1895

1896

1897

1898

1899

P. de Ville, "Universal Method for Slide and Valve Trombone in Bass and Treble Clef"
1900

Nova Iorque
Publicado por Carl Fischer

O. Langey, "The Otto Langey Series Practical Tutor for the G Bass Slide Trombone"
1902

Londres
Publicado por Hawkes & Son

L. Fontbonne, "Méthode complète, théorique et pratique de trombone à coulisse et à pistons"
1907

Paris
Publicado por Costallat

Salvation Army, "The Salvation Army Tenor Trombone Tutor (Valve and Slide)"
1905

Londres
Publicado por Publishing Offices

O. Langey, "Practical Tutor for the Bb Slide-Trombone, rev. edn"
1909

Londres
Publicado por Hawkes & Son

R. Müller, "Schule für Zugposaune"
1902

Leipzig
Publicado por W. Zimmermann

G. Flandrin, "Méthode complète de trombone à coulisse, 2 vols"
1910

Paris
Publicado por A. Dubois

C. Hampe, "Hampe Method for Slide Trombone, with and appendix for the Trombone with Valves"
1916

Chicago
Publicado por F. Holstein & Co.

H. Fillmore, "Jazz Trombonist"
1919

Cincinnati, Ohio
Publicado por Fillmore Music House

F. Sordillo, "Art of Jazzing for the Trombone"
1920

Boston
Publicado por Oliver Ditson Co.

1900

1902

1907

1905

1909

1910

1916

1919

1920

1925

J. Cimera e N. W. Hovey, "The Cimera-Hovey Method for Trombone and Baritone"
1940

Nova Iorque
Publicado por Belwin

A. Shapiro, "Modern Universal Method"
1946

Nova Iorque
Publicado por Carl Fischer

H. Couillaud, "Méthode de trombone à coulisse"
1946

Paris
Publicado por Leduc

A. Lafosse, "Méthode complète pour le trombone" (vol. 3 de 3)
1946

Paris
Publicado por Leduc

M. Bléger, "Méthode de trombone à coulisse"
1948

Paris
Publicado por Leduc

R. Miller e E. E. Lyon, "School for Trombone"
1950

Stamford, Connecticut
Publicado por Jack Spratt

W. Beeler, "Method for the Trombone"
1944

Secaucus, Nova Jersey
Publicado por Warner Bros. Music

L. Laurent, "Méthode de trombone à coulisse classique et jazz"
1951

Paris
Publicado por Beuscher

A. Lafosse, "Méthode complète pour le trombone" vols 1 e 2
1921

Paris
Publicado por Leduc

W. M. Eby (ed.), "Arban's Complete Celebrated Method for Trombone, Baritone and Other Instruments in Bass Clef"
1921

Buffalo, Nova Iorque
Publicado por W. M. Eby

G. Fiandrin, "Méthode complète de trombone à coulisse" (edição completa)
1923

Paris
Publicado por Gaudet

R. MacDonald, "Daily exercises for the Trombone (in Bass Clef)"
1926

Londres
Publicado por Boosey & Hawkes

1940

1945

1950

1955

1940

1945

1950

1955

1930

1935

1940

1945

1950

1955

1925

1930

1935

1940

1945

1950

1955

Anexo 4 – Coleção de Eugene Adam, Parte 1, *Solos for Trombone*

Coleção de Eugene Adam, Parte 1: <i>Solos for Trombone</i>	
Página	Conteúdo
Capa	A capa da Coleção de Eugene Adam, Parte 1: <i>Solos for Trombone</i>
Capa interior	Assinatura do autor e respectivas moradas em Paris e Westwood, Massachusetts: 124 Bd. Bessieres, Paris, France; 47 Edgewood Road, Westwood, Mass. U.S.A.
1	Nº 1: <i>Resignation</i> , de Geo. Koppitz. Nº 2: sem título e da autoria de Gluck
2	Nº 3: <i>Noel Paien</i> , de J. Massenet
3	Nº 4: <i>Romance sans paroles</i> , de F. Mendelssohn Nº 5: <i>Stances</i> , de Flegier
4	Nº 6: <i>Herodiade</i> (ária de Salome), de J. Massenet.
5	Nº 7: <i>Pensee d. Automne</i> , de J. Massenet
6	Nº 8: <i>Les Troyens</i> , de H. Berlioz. Nº 9: <i>Bianca Capello</i> , de Hector Salomon (início)
7	Nº 9: <i>Bianca Capello</i> , de Hector Salomon (conclusão) Nº 10: <i>Ave Maria</i> , de Schubert
8	Nº 11: <i>Sur L'onde</i> , de F. Schubert
9	Nº 12: <i>El Trovatore</i> (Cavatina), de G. Verdi Nº 13 : <i>Rigoletto</i> , de G. Verdi
10	Nº 14: <i>Cavatina</i> , de Joachim Raff. Tem uma nota que indica a possibilidade de juntar um segundo trombone a partir de um determinado compasso: “Partie pouvant etre jouee par un 2e. trombone au signe rouge.”
11	Nº 15: <i>Souvenir</i> , de F. Drdla
12	Nº 16: <i>Ave Maria</i> , de H. Bailey Nº 17: <i>Berceuse Tendre</i> , de Leo Daniderff (início)

Coleção de Eugene Adam, Parte 1: *Solos for Trombone*

13	Nº 17: <i>Berceuse Tendre</i> , de Leo Daniderff (conclusão) Nº 18: <i>Pagliacci</i> , de Leon Cavallo
14	Nº 19: <i>Jocelyn</i> , de Benjamin Godard Nº 20: <i>Cradle Song</i> , de Hauser
15	Nº 21: <i>There's a Long, Long Trail</i> , de Zo Elliott Nº 22: <i>Ave Maria</i> , de Gounod
16	Nº 23: <i>Evening Star</i> , de R. Wagner Nº 24: <i>Annie Laurie</i> , de Lady John Scott
17	Nº 25: <i>La Melodie des baisers</i> , de J. Massenet Nº 26: <i>Largo</i> , de Handel
18	Nº 27: <i>Cantilene</i> , de G. Goltermann Nº 28: <i>The Swan</i> , de C. Saint-Saëns
19	Nº 29: <i>The Broken Melody</i> , de A. Van Biene Nº 30: <i>Des Kindess TRaum</i> , de Herman Heberlin
20	Nº 31: <i>Herodiade (Air de Jean)</i> , de Massenet
21	Nº 32: <i>Largo</i> , de Handel Nº 33: <i>Carmen. Couplets du Toreador</i> , de Bizet
22	Nº 34: <i>Ah! Vous dirai: je, Maman</i> , de Dubois
23	Nº 35: <i>Spring's Awakening</i> , de E. Bach
24	Nº 36: <i>The Grenadier</i> , de L. W. Hardy (início)
25	Nº 36: <i>The Grenadier</i> , de L. W. Hardy (conclusão) Nº 37: <i>Hearts and Flowers</i> , de C. Moses-Chobani
26	Nº 38: <i>Longing for Home</i> , de J. Hartmann (início)
27	Nº 38: <i>Longing for Home</i> , de J. Hartmann (conclusão)
28	Nº 39: <i>Down in the deep cellar</i> , de F. Kroepsch (início)
29	Nº 39: <i>Down in the deep cellar</i> , de F. Kroepsch (continuação)
30	Nº 39: <i>Down in the deep cellar</i> , de F. Kroepsch (conclusão) Nº 40: <i>Once Again</i> , de Sullivan
31	Nº 41: <i>Chanson du Printemps</i> , de F. Mendelsohn Nº 42: <i>Possenti Numi. Jehova, guide us</i> , de Mozart
32	Nº 43: <i>Herodiade. Air d'Herode, Vision fugitive</i> , de Massenet

Coleção de Eugene Adam, Parte 1: <i>Solos for Trombone</i>	
33	Nº 44: <i>The King of love my Shepherd is</i> , de C. Gounod Nº 45: <i>Love's Old Sweet Song</i> , de Molloy
34	Nº 46: <i>Nazareth</i> , de Gounod Nº 47: <i>At The Ferry</i> , de Milton Wellings
35	Nº 48: <i>Notturmo</i> , de F. Chopin
36	Nº 49: <i>Faust. Salut, DEmsure chaste et pure</i> , de Gounod Nº 50: <i>La Traviata</i> , de G. Verdi
37	Nº 51: <i>Faust. Cavatine</i> , de Gounod Nº 52: <i>Come back to Erin</i> , de Claribel
38	Nº 53: <i>Fantasir sur 'Le Chalet'. Opera comique</i> , de Adam (Adolph, not Eugene)
39	Nº 54: <i>Les Huguenots. Cavatine</i> , de Meyerbeer Nº 55: <i>Martha</i> , de Flotow
40	Nº 56: <i>Les Huguenots. Entree du Page</i> , de Meyerbeer
41	Nº 57: <i>Air</i> , de J. S. Bach Nº 58: <i>Inflammatus</i> , de Rossini
42	Nº 59: <i>Calvary</i> , de R. Rodney Nº 60: <i>Werther. Le Lied d'Ossian</i> , de Massenet
43	Nº 61: <i>La Favorite. un femme inconnue</i> , de Donizetti Nº 62: <i>Mignon</i> , de Ambroise Thomas
44	Nº 63: <i>La Favorite. ange si pur</i> , de Donizetti Nº 64: <i>Miss Helyett</i> , de Ed. Audran Autógrafo final: "Finis en 1935, a Boston, Mass, U.S.A.," "Eugene Adam, Boston Symphony Orch. 1919-1947, St. Louis Symph. Orch. 1947-1955."
Página solta	Estudo de articulação em <i>Legato</i> e <i>Staccato</i> para trombone
Página solta 1	Estudo de articulação em <i>Legato</i> e <i>Staccato</i> para trombone (início)
Página solta 2	Estudo de articulação em <i>Legato</i> e <i>Staccato</i> para trombone (conclusão) Autógrafo final: "Eugene Adam 1930, Boston, Mass. U.S.A."

Tabela 15: Coleção de Eugene Adam, Parte 1, *Solos for Trombone*

Fonte: Douglas Yeo em http://www.yeodoug.com/publications/adam_collection/adam_solos/adamsolos.html

Anexo 5: Transcrição *Acht Gedichte aus Letzte Blätter von Hermann von Gilm*, Op. 10

Richard Strauss

Acht Gedichte aus *Letzte Blätter*, Op.10

Poemas de Hermann von Gilm

Zueignung



Nichts



Die Nacht



Die Georgine



Geduld



Die Verschwiegenen



Die Zeitlose



Allerseelen

Transcrição para Trombone por André Conde
(a parte de piano é da autoria do compositor - Richard Strauss)

Zueignung

Trombone Tenor

Textos de Hermann von Gilm (1812 - 1864)

Transc. para Trombone
por André Conde

RICHARD STRAUSS (1864 - 1949)

Moderato

2 *p* Ja, du weisst es

4 teu- re See- le. dass ich fern von dir..... mich quä- le,

7 Lie- - be macht die Her- zen krank. ha- - be Dank.

11 *mf* Einst hielt ich, der Frei- - heit Ze- - cher, hoch den A- - me-

15 thy- - sten-Be- cher und du seg- ne- test den Trank, ha- - be Dank.

19 mit Weihe 2 Und be-schworst da- - rin die Bö - sen,

23 bis ich, was ich nie ge - we - sen, *ff* hei- lig, hei- lig an's Herz dir sank

27 ha - be Dank.

ZUEIGNUNG

Op. 10, No.1

Richard STRAUSS

Moderato

Trombone

p

Moderato

Piano

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

4

Trne.

Pno.

Ped. * Ped. *

7

Trne.

Pno.

Ped. * Ped. *

10

Tme.

Pno.

mf

con espr.

p

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

13

Tme.

Pno.

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

16

Tme.

Pno.

con espr.

p

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

19

Tme.

Pno.

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

22

Tme.

Pno.

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

24

Tme.

Pno.

cresc. *f*

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

26

Tme.

Pno.

ff

Ped. * Ped. * Ped. *

28

Tme.

Pno.

8va

Ped. * Ped. * Ped. *

Nichts

Trombone Tenor

Textos de Hermann von Gilm (1812 - 1864)

Transc. para Trombone
por André Conde

RICHARD STRAUSS (1864 - 1949)

1 6

7 (frei im vortrag)
f Nen- - nen soll ich, sagt ihr, mei- ne Kö- - ni - gin im

12
Lie-der -reich? *ff* To- ren, die ihr seid, ich ken- ne sie am we-nig-sten von euch.

17 3
p Fragt mich nach der Au- - gen Far- - be,

24
fragt mich nach der Stim- - me Ton, fragt nach Gang..... und Tanz und Hal-

30
- tung, *f* ach, und was weiss ich da- von! 3 *p* Ist che

37
Son- - ne nicht dic Quel- - le al- - les Le- - bens, al- - les

43
Lichts?..... *mf* und was wis- - sen von der -sel- - ben ich

49 2
und ihr und al - le? *ff* nichts, nichts.

NICHTS

Op. 10, No.2

Richard STRAUSS

Vivace

Trombone

Piano

Vivace
f (mit Laune)

Ped. *

4

Trne.

Pno.

Ped. *

7

Trne.

Pno.

8va

f

p

Ped. *

10

Tme.

Pno.

Red. *

Red. *

13

Tme.

ff

Pno.

f

mf

16

Tme.

Pno.

f

dim.

Red. *

19 3

Tme. *p*

Pno. *p*

Ped. *

22

Tme. *v*

Pno. *v*

Ped. *

25

Tme.

Pno.

Ped. *

28

Trne.

Pno.

Ped. * Ped. * Ped. *

31

Trne.

Pno.

f *ff*

Ped. *

34

Trne.

Pno.

p

Ped. * Ped. * Ped.

38

Tme.

Pno.

cresc.

* Ped. *

41

Tme.

Pno.

Ped. * Ped. *

44

Tme.

Pno.

mf

f

mf

Ped. * Ped. *

47

Trne.

Pno.

cresc.

Detailed description: This system covers measures 47 to 49. The Trane part (bass clef) begins with a melodic line in measure 47, consisting of a dotted quarter note followed by an eighth note, then a quarter rest, and continues with a series of quarter notes. The Pno. part (grand staff) has a more intricate texture. In measure 47, the right hand has a melodic line with eighth notes, while the left hand has a bass line with quarter notes. In measure 48, the right hand continues with eighth notes, and the left hand has a bass line with quarter notes. In measure 49, the right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a bass line with quarter notes. A 'cresc.' marking is placed above the right hand in measure 49.

50

Trne.

Pno.

Ped. *

Detailed description: This system covers measures 50 to 52. The Trane part (bass clef) begins with a melodic line in measure 50, consisting of a dotted quarter note followed by an eighth note, then a quarter rest, and continues with a series of quarter notes. The Pno. part (grand staff) has a more intricate texture. In measure 50, the right hand has a melodic line with eighth notes, while the left hand has a bass line with quarter notes. In measure 51, the right hand continues with eighth notes, and the left hand has a bass line with quarter notes. In measure 52, the right hand continues with eighth notes, and the left hand has a bass line with quarter notes. Pedal markings (Ped. *) are placed below the left hand in measures 51 and 52.

53

Trne.

Pno.

ff

Ped. *

Detailed description: This system covers measures 53 to 55. The Trane part (bass clef) begins with a melodic line in measure 53, consisting of a dotted quarter note followed by an eighth note, then a quarter rest, and continues with a series of quarter notes. The Pno. part (grand staff) has a more intricate texture. In measure 53, the right hand has a melodic line with eighth notes, while the left hand has a bass line with quarter notes. In measure 54, the right hand continues with eighth notes, and the left hand has a bass line with quarter notes. In measure 55, the right hand continues with eighth notes, and the left hand has a bass line with quarter notes. A 'ff' marking is placed above the right hand in measure 54. Pedal markings (Ped. *) are placed below the left hand in measures 54 and 55.

Die Nacht

Textos de Hermann von Gilm (1812 - 1864)

Transc. para Trombone
por André Conde

RICHARD STRAUSS (1864 - 1949)

Andantino *Surdina (opcional)*

1

Aus dem Wal- - - de tritt die Nadtt, aus den Bäu - men shleichts die

5

lei- se, schaut sich um in wei- - tem Krei- - se, nun gi acht.

10

Al- -ie Lich- - ter die - ser Welt, al- -le Blu- men, al- -le Far- ben löscht sie aus

14

und sticht die Gar- - ben weg vom Feld.

18

Al- les nimmt sie, was nur hold, nimmt das Sil- -ber weg des Stroms,

22

nimmt vom Kup-fer-dach- des Dorns weg das Gold.

28

Aus - ge - plün - dert steht der Straucht, rük- -ke nä - her, Seel' an See- -

33

-le; o die Nacht, *dim...* mir bangt, sie *pp* steh- - - Ie

38

dich mir ——— auch.

DIE NACHT

Op. 10, No.3

Richard STRAUSS

Andantino

Trombone

Piano

pp

una corda

5

Tmce.

Pno.

p

pp

Ped. *

9

Tmce.

Pno.

pp

pp

13

Trne.

Pno.

p

16

Trne.

Pno.

pp

pp

ped.

*

19

Trne.

Pno.

22

Tme.

Pno.

Ped. *

25

Tme.

Pno.

p *dim.*

Ped. * Ped. *

28

Tme.

Pno.

pp *cresc.*

Ped. *

31

Tme.

Pno.

Ped. *

33

Tme.

Pno.

dim. *pp*

Ped. *

36

Tme.

Pno.

pp

Ped. *

39

Tme.

Pno.

pp

sf

dim.

Ped.

*

42

Tme.

Pno.

Die Georgine

Textos de Hermann von Gilm (1812 - 1864)

Transc. para Trombone
por André Conde

RICHARD STRAUSS (1864 - 1949)

1 **Andante** 5 6

Wa - rum so

7 spät erst, Ge- or- gi- ne? Das Ro - sen - märchen ist er - zählt und ho - nig -

11 satt hat sich ic Bie - ne ihr Bett zum Schlum - mer aus - ge - wählt.

15 *p* Sind nicht zu kalt dir die - se Näch - te? Wie lebst du die - se Ta - ge

20 hin? Wenn ich dir jetzt *f* den Früh - ling bräch - te du

24 feu - er - gel - be Träu - mer - in, wenn ich mit Mai - tau dich be - netz - te, be -

28 gös - se dich mit Ju - ni - licht, *p* doch ach, dann wärest du nicht die

32 *dlfr.* Letz - te, die stol - ze Ein - zi - ge auch nicht.

36 **3** *p* Wie,

40 *molto express.* Träu - merin, lock' ich ver - ge - bens? so reich'...mir schwes - ter - lich die Hand, ich hab den

44 Mai - tag die - ses Le - bens, wie du den Früh - ling nicht ge - kannt; und spät wie

48  *f* dir, du Feu - er - gel - be, stahl sich ie Lie - be mir ins Herz; ob

52  *cresc...* spät, ob frü, es ist das - sel - be Ent - zü - cken **3**

57  *mf* und der - sel - be Schmerz, *p* und der - sel - be Schmerz.

DIE GEORGINE

Op. 10, No.4

Richard STRAUSS

Andante

Trombone

Piano

Andante

f *f* *dim.*

Ped. *

4

Tme.

Pno.

p *p*

Ped.

7

Tme.

Pno.

* Ped. * Ped. * Ped. *

9

Tme.

Pno.

Ped. * Ped. * Ped. *

12

Tme.

Pno.

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

15

Tme.

Pno.

p

p

Ped. * Ped. *

18

Trnc.

Pno.

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

21

Trnc.

Pno.

f

f

ff

Ped. * Ped. * Ped. *

24

Trnc.

Pno.

mf

cresc.

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

27

Tme.

Pno.

Ped. *Ped. * Ped. *Ped. *Ped. *Ped. *

30

Tme.

Pno.

p

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

32

Tme.

Pno.

dim.

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

35

Tme.

Pno.

pp

pp

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

38

Tme.

Pno.

p

p

Ped. * Ped. *

41

Tme.

Pno.

mp molto espr.

mf

Ped. * Ped. * Ped. *

44

Trnc.

Pno.

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

47

Trnc.

Pno.

f

Ped. * Ped. * Ped. *

50

Trnc.

Pno.

cresc.

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

53

Tme.

Pno.

ff

Ped. * Ped. *

Ped. * *

56

Tme.

Pno.

mf

dim.

espr.

dim.

Ped. * Ped. *

59

Tme.

Pno.

p

Ped. * Ped. *

Geduld

Textos de Hermann von Gilm (1812 - 1864)

Transc. para Trombone
por André Conde

RICHARD STRAUSS (1864 - 1949)

Molto mesto, ma non troppo lento

1 **5**

p Ge -

7
duld sagst du und zeigst mit wei- ßem Fin- ger auf mei- ner Zu- kunft

13
fest gesch- loss' ne Tür Ist-- die Mi- nu- te, die da lebt, ge- rin- ger,- als je- ne un- ge

19
bor- nen sa- ge mir! kaunst mit der Lie- be du den Lenz ver- schie- ben,

25
dann borg' ich dir- für ei- ne E - wig- keit, *P* doch mit dem

30
Früh- ing en -det auch das Lie- ben und kei- ne Her - zens schul -den zählt die

36
Zeit. *p* Ge- duld, sagst du und senkst die schwar- ze

41
Lok- ke, und stünd- lich fal- len Blu- men- blät- ter ah,.....

46
PP und stünd- lich for- dert ei- ne To- ten- glock- ke der Trä- ne

51
letz- - tes Fahr -geld für das Grab..... *p* Sieh' nur die Tä- ge

56

schnell vor - ü - ber - rin - nen, Horch, wie sie mah - nend klopfen an die

61

Brust..... mach auf, mach *f* auf, was wir nicht heut' ge - win - nen,

66

ist mor - gen un - er - setz - li - cher Ver - lust. **2**

72

3
pp Ge - duld, sagst du und

78

senkst die Au - gen - li - der. ver - neint ist mei - ne Fra - ge an das Glück;

84 *molto espressivo*

so le - be wohl, ich seh' dich nim - mer wie - der, so wills mein un - er - bitt - li - ches Ge -

90 *stringendo e molto cresc.*

schick. Du hast ge - glaubt,..... weil and' - re war - ten müs - sen und war - ten

96

kön - nen, kann und muss ich's auch;.... Ich a - ber - hab' zum Lie - ben und zum

102

Küs - sen.... nur *ff* ei - - - nen Früh - ling, wie der

107

Ro - - - sen - strauch, *dim...* nur ei - - - nen Früh - ling,.....

112

nur ei - nen, ei - nen Früh - ling, wie der Ro -

118

- sen *pp* strauch.....

4

GEDULD

Op. 10, No.5

Richard STRAUSS

Molto mesto, ma non troppo lento

Trombone

Molto mesto, ma non troppo lento

Piano

p

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Detailed description: This system contains the first four measures of the piece. The Trombone part is a single line in bass clef with a 6/8 time signature, showing rests for all four measures. The Piano part consists of two staves. The right hand plays a melody of eighth notes with slurs and accents, starting with a piano (*p*) dynamic. The left hand plays a simple accompaniment of quarter notes. Pedal markings are placed below the bass staff: 'Ped.' under measures 1 and 4, and '*' under measures 2 and 3.

5

Tmne.

p

Pno.

pp

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Detailed description: This system contains measures 5 through 8. The Trombone part (labeled 'Tmne.') begins in measure 5 with a melodic line of eighth notes, marked with a piano (*p*) dynamic. The Piano part continues with two staves. The right hand features a more complex texture with chords and slurs, marked with a pianissimo (*pp*) dynamic. The left hand continues with quarter notes. Pedal markings are: 'Ped.' under measures 5 and 8, and '*' under measures 6, 7, and 8.

9

Tmne.

Pno.

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Detailed description: This system contains measures 9 through 12. The Trombone part (labeled 'Tmne.') has a melodic line with slurs and accents. The Piano part continues with two staves. The right hand has a dense texture of chords and slurs. The left hand continues with quarter notes. Pedal markings are: 'Ped.' under measures 9 and 12, and '*' under measures 10, 11, and 12.

13

Trne.

Pno.

nicht schleppen

Ped. * Ped. * Ped.

17

Trne.

Pno.

*

21

Trne.

Pno.

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

25

Tme.

Pno.

cresc.

f

dim.

con espr.

Ped.

* Ped.

*

29

Tme.

Pno.

p

p

Ped.

* Ped.

* Ped.

* Ped.

* Ped.

* Ped.

33

Tme.

Pno.

p

Ped.

* Ped.

* Ped.

*

37

Trme.

p

Pno.

pp

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

41

Trme.

Pno.

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

45

Trme.

pp

Pno.

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

49

Tme.

Pno.

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

53

Tme.

Pno.

p

p

Ped. * Ped. * Ped. *

57

Tme.

Pno.

cresc.

Ped. * Ped. * Ped. * Ped.

61

Tme.

Pno.

con espr.

<

Ped.

** Ped.*

65

Tme.

Pno.

dim.

>

Ped.

Ped.

Ped.

69

Tme.

Pno.

pp

Ped.

Ped.

Ped.

73

Trne. *pp*

Pno. *pp*

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

77

Trne.

Pno. *dim.*

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

81

Trne. *molto espr.*

Pno. *mf* *cresc.* *espr.*

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

85

Tme.

Pno.

ff

mf

Ped. *

89

Tme.

Pno.

stringendo

poco a poco cresc.

Ped. *

93

Tme.

Pno.

Ped. *

97

Tme.

Pno.

Ped. * Ped. * Ped. *

100

Tme.

Pno.

Ped. * Ped. *

103

Tme.

Pno.

ff

Ped. * Ped.

10

106

Tme.

Pno.

Ped. * Ped. Ped. *

*

109

Tme.

Pno.

dim.

Ped. * Ped. Ped. * Ped. * Ped. Ped. * Ped.

112

Tme.

Pno.

* Ped. * Ped. Ped. * Ped. *

115

Tme.

Pno.

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

118

Tme.

Pno.

pp

pp

Ped. * Ped. *

121

Tme.

Pno.

ff

Ped. * *8va!* Ped. *

Die Verschwiegenen

Textos de Hermann von Gilm (1812 - 1864)

Trombone Tenor

Transc. para Trombone
por André Conde

RICHARD STRAUSS (1864 - 1949)

Non troppo presto

1 **2**



f Ich a- be wohl, es sei hier laut vor

6



al- ler Welt ver- kün- digt, *p* gar vie- len heim- lich an- ver- traut,

11



mf was du an mir ge- sün- digt; *P* ich sagts'..... dem gan- zen Blu- men-

17



heer, *pp* dem Veil- - chen sagt' ich's stil- le, *mf* der Ro- se

22



laut *f* und lau- - - ter der gross- äü- gi- gen Ka- mil- le.

28



f Doch hat's da- hei noch kei- ne Noth, bleib' mun- -

34



- ter nur und hei- ter; *ff* die es ge. wusst, sind al- le tot

40



und sa- gens nicht mehr wei- ter. **3**

DIE VERSCHWIEGENEN

Op. 10, No.6

Richard STRAUSS

Non troppo presto

Trombone

Piano

5

10

f

f

p

p

f

p

Ped. *

Ped. *

2

16

Tme.

pp *mf*

Pno.

pp *mf*

21

Tme.

f

Pno.

f *mf*

Ped. *

27

Tme.

f

Pno.

f *ff*

Ped. *

Die Zeitlose

Trombone Tenor

Textos de Hermann von Gilm (1812 - 1864)

RICHARD STRAUSS (1864 - 1949)

Transc. para Trombone e piano
por André Conde
Lisboa, 12.2.2017

Andante

1

p Auf frisch ge-mäh-tem Wei--de-platz steht ein-sam die Zeit-lo-se,

5

den Leib von ei-ner Li-li-e, die-Farb' von ei-ner Ro--se: doch es ist Gift,

11

was aus dem Kelch, dem rei-nen, blinkt so röt-lich *pp* die letzte Blum',

18

die letzte Lieb sind bei-de schön, doch töd-lich.

DIE ZEITLOSE

Op. 10, No.7

Richard STRAUSS

Andante

Trombone

p

Piano

p

5

Trombone

Piano

Ped. *

8

Trombone

Piano

sfz

p

Ped. *

2

11

Tme.

Pno.

dim.

15

Tme.

Pno.

pp

19

Tme.

Pno.

23

Tme.

Pno.

dim.

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Allerseelen

Trombone Tenor

Textos de Hermann von Gilm (1812 - 1864)

RICHARD STRAUSS (1864 - 1949)

Transc. para Trombone
por André Conde1 *Tranquillo*

6 *P* Stell' auf den Tisch die duf-ten-den Re-

9 se- den, die letz-te ro-ten A- stern trag' her- bei, und laß uns

12 *pp* wie-der- von der Lie- - be re- - den, wie eins; im Mai.....

16 2 *P* Gib mir die Hand, daß

19 ich sie heim-lich drük- ke, und wenn man's sieht,..... mir ist es ei- ner- lei-

22 gib mir nur ei- nen *pp* dei- ner sü - ßen Blick- ke, wie einst im

26 *con espressione* Mai. *P* Es blüht und duf- tet heut' auf je- - - dem

30 Gra- be, ein Tag im Jahr ist ja den Tö - ten frei. *molto espress.* komm an mein

33 Herz,..... daß ich dich wie- - der ha- - be wie einst im

3

36
Mai, *p* wie einst im

40
Mai.

3

Detailed description: The image shows a musical score for two staves in bass clef. The first staff starts at measure 36 with a half note 'C' (Mai,) followed by rests. At measure 39, there is a half note 'G' (wie) marked with a piano (*p*) dynamic, followed by a half note 'C' (einst) and a half note 'F' (im) with a slur over it. The second staff starts at measure 40 with a half note 'C' (Mai.) followed by rests. At the end of the second staff, there is a thick black bar and the number '3' below it, indicating a triplet or a specific performance instruction.

ALLERSEELEN

Op. 10, No.8

Richard STRAUSS

Tranquillo

Trombone

Piano

p

Ped. * Ped. *

4

Tme.

Pno.

Ped. *

7

Tme.

Pno.

p

Ped. * Ped. *

10

Tme.

Pno.

pp

pp

Red. *

13

Tme.

Pno.

cresc.

Red. *

16

Tme.

Pno.

mf dim.

p

Red. *

19

Tme.

Pno.

Red. *

22

Tme. *pp*

Pno. *pp*

* Ped. *

25

Tme. *p*

Pno. *p con espressione*

* Ped. *

28

Tme.

Pno.

* Ped. *

31

Tme. *molto espr.*

Pno. *cresc.*

* Ped. *

34

Tme.

Pno.

ff

dim.

Ped. *

37

Tme.

Pno.

p

Ped. * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* *

40

Tme.

Pno.

espr.

Ped. * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* *

Anexo 6 : Transcrição *Vier Letzte Lieder* AV 150

Richard Strauss

Vier Letzte Lieder *für Sopran und Orchester*



Transcrição para Trombone por André Conde

(as reduções da versão original (orquestra) para Piano são da autoria de Max Wolff e John Gribben)



FRÜHLING

Hermann Hesse

SEPTEMBER

Hermann Hesse

BEIM SCHLAFENGEHEN

Hermann Hesse

IM ABENDROT

Joseph von Eichendorff

33 **D**

Zier..... von Licht..... ü - ber - -

36

gos- - sen wie ein Wun- -

39

- - - - -

42 **E**

- der vor mir.

45 **Etwas ruhiger**

Du.....

48

kennst..... mich wie- - - der,

51 **F**

du lockst..... mich

53

zart, es zit- - tert durch all..... mei- ne

FRÜHLING

Richard STRAUSS

Allegretto

Trombone

Allegretto

Piano

p

Ped. *Ped. * Ped. *

4

Tme.

Pno.

Ped. * Ped. *

7

Tme.

Pno.

espress.

A A

Ped. *

10

Tme.

Pno.

Ped. *

12

Tme.

Pno.

Ped. * Ped. * Ped. *

15

Tme.

Pno.

Ped. *

17 **B** 3

Tme.

Pno. *p* *dim.*

19

Tme.

Pno. *pp* *p*

tr

Ped. * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* *

22

Tme.

Pno. *cresc.*

25 **C**

Tme.

Pno.

f espress.

dim.

Detailed description: This system covers measures 25 to 28. The Trombone staff is mostly silent. The Piano part begins with a melody in the right hand, marked *f espress.* (forte, expressive). The left hand provides a rhythmic accompaniment. The dynamics shift to *dim.* (diminuendo) towards the end of the system.

29

Tme.

Pno.

p

Detailed description: This system covers measures 29 and 30. The Trombone staff has a few notes. The Piano part continues with a melody in the right hand and accompaniment in the left hand. The dynamic is marked *p* (piano).

31

Tme.

Pno.

Detailed description: This system covers measures 31 and 32. The Trombone staff has a few notes. The Piano part continues with a melody in the right hand and accompaniment in the left hand.

33 **D**

Tme.

Pno. *p* *espress.* *Ped.*

35

Tme.

Pno. *cresc.* *

37

Tme.

Pno. *espress.* *p* *Ped.*

39

Tme.

Pno.

Ped. * Ped. *

41

Tme.

Pno.

cresc.

Ped. * Ped. *

43

E

Tme.

E

Pno.

cresc.

Ped. * Ped. *

45 7

Tme.

Pno.

dim.

Ped. * Ped. * Ped. *

47

Tme.

Pno.

pp

Ped. * Ped.

49

Tme.

Pno.

cresc. *poco sfz*

Ped. * Ped. *

51 **F**

Tme.

Pno. *pp subito*

Ped. * *Ped.* * *Ped.*

53

Tme.

Pno. *cresc.*

*

55

Tme.

Pno. *p subito*

Ped. *

57

Tme.

Pno.

cresc.

Ped. *

59

Tme.

Pno.

G

p subito

Ped. *

61

Tme.

Pno.

cresc.

Ped. *

63

Tme.

Pno.

65

Tme.

Pno.

f

m.d.

m.s.

dim.

66

Tme.

Pno.

p

Ped.

69

Tme.

Pno.

p

Trombone Tenor

September

textos de Hermann Hesse (1877 - 1962)

Transc. para Trombone
por André Conde

RICHARD STRAUSS (1864 - 1949)

1 **5** **A**

Der Gar- -

7

- - ten tra- - - ert,

9

Kühl..... sinkt..... in die Blu - - -

11 **B**

- - - men der Re- - gen. Der

14

Som- - - - mer schau- - - - ert

16

still sei- - nem En- - - - de ent-

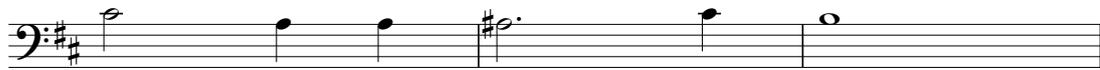
18

ge - - - gen.

20 **C**

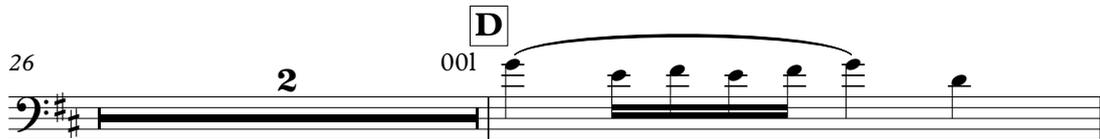
Gol- - den tropft Blatt um Blatt nie- - der vom

23



ho- - hen A- - ka- - - zien- - baum.

26



Som- - - - mer

29



lä- - chelt er- - staunt und matt in den

32



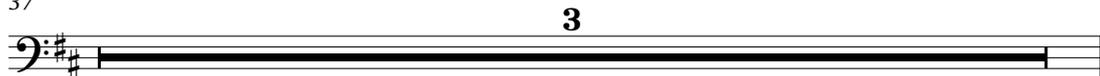
ster- - - - - - - - - - - ben- den

34



Gar- - - - - - - - - - - ten- - traum.

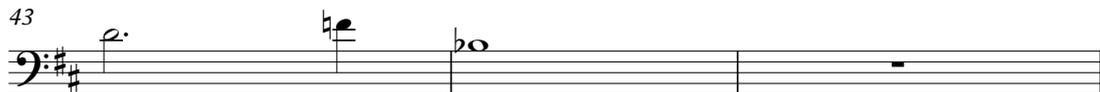
37



40

Lan- - ge noch bei den Ro- - sen
espr. ;

43



bleibt er stehn,

46



sehnt sich nach Ruh.

3

49 **F**

Lang- - sam tut..... er die müd-³ - ge- word-³ - nen

53

Au - - - - - gen zu.

58 **G** **7**

SEPTEMBER

Richard STRAUSS

Andante

Trombone

Piano

p

Ped. *

3

Tmne.

Pno.

dolce ed espr.

Ped. *

5

Tmne.

Pno.

pp

Ped. *

7

Tme.

Pno.

p

marc.

Ped. *

9

Tme.

Pno.

dolce

Ped. *

11

Tme.

Pno.

p

cresc.

B

Ped. *

14

Tme.

Pno.

mf

Ped. * Ped. *

16

Tme.

Pno.

p

dim.

Ped. * Ped. *

18

Tme.

Pno.

pp

cresc.

Ped. *

20 **C**

Tme.

Pno. *p*

Red. *

22

Tme.

Pno.

Red. *

24

Tme.

Pno. *pp*

26

Trme.

Pno.

cresc.

espr.

3 3 7

28

Trme.

Pno.

D

D

p sub.

Ped. *

3 3

30

Trme.

Pno.

Ped. *

3 3

This musical score consists of six systems, each containing a Tme. (Trombone) staff and a Pno. (Piano) grand staff. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4.

- System 1 (Measures 32-33):** Tme. has a melodic line with a slur. Pno. has a *pp* dynamic, with triplets in the bass staff and chords in the treble staff.
- System 2 (Measures 34-35):** Tme. has a melodic line with slurs and *Ped.* markings. Pno. has chords in the treble staff and a melodic line in the bass staff.
- System 3 (Measures 36-37):** Tme. has a melodic line with slurs and *Ped.* markings. Pno. has chords in the treble staff and a melodic line in the bass staff with a *cresc.* dynamic.
- System 4 (Measures 38-39):** Tme. has a melodic line with a slur and a triplet. Pno. has a *mf* dynamic, with a sextuplet in the treble staff and a melodic line in the bass staff.

40 **E**

Tme.

Pno.

f

p

espr.

43

Tme.

Pno.

pp

3

45

Tme.

Pno.

f

3

47

Tme.

Pno.

p

3

3

3

3

49

Tme.

Pno.

F

F

3

3

3

3

53

Tme.

Pno.

3

58

Tme.

Pno.

G

Musical score for measures 58-60. The Treble Clef (Tme.) part is silent. The Piano (Pno.) part features a melody in the right hand and accompaniment in the left hand. A 'G' chord box is present above the first measure of the piano part.

61

Tme.

Pno.

p

Musical score for measures 61-62. The Treble Clef (Tme.) part is silent. The Piano (Pno.) part features a melody in the right hand and accompaniment in the left hand. A piano dynamic marking 'p' is present in the first measure of the piano part.

63

Tme.

Pno.

dim.

pp

Musical score for measures 63-65. The Treble Clef (Tme.) part is silent. The Piano (Pno.) part features a melody in the right hand and accompaniment in the left hand. Dynamic markings 'dim.' and 'pp' are present in the piano part.

Beim Schlafengehn

Trombone Tenor

textos de Hermann Hesse (1877 - 1962)

Transc. para Trombone
por André Conde

RICHARD STRAUSS (1864 - 1949)

1 4



5 A



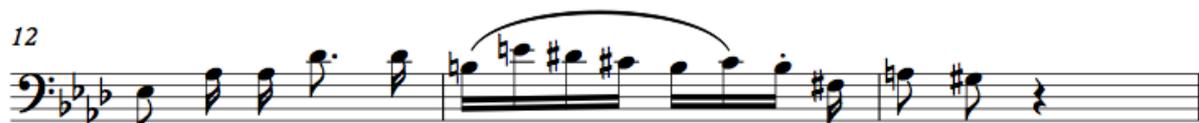
Nun der Tag- - mich müd' ge--macht,

8



soll mein sehn- - li-ches Ver- lan-gen freund lich die ge-stirn- te

12



Nacht wie ein mü -des Kind..... emp- tan- gen.

15 B



Hän - de lasst..... von al- -lem Tun,

17



Stirn ver- -giss du al- - Ies Den- - ken,

19



al- - Ie mei- - ne Sin- - ne nun wol--Ien sich in Schlum- -

22 C Sehr ruhig 8



- mer sen- ken.

2

32 **D** 4

36 **E**

Und die See-

39

- - - - le un- be-wacht,

42

wili in frei-

45 **F**

- en Flü- - - - gen

48

schwe- - - - - ben, um im

50

Zau- - - - - ber- kreis der Nacht

53 **G**

tief..... und tau- - - - -

56

- - - - - send- - fach.... zu Ie- -

60 **H** 8 2

- ben.

BEIM SCHLAFENGEHEN

Richard STRAUSS

Andante

Trombone

Andante

Piano *p*

5

Tme.

Pno.

8

Tme.

Pno. *cresc.*

The image shows a musical score for the piece 'Beim Schlafengehen' by Richard Strauss. It is divided into three systems. The first system shows the Trombone and Piano parts. The Trombone part is in bass clef with a 4/8 time signature and contains rests. The Piano part is in grand staff (treble and bass clefs) with a 4/8 time signature, starting with a piano (*p*) dynamic. The second system starts at measure 5 and includes the Trombone and Piano parts. Both parts have a boxed 'A' above the first measure. The Piano part features complex chords and textures. The third system starts at measure 8 and includes the Trombone and Piano parts. The Trombone part has a melodic line. The Piano part includes a *cresc.* marking and triplet figures in both hands.

2

11

Tme.

Pno.

pp

11

12

13

Tme.

Pno.

l.h.

Ped.

*

13

14

15

Tme.

Pno.

B

mf

15

16

17

Tme.

Pno.

p

19

Tme.

Pno.

3

21

Tme.

Pno.

dim.

4

23 C

Tme.

Pno.

pp *espr.* *pp*

Red. *

27

Tme.

Pno.

Red. *

32 D

Tme.

Pno.

3

Tme.

Pno.

37

Tme.

Pno.

E

E

espr.

pp

Red.

39

Tme.

Pno.

cresc.

(poco marc.)

6

41

Tme.

Pno.

dim.

pp

*

43

Tme.

Pno.

poco marc.

cresc.

ped.

45

Tme.

Pno.

F

pp sub.

pp sub.

47

Tme.

Pno.

49

Tme.

Pno.

p

pp

20.

51

Tme.

Pno.

pp

20.

*

8

53

Tme.

G

Pno.

p

3

3

3

3

3

3

* Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

56

Tme.

Pno.

3

3

Ped. *

60

Tme.

H

Pno.

3

3

3

3

64

Tme.

Pno.

Ped.

67

Tme.

Pno.

*

46 **tempo primo**

her und lass sich schwir- - ren, bald..... ist es

49 **E**

Schla - fens- - zeit,..... dass wir uns nicht ver- ir- - ren in

53 **noch ruhiger**

die- - ser Ein- - sam- - keit..... O wei -

57

- ter, stil- - ler Frie- - - del!

61 **F**

So tief..... im A- - bend- rot Wie....

66 **G** *immer langsamer*

.....sind wir wand-der- mü -de ist dies et -

73 **ritard. sehr langsam** **20**

wa - - der Tod?.....

IM ABENDROT

Richard STRAUSS

Trombone

Piano

fp

This system shows the first four measures of the piece. The Trombone part is a single line in bass clef with a whole rest in each measure. The Piano part consists of two staves. The right hand plays a series of chords, starting with a half note chord and followed by eighth notes. The left hand plays a series of chords, starting with a half note chord and followed by eighth notes. The dynamic marking *fp* is placed above the first measure of the right hand.

5

Trne.

Pno.

This system shows measures 5 through 8. The Trombone part is a single line in bass clef with a whole rest in each measure. The Piano part consists of two staves. The right hand plays a series of chords, starting with a half note chord and followed by eighth notes. The left hand plays a series of chords, starting with a half note chord and followed by eighth notes.

9

Trne.

Pno.

This system shows measures 9 through 12. The Trombone part is a single line in bass clef with a whole rest in each measure. The Piano part consists of two staves. The right hand plays a series of chords, starting with a half note chord and followed by eighth notes. The left hand plays a series of chords, starting with a half note chord and followed by eighth notes.

2

13

Trme.

Pno.

16

Trme.

Pno.

19

Trme.

Pno.

p

22

Tme.

mf

Pno.

legato sim

25

Tme.

Pno.

mf

27

Tme.

Pno.

dim.

pp

mf

30

Trne.

Pno.

33

Trne.

Pno.

36

Trne.

Pno.

39

Tme.

Pno.

dim.

pp

3

3

41

Tme.

Pno.

p

tr *tr#* *tr* *tr#* *tr* *tr#* *tr#* *tr* *tr#* *tr*

43

Tme.

Pno.

calando

tr# *tr* *tr#*

6

45 **tempo primo**

Tme.

Pno.

Detailed description: This system covers measures 45 to 48. The Tme. part starts with a whole rest in measure 45, followed by a half note G2 in measure 46, and then a quarter note G2 in measure 47. The Pno. part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 45 has a whole note chord in the right hand and a whole note chord in the left hand. Measure 46 has a half note chord in the right hand and a half note chord in the left hand. Measure 47 has a quarter note chord in the right hand and a quarter note chord in the left hand. Measure 48 has a quarter note chord in the right hand and a quarter note chord in the left hand.

47

Tme.

Pno.

tr

leg sim

Detailed description: This system covers measures 47 to 50. The Tme. part has a half note G2 in measure 47, a quarter note G2 in measure 48, and a half note G2 in measure 49. The Pno. part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 47 has a quarter note chord in the right hand and a quarter note chord in the left hand. Measure 48 has a quarter note chord in the right hand and a quarter note chord in the left hand. Measure 49 has a quarter note chord in the right hand and a quarter note chord in the left hand. Measure 50 has a quarter note chord in the right hand and a quarter note chord in the left hand.

49

Tme.

Pno.

tr

tr

tr(b)

Detailed description: This system covers measures 49 to 52. The Tme. part has a half note G2 in measure 49, a quarter note G2 in measure 50, and a half note G2 in measure 51. The Pno. part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 49 has a quarter note chord in the right hand and a quarter note chord in the left hand. Measure 50 has a quarter note chord in the right hand and a quarter note chord in the left hand. Measure 51 has a quarter note chord in the right hand and a quarter note chord in the left hand. Measure 52 has a quarter note chord in the right hand and a quarter note chord in the left hand.

52

Tme.

Pno.

54

Tme.

Pno.

dim.

56

noch ruhiger

Tme.

Pno.

noch ruhiger

59

Tme.

Pno.

cresc.

Detailed description: This system covers measures 59 to 61. The Trombone part (Tme.) begins in 3/2 time with a half note G2, followed by a whole rest in measure 60, and then a half note G2 in 4/4 time. The Piano part (Pno.) is more intricate. In measure 59, the right hand plays a series of eighth notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The left hand plays a sustained chord of G2, Bb2, D3. In measure 60, the right hand has four groups of triplets: G4, A4, Bb4; C5, Bb4, A4; G4, A4, Bb4; and C5, Bb4, A4. The left hand continues with the sustained chord. A 'cresc.' marking is placed between measures 60 and 61. In measure 61, the right hand plays a half note G4, and the left hand plays a sustained chord of G2, Bb2, D3.

62

Tme.

Pno.

Detailed description: This system covers measures 62 to 64. The Trombone part (Tme.) starts in 3/2 time with a half note G2, followed by a whole rest in measure 63, and then a half note G2 in 4/4 time. The Piano part (Pno.) features a long melodic line in the right hand that spans across measures 62, 63, and 64. The left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The key signature remains three flats, and the time signature changes from 3/2 to 4/4.

65

Tme.

Pno.

Detailed description: This system covers measures 65 to 68. The Trombone part (Tme.) begins in 4/4 time with a half note G2, followed by a quarter rest, then a half note G2, and finally a half note G2 with a fermata. The Piano part (Pno.) has a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The key signature is three flats, and the time signature is 4/4.

69

Tme.

Pno.

p

73

Tme.

Pno.

dim.

pp

p

77

Tme.

Pno.

pp

81

Tme.

Pno.

85

rit. . sehr langsam

Tme.

Pno.

rit. . sehr langsam

tr

dim.

91

Tme.

Pno.

tr

Anexo 7 :Programas de Recital

Sérgio Silva



Natural de Lisboa, Sérgio Silva começou por estudar Órgão com João Vaz e António Esteireiro no Instituto Gregoriano de Lisboa, tendo prosseguido na Universidade de Évora, onde obteve os diplomas de Licenciatura e de Mestrado em Música, ramo de Interpretação (Órgão), sob a orientação dos Professores João Vaz e João Pedro d'Alvarenga. Para além dos seus estudos regulares, teve oportunidade de contactar com várias personalidades de renome internacional, tais como, José Luís Gonzalez Uriol, Luigi Ferdinando Tagliavini, Jan Wilhelm Jansen, Hans-Ola Ericsson e Kristian Olesen. Apresenta-se regularmente a solo e integrado em prestigiados agrupamentos nacionais, em vários pontos do país e em França, Itália, Inglaterra, Espanha, Alemanha e Macau. Presentemente, é professor de Órgão no Instituto Gregoriano de Lisboa e na Escola Diocesana de Música Sacra do Patriarcado de Lisboa e é organista titular da Basílica da Estrela e da Igreja de São Nicolau (Lisboa).

André Conde



André Conde nasceu em Évora tendo iniciado os estudos musicais na Academia de Música Eborense. Frequentou ainda Escola de Música do Conservatório Nacional de Lisboa e a Academia Nacional Superior de Orquestra, onde conclui a licenciatura em Trombone na classe do Prof. Reinaldo Guerreiro. Foi selecionado para a Orquestra de Jovens do Mediterrâneo para a Orquestra Gustav Mahler (cinco tournées). Em 2009, ingressa na Universidade de Artes de Zurique, como bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian, concluindo os Mestrados em Performance Orquestral e em Performance Especializada – Solista, ambos na classe do Prof. David Bruchez. Tem integrado, como trombonista, um grande número de orquestras (Ópera de Zurique; Malaysian Philharmonic Orchestra; Tonhalle Orchester Zürich, a Orquestra Metropolitana de Lisboa, entre outras. Na temporada (2015-2016) integrou a Orquestra Gulbenkian como Trombone – 1º solista. É doutorando na Universidade de Évora.

RECITAL DE DOUTORAMENTO

Programa de Doutoramento em Música - Interpretação

Trombone

André Conde - Trombone

Sérgio Silva - Órgão



27 de Setembro de 2016

16:00

Igreja do Espírito Santo, Évora



RECITAL - PROGRAMA

Benedetto Marcello (1686-1739), Sonata em Fá Maior para Trombone e Órgão

Giachino Rossini (1792-1868), arranjo da Ária "Cujus Animam" do Sabat Mater para Trombone e Órgão

Francisco António Norberto Santos Pinto (1818-1860), Exercício 2 - Portamento, do manuscrito dos *Quatro exercícios sobre diversos ornamentos*

Louis Vierne (1870-1937), 24 Pièces en Style Libre pour Organ, 19. Berceuse

Friedrich August Belcke (1795-1874), Fantasia para Trombone e Órgão, op. 58

Gustav Holst (1874-1934), Duo Concertante para Trombone e Órgão

Os primeiros exemplos de repertório registado para trombone e órgão só surgem a partir do século XVI, e o trombone ganha grande popularidade nos períodos que se seguem. Embora pouco normalmente associados, o trombone e o órgão têm em comum um vasto repertório que proporciona uma fusão tímbrica muito bem conseguida.

Neste recital serão apresentadas obras dos séculos XVII, XVIII e XIX escritas para Órgão e Trombone ou adaptadas para esta formação. Serão também interpretadas duas obras a solo: um estudo sobre o *Portamento* do livro de *Quatro exercícios sobre diversos ornamentos* de Francisco Santos Pinto, onde nos podemos escutar um dos exercícios que fazia parte do quotidiano dos trombonistas em Portugal no final do oitocentista; a outra obra a solo será para órgão: *Berceuse* de Louis Vierne, que nos apresenta um momento muito rico a nível das cores que o órgão produz.

Agradecimentos ao Orientador Prof. Benóit Gibson, ao Sr. Cónego Manuel Ferreira, ao Sérgio Silva e aos meus pais e irmão.

YAN MIKIRTUMOV



Nascido em Moscovo, Yan Mikirtumov iniciou a sua formação profissional aos cinco anos no famoso Colégio Estatal de Coro "A. Sveshnikov", onde estudou ao longo de onze anos e obteve diploma com distinção na especialidade de "Direção Coral". Em 1997 finalizou com distinção o curso de "Regência Coral" na Academia Superior de Arte Coral em Moscovo, com a tese "Género de Paixões na obra de H. Schütz". Entre 1997 e 1998 realizou a especialização em Composição no Conservatório Superior de P.I. Tchaikovsky em Moscovo. Doutorou em Música e Musicologia pela Universidade de Évora (2013) com a tese "Redução para Piano: Três especificidades", com distinção e louvor. Entre 91 e 99 participou em inúmeros concertos, festivais e gravações com diversos coros, agrupamentos da Música Antiga e orquestras na Alemanha, França, Suécia, Itália, Polónia, Finlândia, Ucrânia, Noruega, Japão, EUA e Rússia como cantor, pianista e maestro de Coro. Escreveu a música para diversos projetos teatrais, cinematográficos e publicidade. Desde 1999 reside em Portugal onde começou a sua carreira como professor. Tem lecionado disciplinas Coro, Canto, Formação Musical, Música da Câmara, Piano, Acompanhamento, Direção em várias escolas do País. Realiza frequentemente cursos, masterclasses e workshops de Leitura à primeira vista e Direção. Em 2001-2003 ocupou o cargo do Maestro do Coro dos Pequenos Cantores de Academia Amadores de Música, com qual participou na apresentação de ópera M. Musorgsky "Boris Godunov" no Teatro Nacional de São Carlos em Lisboa. Fundador de Coro Juvenil e Coro Feminino do Conservatório de Música de Albufeira, com os quais fez digressões na França, Alemanha, Grécia, Áustria e Espanha; entre 2005-2011 ocupou o cargo do Maestro do Coro "Brisa", com qual ganhou 3º prémio no Concurso Internacional de Coros em Bratislava (Eslováquia). Presidente (2012) e membro do júri (2010, 2014) da Competição Internacional de Coros em Freamunde (FICC). Em 2001 formou o seu próprio grupo-quarteto "Con'tradição" para qual escreveu as composições originais. Gravou, editou e participou em mais de 50 CD's. Regularmente colabora com diversas entidades no panorama musical português como Orquestra Metropolitana de Lisboa, Orquestra do Algarve, Orquestra da Câmara de Cascais e Oeiras, Orquestra Gulbenkian, Orquestra da Casa da Música, Orquestra Clássica de Madeira, Sinfonietta Kriola, CCB, Concurso de Interpretação do Estoril, Antena 2 entre outras. Realizou diversas encomendas de arranjos e composições para as orquestras, grupos de música da câmara e solistas em Portugal, Espanha, Finlândia, Roménia e Rússia. É regularmente convidado para acompanhar instrumentistas e cantores. Atualmente é professor na Academia Nacional Superior de Orquestra, Universidade de Évora.

ANDRÉ CONDE



André Conde nasceu em Évora, cidade onde iniciou os estudos musicais aos cinco anos de idade na Academia de Música Eborense. Estudou Trombone na Escola de Música do Conservatório Nacional de Lisboa onde concluiu os estudos secundários como aluno do Ensino Integrado. Em 2006 é selecionado para a Orquestra de Jovens do Mediterrâneo. Em 2009 conclui a Licenciatura em Música - Trombone, na Academia Nacional Superior de Orquestra, na classe do professor Reinaldo Guerreiro. Um ano antes (2008) é selecionado, em concurso, para a Orquestra Gustav Mahler. Com esta orquestra participa em cinco tournées, por vários países europeus, tendo trabalhado sob a direção de prestigiados maestros. Em setembro de 2009 é admitido na Zürcher Hochschule der Künste (Universidade das Artes em Zurique) no Mestrado em Performance Orquestral, na classe do Professor David Bruchez, então como bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian, formação que conclui com distinção em 2011. Durante o ano de 2010 colabora regularmente com a Tonhalle Orchester Zürich, ano em que, em concurso, entra para a Academia na Ópera de Zurique. Na temporada 2012/2013 integra a Orquestra da Ópera de Zurique na posição de Segundo Trombone e Assistente de Primeiro Trombone. No ano de 2014 conclui o Mestrado em Performance Especializada - Solista, igualmente Universidade de Artes de Zurique e novamente na classe de David Bruchez. No âmbito desta formação é convidado para um Concerto a Solo com Orquestra na República Checa em Karlovy Vary. Como instrumentista tem ainda formação nas áreas de música antiga e contemporânea na Universidade de Artes de Zurique e em Jazz na Escola de Jazz do Hot Club Portugal e na Universidade de Artes de Zurique. Frequentou várias Masterclasses com diversos trombonistas internacionalmente reconhecidos, como Jacques Mauger, Jean Raffard, Dennis Wick, Charles Vernon, Zoltan Kiss, Jörgen van Rijen, David Taylor, Nitzan Haroz, Jay Friedman e Joseph Alessi. Tem ainda integrado diversas orquestras nacionais e estrangeiras como trombonista convidado: Orquestra da Ópera de Zurique; Malaysian Philharmonic Orchestra; Tonhalle Orchester Zürich; Orquestra Gulbenkian, Orquestra Metropolitana de Lisboa; Orquestra Sinfónica do Porto - Casa da Música; Orquestra Sinfonietta de Lisboa; Orquestra Clássica do Sul; entre outras. Integrou a Orquestra Gulbenkian na temporada de 2015-2016 como Trombone - 1º Solista. É atualmente Doutorando na Universidade de Évora no curso de Música e Musicologia - Especialidade Interpretação.

RECITAL DE DOUTORAMENTO

Programa de Doutoramento em Música e
Musicologia - Interpretação
Trombone

André Conde - Trombone

Yan Mikirtumov - Piano



20 de Julho de 2017

18h00

Salão Nobre do Conservatório Nacional de Música

Lisboa



UNIVERSIDADE
DE ÉVORA



A relação entre o Repertório para Trombone e o Repertório Vocal existe desde o início do século XV, onde os instrumentistas para além de fazerem as mesmas melodias que as vozes dos cantores tinham também secções onde demonstravam os aspectos virtuosísticos do instrumento. No decorrer dos anos esta influência continua a fazer-se sentir quer na aprendizagem do instrumento, onde ainda hoje se recorre a métodos de técnica vocal para aperfeiçoar as técnicas individuais do instrumentista, quer a nível do repertório de orquestra, onde o trombone é usado para dobrar as vozes do coro num *Stilo Obligato* onde a fonética das palavras é fundamental para o estilo e articulação, quer a nível da performance, através da realização de um número crescente de recitais e gravações de CD's que recorrem muito a obras originalmente escritas para voz. É nesse sentido que procuramos através deste Recital demonstrar as faculdades líricas deste instrumento assim como a maneira como o repertório vocal, em particular o *Lied*, possibilita uma interpretação muito descritiva, com base em elementos programáticos, cores do som, dinâmicas, emoções, estilos de articulação e outros elementos intrínsecos à obra e a este tipo de repertório caracterizado por uma estética muito complexa e transcendente intrínseca ao poema que corresponde a cada *Lied*.

RECITAL - PROGRAMA



Vier Letzte Lieder ("Quatro Últimas Canções") (1948) corresponde aos últimos *Lieder* de um conjunto superior a 200 *Lied* que Richard Strauss (1864 - 1949) compôs. Strauss começou por compôr o último *Lied* deste grupo baseando-se no poema de Joseph von Eichendorff "Im Abendrot" ("Ao Pôr-do-Sol") que retrata um casal idoso que vê um pôr-do-sol como um prenúncio da morte. Em seguida, baseou-se em três poemas de Hermann Hesse que também descrevem analogias entre a morte e estados da natureza. Strauss aparentemente compôs estes *Lieder* especificamente para a famosa cantora wagneriana Kirsten Flagstad. Os outros andamentos que constam na obra são respetivamente "Früling" ("Primavera"), "September" ("Setembro") e "Beim Schlafengehn" ("Ao adormecer").

Lieder eines fahrenden Gesellen ("Canções de um viandante") é um ciclo de *Lied* de Gustav Mahler (1860-1911) composto entre 1883 e 1885, com poesia do próprio inspirada na coleção *Das Knaben Wunderhorn* mas que são certamente quase autobiográficos. A primeira canção "Wenn mein Schatz Hochzeit macht" ("Quando o meu tesouro se casar") é baseada num sentimento de ironia, na dor e no desgosto amoroso; a segunda canção "Ging heut 'Morgen über's Feld" ("Esta manhã atravessei o campo") retrata um cenário campestre e foi a base para a composição da sua primeira Sinfonia; a terceira canção "Ich hab 'ein glühend Messer" ("Tenho uma faca em brasa") demonstra a agonia que o narrador sente pelo seu amor que jamais consegue esquecer; finalmente, a quarta canção "Die zwei blauen Augen von meinem Schatz" ("Os dois olhos azuis do meu tesouro") começa com uma marcha fúnebre e descreve a caminhada do narrador até conseguir encontrar calma ao descansar e adormecer debaixo de uma tília, esquecendo o tormento da vida, todo o sofrimento e amor.

Aria et Polonaise, op. 128 (1944), é uma obra original para trombone e piano escrita pelo compositor belga Joseph Jongen (1873-1953) resultado da sua admiração por Estevan Dax, então professor de Trombone no Conservatório Nacional de Música, em Bruxelas, instituição que Joseph Jongen presidia na altura. Trata-se uma peça que demonstra numa primeira parte o lirismo como característica da interpretação do trombone e numa segunda parte contrapõe com outro estilo através de uma dança original da Polónia, a *Polonaise*.



UNIVERSIDADE DE ÉVORA
INSTITUTO DE INVESTIGAÇÃO
E FORMAÇÃO AVANÇADA

Contactos:

Universidade de Évora

Instituto de Investigação e Formação Avançada - IIFA

Palácio do Vimioso | Largo Marquês de Marialva, Apart. 94

7002-554 Évora | Portugal

Tel: (+351) 266 706 581