

# Siegmunds Liebeslied: presença da Ópera no gênero Fantasia no século XIX

*Siegmunds Liebeslied: presence of Opera in the Fantasy genre of the XIX century*

por Larissa de Abreu Galvão e A. Sauerbronn de Barros

## RESUMO

O objeto de análise desse artigo é a Fantasia *Siegmunds Liebeslied* Op. 143, do compositor alemão Gustav Lange (1830-1889). Nesta obra é claramente identificável o encadeamento de temas da ópera *Die Walküre*, de Richard Wagner. A execução e análise (motívica, estrutural, rítmica e textural) da Fantasia de Lange têm por objetivo identificar e relacionar elementos musicais e sócio-culturais vinculados à ópera com as composições instrumentais feitas por virtuosos do piano e executadas nos salões burgueses. Na peça em questão, a sonoridade orquestral da ópera é transferida para o piano por meio de uma engenhosa “redução” pianística. Podemos identificar ainda a utilização de efeitos brilhantes característicos do pianismo romântico, tais como escalas, arpejos, cruzamento de mãos, alternância de dinâmicas e intensidades, entre outros, que, somados à citação de motivos operísticos de gosto popular, proporcionam desafios para o intérprete e interesse para os ouvintes.

**Palavras-chave** Ópera; Fantasia; Música de Salão; Piano; Gustav Lange

## ABSTRACT

The object of analysis in this article is the Fantasy *Siegmunds Liebeslied* Op. 143, of the German composer Gustav Lange (1830-1889). In this piece the chain of themes from the opera *Die Walküre* by Richard Wagner is clearly identifiable. The execution and analysis (motivic, structural, rhythmic and textural) of the Lange Fantasy have as objectives to identify and form relations between the musical and socio-cultural ideals related to opera and the instrumental compositions made by virtuosic pianists performed in the bourgeois salons. In the play in question, the orchestral sound of the opera is transferred to the piano through an ingenious pianistic “reduction”. It is possible to identify, as well, the use of brilliant effects characteristic of Romantic pianism, such as scales, arpeggios, hand crossing, alternating dynamics and intensity, among others, that, added to the citation of operatic motifs of popular taste, provide challenges to the interpreter and interest for listeners.

**Keywords** Opera; Fantasy; Salon Music; Piano; Gustav Lange

## Introdução

O presente artigo originou-se do estudo da peça *Siegmunds Liebeslied*, Fantasia composta por Gustav Lange a partir da “Canção de Amor de Siegmund”, da ópera *Die Walküre* de Richard Wagner. A fim de elaborar uma interpretação musical condizente com o caráter operístico do tema e com o estilo fantástico da obra, abordaremos o termo “fantasia” em relação ao contexto-histórico da ópera e dos salões burgueses no século XIX.

Neste período os eventos musicais não ficam restritos apenas aos teatros e grandes salas de concerto, mas se difundem também através dos salões da sociedade burguesa em ascensão, afirmando a utilização do piano nessa migração do repertório. O piano será o principal instrumento para tal conversão, através de reduções de temas operísticos. Em especial no século XIX, a ópera terá uma importante participação na definição do gênero fantasia.

A engenhosidade das obras de compositores do chamado repertório de salão, como Gustav Lange, pode ser constatada na utilização de recursos técnico-pianísticos característicos do brilhantismo romântico, na própria redução da orquestração da ópera, de seus timbres e sonoridades, transpostas para o piano.

## Fantasia

A fantasia é um gênero instrumental recorrente na história da música ocidental, porém sua definição e estrutura ganham significados diferentes de acordo com o período histórico ao qual pertencem. No período barroco e até o século XVIII este gênero se distinguia dos demais pelo seu aspecto improvisatório. Na definição de Jean Jacques Rousseau:

*Fantasia: s.f. Peça de Música Instrumental cuja composição se dá simultaneamente à execução. Existe uma diferença entre Capricho (Caprice) e a Fantasia (Fantaisie), o Capricho é um aglomerado de idéias singulares e díspares, agrupadas por uma imaginação “acalorada”, e que pode até mesmo ser composta ao bel-prazer; ao passo que a Fantasia pode ser uma Peça muito regular, que não difere das outras senão pelo fato de que a inventamos enquanto a executamos e que ela deixa de existir tão logo termina a execução. Assim, o Capricho caracteriza-se pela espécie e pela reunião de idéias, enquanto a Fantasia pela sua prontidão no apresentá-las. Conclui-se daí que um Capricho pode bem ser escrito, mas jamais uma Fantasia; pois, uma vez escrita ou repetida, não é mais uma Fantasia, mas uma Peça ordinária. (ROUSSEAU, J.J. Dictionnaire de Musique, Paris: Chez la veuve Duchesne, libraire, rue Saint Jacques, au Temple de Goût. 1768, p.215. Tradução nossa).*

## Siegmunds Liebeslied: presença da Ópera no gênero Fantasia no século XIX

Há de se reconhecer uma verve poética e um certo radicalismo nesta definição da fantasia, que enfatiza seu caráter improvisatório. Contrastando com Rousseau, Zamacois esboça o desenvolvimento desse gênero situando-o nos diferentes períodos históricos da música ocidental e estabelecendo como principal característica sua oposição ao estilo Sonata:

*[No] Início do século XVI, Fantasia era o mesmo que Ricercare. Quando a Fuga tomou forma precisa, a Fantasia se opôs com significado contrário, caracterizada pela alternância de partes que apresentam estrutura definida, com outras constituídas por configurações rápidas de escalas, arpejos, etc. Tinha algum aspecto de improvisação, e eram freqüentes as trocas de compassos, de movimento e de temas. Ao ser criada a Sonata, a denominação Fantasia foi reservada para a maior parte das obras não sujeitas ao plano daquela; assim, pois, [a fantasia] seguia expressando liberdade estrutural, ainda quando seu conteúdo fosse bastante diferente do anterior. (ZAMACOIS, 1985, p.230. Tradução nossa).*

Conforme Zamacois ressalta, após o classicismo o termo fantasia ganhou novos contornos, opondo-se à primazia da forma sonata. Permaneceu, porém, parcialmente vinculado à noção de obra improvisada e de composição em tempo real. Zamacois enfatiza principalmente a liberdade estrutural da fantasia, que contrasta com outros gêneros cujo plano formal é mais preciso.

Um outro aspecto importante para a compreensão da fantasia no período romântico é a possibilidade de desenvolvimento do discurso musical através do encadeamento de temas sugestivos. “Para os românticos, a fantasia forneceu um meio de expansão formal sem as restrições da forma sonata rígida. [...] O termo ‘fantasia’ também foi usado por Liszt e outros na designação de peças virtuosísticas baseadas em temas de uma ópera, ou de outra obra”. (SADIE, 1994, p.311). Embora preservem seu caráter improvisatório, tais obras são escritas e não raro publicadas para deleite dos pianistas amadores.

Quanto à forma, Julio Bas explica que a fantasia “é uma composição que não segue nenhuma das formas tradicionais, e é elaborada pelo autor livremente. Naturalmente, isso não significa que a fantasia se separa das leis gerais da forma, porque também depende do sentido musical como qualquer outro tipo de composição”. Bas afirma que a fantasia “não é, portanto, fundada sobre a negação formal, mas sobre a criação de uma nova maneira. Isto também requer uma grande segurança no manipular o sentido da arquitetura musical, de modo que a novidade é uma fonte de beleza, e não de desordem e ineficiência.” (BAS, 1986, p.325, 326. Tradução nossa, grifo do autor).

O “encadeamento de motivos operísticos”, definido por Zamacois (1985, p.230), se aplica a diversas peças compostas no século XIX: “boa parte do repertório de salão da segunda metade do século XIX consistia em fantasias sobre árias de ópera, reduções e adaptações de peças orquestrais. Muitos autores eram virtuosos do piano e procuravam inspirar-se no estilo de Liszt e Chopin” (BARROS, 2008).

## Siegmonds Liebeslied: presença da Ópera no gênero Fantasia no século XIX

É nesse período que este tipo de fantasia, baseado no “encadeamento de motivos operísticos”, vai se popularizar, em reduções orquestrais compostas por virtuosos do piano e executadas nas salas da sociedade burguesa vigente. Em escrita virtuosística e na estética brilhante consagrada por Liszt e Chopin, tais obras ganham notoriedade no meio musical e na sociedade. Gustav Lange compõe fantasias desse gênero, uma das quais sobre temas da ópera “As Valquírias”, de Richard Wagner. A condução dos temas da famosa ópera dentro de um “padrão” fantástico é característica do período, e permite analisar os procedimentos técnico-pianísticos comumente utilizados pelos compositores especializados no repertório de salão.

Conforme assinalamos, o papel do virtuoso estava intimamente ligado ao gênero fantasia. Suas partituras alimentavam o ávido mercado consumidor do século XIX, configurando-se como importante fonte de renda. A execução das obras de compositores “menores”, geralmente voltadas para músicos amadores, era mais viável do ponto de vista técnico-musical, o que resultava numa grande difusão desse repertório entre as famílias burguesas. Obras livremente inspiradas em composições alheias permitiam também que o ouvinte relembresse as melodias de óperas e sinfonias ovacionadas nos teatros, ou das canções populares e hinos patrióticos. Para os instrumentistas, amadores ou não, tais obras proporcionavam uma oportunidade de executar temas de gosto popular em arranjos estilisticamente brilhantes<sup>1</sup>. Como bem destaca Max Weber, “Obras orquestrais são em geral acessíveis à música doméstica somente em transposições para piano.” (WEBER, 1995 p.148,149).

Tanto a elaboração de reduções de óperas e sua conseqüente maior distribuição e acesso, quanto o culto à estética brilhante do romantismo vão alimentar figura do virtuoso romântico, conectando-o ao ambiente da música de salão e consolidando a cultura musical de seu tempo.

### Gustav Lange

Gustav Lange é um exemplo de compositor situado à margem da história “oficial” da música européia – ainda que tenha composto grande quantidade de obras para piano, prestigiadas nos círculos musicais de seu tempo.

São poucas as informações referentes a sua vida. De origem germânica, nasceu em Schwerstedt, localidade próxima a Sömmerda, na Saxônia Prussiana, em 1830. Lange era “hábil e prolífico”<sup>2</sup> e a maioria de suas obras eram leves e populares. As mais conhecidas e executadas, atualmente, são para piano solo: Blumenlied Op.39

---

<sup>1</sup> “As obras brilhantes são um típico gênero de salão que aparece no começo do século XIX.” (ROSEN, 2000, p.523).

<sup>2</sup> Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=5YByto6Hy5I&feature=relmfu> – acesso em 18 de agosto de 2011

## Siegmunds Liebeslied: presença da Ópera no gênero Fantasia no século XIX

e Edelweiss Op. 31. O brilhantismo presente nas obras de Liszt aparece também na obra de Lange, porém, o conteúdo é mais óbvio, o virtuosismo é um tanto gratuito, menos complexo, menos criativo e utilizado como recurso de impacto, de surpresa.

Observando as partituras de Blumenlied e Edelweiss muitos elementos de composição musical, como harmonia e estrutura formal, mudanças de andamentos e relações tonais, embora simples e previsíveis, são valorizados através de recursos técnicos, tais como escalas, arpejos, cruzamento de mãos, alternância de dinâmicas e intensidades.

### Liszt, Wagner e As Valquírias: referências

Em 1830 a Europa assistia a mais um capítulo da Revolução Francesa. Na Europa, o avanço do processo de urbanização influía nas relações de poder da jovem burguesia, uma classe advinda de camadas populares. O dinheiro, porém, não era o único fator de estímulo dessa nova sociedade. O desejo de equiparar-se aos costumes e à cultura nobres fazia com que essa nova sociedade procurasse adquirir não somente bens materiais, mas também bens simbólicos.

A ascensão econômica garantia o direito à reivindicação por direitos iguais. Aos poucos os lares burgueses foram abertos aos eventos sociais, discussões políticas e econômicas e também festas, quase sempre adornadas pela arte. Na música, observava-se a presença do piano como “móvel burguês” (WEBER, 1995, p.150). O piano se popularizava cada vez mais, tendo suplantado os instrumentos de teclado que o antecederam por conta das diversas possibilidades de manejo do som de que dispunha.

No mesmo período, alguns compositores ganham cada vez mais destaque e reconhecimento. Um deles é Liszt. Seu nome ocupa importante lugar na história, pelas inovações em suas obras e também por sua luta pela autonomia do artista. O virtuosismo do século XIX é frequentemente associado a sua figura, pelo domínio completo da técnica pianística e por uma presença cênica inconfundível (talvez apenas comparável a Paganini). Liszt potencializou a sonoridade do piano, aproximando-o da sonoridade orquestral com uso de elementos técnicos que viriam a caracterizar os novos recursos virtuosísticos: glissandos, escalas, arpejos, trêmulos, acordes, novos patamares de dinâmicas e intensidades, cruzamentos e alternâncias de mãos. Nas reduções feitas por Liszt, a atenção para cada elemento musical torna possível praticamente identificar os instrumentos de orquestra no piano. Sobre Liszt, Rosen aponta que “ele ensinou aos compositores que o sucederam como os parâmetros musicais como textura e a intensidade do som, a violência e a delicadeza do gesto podiam substituir a altura e o ritmo como princípios organizadores do desenvolvimento de novas formas”. (ROSEN, 2000, p.713).

Outra importante referência musical para este estudo é Richard Wagner (1813-1883). Wagner provoca um grande impacto no contexto musical da segunda metade

## Siegmunds Liebeslied: presença da Ópera no gênero Fantasia no século XIX

do século XIX com uma vasta produção de obras significativas. Suas óperas são obras de grandes proporções e de concepção original, cujo enredo, musicalidade, orquestração, firmam o perfil wagneriano. “Suas obras são tão detestadas quanto idolatradas; mas ninguém nega-lhes a grandeza” (SADIE, 1994, p.1011). A ópera que está presente na obra de Gustav Lange é As Valquírias (*Die Walküre*), que integra a segunda obra o ciclo do Anel dos Nibelungos (*Der Ring des Nibelungen*), de 1876.

*Die Walküre* (1876 -1870) é um drama musical extenso, dividido em três atos. Wagner se inspirou na lenda nórdica da Saga de Volsunga (*Völsunga saga*), antigas histórias comuns no território germânico, desde a Idade Média. Os personagens que compõem a trama dividem-se entre mortais e deuses (NEWMANN, 1954). Siegmund, Sieglinde e Hunding ( respectivamente tenor, soprano e baixo) formam o triângulo amoroso. No campo dos deuses, Wotan (baixo-barítono) e sua esposa Fricka (mezzo-soprano) além das Valquírias (suas nove filhas), dividem-se em soprano, contralto e mezzo-soprano.

O amor entre Siegmund e Sieglinde é um amor impossível e sujeito a punições: adúltero, pois Sieglinde é a esposa infeliz de Hunding, e incestuoso, pois Siegmund e Sieglinde são gêmeos, frutos de um amor passageiro entre Wotan e uma mortal. Surpresas, situações embaraçosas, punições e amores impossíveis compõem a dramática trama que retrata as relações entre mortais e deuses, movidos por heroísmo e amor. De maneira grandiosa e exaltante, os temas (*leitmotive*) acompanham o desenrolar da história e ganham destaque na orquestração magistral.

O uso de *leitmotive*<sup>3</sup> na ópera situa a presença ou ausência da personagem na cena, assim como suas ações e sentimentos. Essa característica das obras de Wagner permite referir-se a cada uma das personagens através da música. Nessa ópera, o *leitmotiv* mais conhecido é “Cavalgada das Valquírias”, que aparece na introdução da Fantasia intitulada “Canção de amor de Siegmund” (*Siegmunds Liebeslied*), de Gustav Lange.

A seguir, trataremos de aspectos analíticos – estruturais, motivicos, rítmicos e texturais – abordando a “tradução” da ópera de Wagner na redução pianística de Lange, e apontando recursos técnicos-pianísticos comumente utilizados por virtuosos no repertório de salão.

---

3 ...”temas ou leitmotiv, cada qual com algum significado alusivo: um personagem, um conceito, um objeto etc. Eles mudam e evoluem conforme se desenvolvem as idéias dentro da ópera. São ouvidos na orquestra não apenas como “marcas”, mas fazendo avançar a ação, às vezes informando o ouvinte sobre conexões de idéias, ou sobre os pensamentos dos personagens em cena.” (SADIE, 1994 p.1011).

## Análise - Aspectos Estruturais e Pianísticos - e Interpretação:

Apesar de as definições de fantasia enfatizarem seu aspecto improvisatório, a elaboração e estruturação desse tipo de obra obedece a determinados princípios, comumente identificados nas obras do período romântico.

*A Fantasia também está baseada nos seguintes princípios: 1. existência de temas, principais e secundários; 2. seu eventual retorno ao longo da peça; 3. delimitação de diferentes períodos; 4. de caráter contrastante entre si; 5. eventual separação de várias peças ou tempos.*

*Nesta base, a Fantasia faz uso de uma liberdade notável em alternância e na força dos contrastes, que não é rara (dentro dos limites do bom gosto e beleza) certa subitaneidade que faz parte mais ou menos da improvisação. ( JULIO BAS, 1986, p.326. Tradução nossa).*

*Siegmunds Liebeslied*, de Gustav Lange, é estruturada na seguinte forma: Introdução temática(A), tema principal (B), A', B', CODA, identificadas através do reconhecimento de três *leitmotive* existentes na ópera e transpostos para a fantasia.

O primeiro deles, é o famoso tema da “Cavalgada das Valquírias”. Logo em seguida, outros dois aparecem, um principal ou primário, que dá nome à obra (*Siegmunds Liebeslied*); e um tema secundário, não diretamente vinculado a uma personagem. Podemos considerá-lo uma extensão do tema de Siegmund, um motivo cromático carregado de lirismo e doçura, citado no transcórre da ópera em diversos momentos, cantado por Siegmunds ou Sieglinde e também executado pela orquestra. O identificaremos como “tema cromático”.

A Introdução, aqui identificada pela letra A e nomeada na partitura – *introduzione* – compreende os dois *leitmotive* que preparam a Canção de Amor de Siegmund.

Nos primeiros dez compassos da introdução é apresentado o tema “A Cavalgada das Valquírias”. Muito provavelmente, a intenção de Lange foi a de atrair o interesse dos ouvintes, citando o mais emblemático e conhecido dos temas desta ópera. A introdução é escrita na tonalidade si bemol maior, em compasso ternário composto (9/8).

Newman descreve a instrumentação orquestral do trecho em seu livro “ História das Grandes Óperas e seus compositores: “Esse tema aparece nas trombetas baixas e nos trombones”. (NEWMAN, 1954, p.166)



Figura 1 – Tema das Valquírias (extraído do livro: “ História das Grandes Óperas e seus compositores” – Ernest Newman, 1954, pg. 166)

## Siegmunds Liebeslied: presença da Ópera no gênero Fantasia no século XIX

Observando a figura (2), percebemos que as relações intervalares do motivo original da ópera mantêm-se, até darem lugar a um acorde, ainda na região do primeiro grau (Bb), que resolve no quinto grau (F) utilizando a figura da mínima pontuada que será sustentada com auxílio do pedal – indicado na partitura – enquanto que um arpejo constituído de quatorze notas, ainda no quinto grau (V), irá encerrar a idéia. Uma única ligadura compreende o arpejo, que recebe uma indicação importantíssima, característica do período romântico, mais propriamente do repertório de salão: *brillante*. Esse detalhe auxilia na própria execução, já que o intérprete é informado do caráter necessário para executar aquele elemento-clichê harmônico.

Em seguida, todo o processo descrito anteriormente é repetido nos próximos cinco compassos, porém transposto para a relação Cm – D (iv e V de Gm, relativo menor de Bb). As indicações na partitura orientam a dinâmica, as ligaduras de expressão, os acentos e a utilização do pedal.

Fantasie

Gustav Lange, Op.143



Figura 2 – Fragmento inicial da partitura *Siegmunds Liebeslied*, de Gustav Lange  
Fonte: LANGE, Gustav. *Siegmunds Liebeslied* (Richard Wagner) Op.143. Edition Schott.

A partir do compasso 11 identificamos o segundo motivo, que será executado diversas vezes no transcorrer da ópera e também da fantasia. Os motivos – tanto o principal quanto os secundários – são repetidos durante a peça, variando texturas através do uso de recursos técnicos-pianísticos e composicionais diversos.

Neste ponto, o motivo cromático (em *mezzoforte* e *dolce*) é apresentado melodicamente pela mão direita. O acompanhamento harmônico é arpejado e não há notas de tensão, apenas as notas do acorde – tríades e tétrades: E7 – A – C7 – Bb/D (preparação característica de cadência de engano, onde comumente o C7 resolveria em F ou Dm, sua relativa menor, mas resolve em Bb com baixo em D) – inicialmente



## Siegmunds Liebeslied: presença da Ópera no gênero Fantasia no século XIX

com o baixo apenas em uma oitava. A partir do momento em que requer um crescendo na dinâmica, o baixo passa a soar em duas oitavas. O pedal de expressão é amplamente utilizado, indicado em cada compasso com a função de sustentar o baixo, ora na tônica, ora invertido.

Para concluir a apresentação desses dois motivos secundários – Valquírias e cromático – e direcionar a peça para a apresentação do tema principal, Lange, a partir do compasso 19, na região harmônica do V/V (C7) – finaliza com a repetição da sequência de acordes F e Bb (V,I). Na figura abaixo temos os dois primeiros compassos desta “cadência”. Os outros dois compassos são praticamente iguais, diferem apenas na região da melodia, que se repete no agudo.



Figura 3 – Conclusão da apresentação dos motivos secundários Valquírias e cromático – compassos 19 e 20

Para finalizar a introdução, Lange repete três vezes o acorde de F7, direcionado ao extremo agudo do piano (Figura 4).



Figura 4 – Repetições do acorde F7 que finaliza a introdução – compassos 26 e 27

Um novo período será apresentado a partir do compasso 28. *Em andantino cantabile, tranquillo* e *p* (*piano*), dois compassos de Bb são arpejados pela mão esquerda na região grave. Esses dois compassos antecedem a Canção de Amor de Siegmund e, assim como na ópera, a canção é antecedida de uma “cama” orquestral que prepara e anuncia a entrada do tema principal. A variação das alturas das notas explora as possibilidades timbrísticas do piano sobre um único acorde.

## Siegmunds Liebeslied: presença da Ópera no gênero Fantasia no século XIX



Figura 5 – Dois primeiros compassos que antecedem a Canção de Amor de Siegmund – compassos 28 e 29

O tema de Siegmund (B), transcrito a partir do compasso 30, é citado fielmente. (vide “*The Authentic Librettos of the Wagner Operas*”, 1938, p.152 e 153). “Siegmund entoa então uma canção ao Amor e à Primavera [...] na qual descreve a primavera, a vaguear através de prados e florestas, alegrando tudo com os olhos sorridentes, e com seu alento despertando tudo para a vida.” (NEWMAN, 1954, p.164)

A melodia da canção, também em 9/8 e em Bb no *Libretto*, é inteiramente citada, na mesma sequência estrutural e melódica. As figuras rítmicas são praticamente as mesmas, com pouquíssimas alterações, geralmente colcheias e semínimas, pontuadas ou não. Podemos dividir a canção em três partes distintas, em função do conteúdo melódico e da maneira que Lange as dispõe na fantasia. .

Na figura abaixo, a primeira parte da Canção de Amor de Siegmund:



Figura 6 – Primeira parte da Canção de Amor de Siegmund – compassos 30 a 41.

## Siegmunds Liebeslied: presença da Ópera no gênero Fantasia no século XIX

O ritmo harmônico é simples, basicamente um acorde por compasso, nas funções de Dominante e Tônica, com o baixo no V grau. Nessa primeira parte da canção, a melodia executada pela mão direita é carregada de arpejos ornamentais que reforçam a melodia. A mão esquerda conduz a harmonia que segue um padrão textural constante. O baixo soa oitavado, sendo sucedido por intervalo de fundamental e terça, quando se trata de tríades, ou quinta e sétima, no caso das tétrades. As semínimas pontuadas acentuam o ritmo ternário.

Na segunda parte da canção (figura 7), há um cruzamento de mãos. A melodia continua a ser executada pela mão direita, transposta uma oitava abaixo e mantendo o mesmo padrão de ornamentação; porém a mão esquerda agora se divide em executar o baixo oitavado na região grave e os acordes na região aguda, ficando a melodia numa camada textural intermediária. O cruzamento de mãos é um recurso da técnica pianística amplamente utilizado no repertório de salão. Além de explorar o jogo de alturas das notas, causa impacto visual em função da movimentação das mãos.



Figura 7 – Cruzamento de mãos – compassos 42 ao 45. Essa textura será explorada até o compasso 49.

Na terceira e última parte da Canção (figura 8), damos destaque para o caráter heróico do trecho. Na ópera, essa seção é cantada mais rapidamente, se comparada ao andamento da seção anterior. No entanto, na Fantasia de Lange não visualizamos qualquer indicação de aceleração do andamento. Todavia, o acento rítmico produzido pela figura ornamental no terceiro tempo dos compassos 51 e 53 provoca uma sensação de antecipação dos compassos 52 e 54, como se a frase tivesse sido encurtada, reforçando o sentido de “intensificação” do tema.



Figura 8 – caráter heróico da Canção de Amor de Siegmund – compassos 50 a 57.

## Siegmunds Liebeslied: presença da Ópera no gênero Fantasia no século XIX

Em seguida, constatamos a presença de uma ponte (figura 9) que encerra a seção e conduz ao próximo tema da ópera. Na ponte, Lange passa utilizar a figura de semicolcheia. Numa visualização geral da peça, notamos que da metade para o final a notação rítmica do acompanhamento configura-se em semicolcheias. Assim sendo, atribuímos à ponte a função de preparar ritmicamente a segunda metade da peça, configurada principalmente em semicolcheias.



Figura 9 – Ponte que encerra a Canção de Amor de Siegmund – compassos 58 ao 61.

É característico das fantasias de salão apresentar seções ou períodos musicais contrastantes. A maneira de ligar um período ao outro é criar uma ponte, que nesse caso, é harmonicamente simples (tríade de Bb), baseada em repetições motivicas.

Na próxima figura, chamamos a atenção para a repetição oitavada da nota ré. Essa sequência possui uma importante função que ganha destaque de acordo com o entendimento e interpretação do executante. Esses dois compassos (figura 10) sugerem um timbre diferenciado, por exemplo, de um instrumento de sopro (uma corneta) onde as primeiras notas são timbristicamente metalizadas e atacadas, enquanto que as últimas notas são ligadas e mais abafadas.



Figura 10 – Repetição oitavada da nota ré – compassos 70 e 71

O próximo período da fantasia é definido estruturalmente por A' pois reapresenta o tema secundário que identificamos como “tema cromático”. No entanto, esse retorno permite explorar uma diferenciação textural. A partir do compasso 72, Lange reapresenta o tema cromático com um caráter independente diferenciando-o do início da obra, onde tinha função introdutória. O acompanhamento harmônico está agora basicamente limitado à região média do piano, onde a mão esquerda se divide em baixo e acorde de três notas (colcheias), no contratempo. A mão direita, por sua vez, reforça o acompanhamento harmônico geralmente com a repetição

## Siegmunds Liebeslied: presença da Ópera no gênero Fantasia no século XIX

de duas notas do mesmo acorde, escritas em semicolcheias que preenchem as pausas da mão esquerda.

Juntamente com o reforço harmônico, a linha da mão direita também é responsável pela melodia do tema, escrito em colcheias dispostas no contratempo do acompanhamento harmônico. Visualizamos assim um jogo rítmico entre colcheias e semicolcheias, intercaladas por pausas, que mascaram a simplicidade harmônica.



Figura 11 – Tema Cromático – compassos 72 e 73 (seção A', apresentada nessa mesma configuração até o compasso 79).

Em seguida, Lange praticamente repete o tema cromático, pois o desenho melódico e o conteúdo harmônico continuam iguais. A fim de criar interesse, procurou variar uma vez mais a disposição dos elementos; é como se estivesse dizendo o mesmo texto de diferentes maneiras, no qual cada escolha enfatiza algum elemento, ora melódico, ora harmônico.

Dessa vez, conforme exposto na figura 12, a atenção se volta para o desenho apresentado pela mão esquerda. Divide-se em baixo oitavado e notas arpejadas, em semicolcheias. O pedal auxilia na sustentação do baixo. A movimentação da mão esquerda amplia a distinção entre baixo e demais notas do acorde, o que é reforçado pela indicação na partitura de que o baixo soe diferentemente das demais notas do acompanhamento: as notas que constituem o baixo estão representadas com as hastes para baixo, enquanto que as demais notas do acompanhamento estão configuradas com as hastes para cima e também possuem uma ligadura. Fica visível a sugestão do acompanhamento dividido entre baixo e tenor, porém executados com a mesma mão. A linha melódica também se divide. Num primeiro plano, a melodia oitavada e em segundo plano, notas do acorde sustentadas também em movimento cromático.



Figura 12 – Variação textural no tema cromático – compassos 80 ao 86.

## Siegmunds Liebeslied: presença da Ópera no gênero Fantasia no século XIX

A partir do compasso 88, dando continuidade ao tema cromático, Lange reapresenta a estrutura textural descrita na figura 11 e a seção A' é finalizada com a realização de uma cadência. A preparação está nos dois compassos em Ré bemol maior (bIII de Bb), seguidos de quatro compassos de movimento rítmico e melódico descendente em C7 e F7, culminando num trêmulo na nota fá (V grau) oitavada pela mão esquerda, reproduzindo o efeito percussivo dos tímpanos. A mão direita encarrega-se de realizar um movimento descendente em oitavas, ampliando o volume da dinâmica.



Figura 13 – Efeito percussivo dos tímpanos – compassos 98, 99 e 100.

Uma outra característica de obras virtuosísticas do período romântico é encontrada nesta partitura: trata-se de uma *cadenza brillante*. Relacionamos a qualidade timbrística dessa passagem ao som da harpa.



Figura 14 – *Cadenza brillante* – compassos 104, 105 e 106.

A *cadenza brillante* seguida de acordes arpejados na região da dominante encerra a seção A'.

A seção B' inicia com o retorno do tema da Canção de Amor de Siegmund. O retorno é marcado pela indicação de *Tempo primo (Andantino)* – que se refere à primeira exposição do tema.

Dois recursos técnicos- pianísticos diferentes caracteriza o retorno do tema, que soa como uma caixa de música estilizada. Primeiro, a melodia realizada pelo polegar da mão direita e o efeito de “eco” pelas notas oitavadas e arpejos; segundo, as finalizações dos motivos melódicos que se estendem em notas arpejadas direcionadas ao agudo, soando como uma harpa.

## Siegmunds Liebeslied: presença da Ópera no gênero Fantasia no século XIX



Figura 15 – Dois recursos técnicos- pianísticos diferentes caracteriza o retorno do tema – compassos 107 ao 111.

Do compasso 119 em diante nota-se uma inversão no plano rítmico. Ao contrário da figura apresentada anteriormente, a subdivisão em semicolcheias é transposta ao plano da mão esquerda, como acompanhamento harmônico enquanto que a mão direita apresenta a melodia oitavada (figura 16).



Figura 16 – Inversão no plano rítmico – compassos 119 e 120

Na finalização da seção B' Lange faz uma citação, em dois compassos, do tema cromático, explorando cada vez mais nuances de dinâmicas – *cresc. con fuoco* – e ampla utilização do pedal. Em seguida, uma nova ponte cadencial sinaliza a entrada na CODA.

Na CODA, que se estende do compasso 134 até o final da obra, Lange cita novamente o tema de Siegmund *a tempo* e sustenta a região da tônica (Bb) durante os oito compassos finais.

## Siegmunds Liebeslied: presença da Ópera no gênero Fantasia no século XIX



Figura 17 – Final da obra – compasso 139 ao último 145.

O final é vigoroso. O último tema a ser citado, foi o tema principal, que caracteriza a Canção de Amor de Siegmund, com indicações de dinâmica - *cresc* e *F* - e acentos. É digna de destaque a utilização do pedal de expressão, que a partir do compasso 138 recebe indicação na partitura - *Ped.sempre* - ou seja, oito compassos pedalizados, ampliando o volume sonoro para o *gran finale!*

## Considerações Finais

A execução de obras de salão exige do músico uma atitude interpretativa que difere em parte daquela que prevalece no estudo da chamada “música séria”. Busca-se mais o efeito do que o conteúdo; o ilusionismo, o espetáculo da virtuosidade; o jogo de cena, a atuação performática. As sugestões interpretativas da ópera, transpostas para o contexto da música instrumental, reforçam o caráter cênico da interpretação, a diferenciação de texturas, as variantes de intensidades, dinâmicas e atmosferas.

Tais características, se exageradas, podem destruir uma obra-prima musical; no entanto, bem dosadas, estão presentes nas interpretações magistrais dos grandes virtuosos de todos os tempos.

Acreditamos que o trabalho sobre o repertório de salão ajuda o intérprete a desenvolver recursos interpretativos valiosos. Além disso, tendo em vista a simplicidade estrutural (especialmente no aspecto harmônico) de boa parte dessas obras, a atenção do músico pode concentrar-se no desenvolvimento e aperfeiçoamento dos recursos técnicos e dos “clichês” característicos do estilo *brillante*.

Um triste resultado da excessiva profissionalização do músico e do alto grau de exigência técnico-musical do repertório consagrado pelo conservatório,



## Siegmonds Liebeslied: presença da Ópera no gênero Fantasia no século XIX

principalmente a partir do séc. XX foi o quase desaparecimento da figura do músico amador, do diletante. A música de salão, neste sentido, era, acima de tudo, democrática, ao prover repertório para amadores e profissionais, aprendizes e virtuosos.

## Siegmunds Liebeslied: presença da Ópera no gênero Fantasia no século XIX

### Referências Bibliográficas

- > BARROS, Guilherme A. Sauerbronn: **Ópera para o Salão: o repertório doméstico do século XIX**. Revista DAPesquisa -Revista de Investigação em Artes, Volume 3 no 1.
- > BARROS, Guilherme Antonio Sauerbronn de. **O Pianista Brasileiro: Do “Mito” do Virtuoso à Realidade do Intérprete**. Rio de Janeiro. UFRJ, Escola de Música, 1998. Dissertação de Mestrado em Música (Piano). Disponível em: <[http://www.ceart.udesc.br/ppgmus/teses\\_dissertacoes/dissertacao\\_guilhermesauerbronn.pdf](http://www.ceart.udesc.br/ppgmus/teses_dissertacoes/dissertacao_guilhermesauerbronn.pdf)>.
- > BAS, Julio. **Tratado de La Forma Musical**. Buenos Aires, 1986.
- > GROVE. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. 2º Ed. 2001.
- > LANGE, Gustav. **Siegmunds Liebeslied** (Richard Wagner) Op.143. Edition Schott.
- > NEWMAN, Ernest. **História das Grandes Óperas e seus compositores**. V.1, 5ª Ed. 1954, Porto Alegre.
- > ROSEN, Charles. **A Geração Romântica**. São Paulo: Editora da UNESP, 2000.
- > SADIE, Stanley (Ed.) (1994). **Dicionário Grove de Música: edição concisa**. Rio de Janeiro: Zahar.
- > **The Authentic Librettos of the Wagner Operas**. Die Walküre. Grown Publishers, New York, 1938.
- > WEBER, Max. **Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música**. São Paulo, EDUSP, 1995.
- > ZAMACOIS, Joaquin. **Curso de Formas Musicales con numerosos ejemplos musicales**. Editorial Labor, 1985, 6ª edición.

### Sites

- > IMSLP: [http://imslp.org/wiki/Category:Lange,\\_Gustav](http://imslp.org/wiki/Category:Lange,_Gustav) (acesso em 21 de julho de 2011).
- > YouTube: <http://www.youtube.com/watch?v=5YByto6Hy5I&feature=relmfu>

**Larissa de Abreu Galvão**, acadêmica do Curso de Bacharelado em Piano – CEART-  
-UDESC, bolsista de iniciação científica PROBIC/UDESC.

*laarigalvao@hotmail.com*

Prof. Dr. **Guilherme A. Sauerbronn de Barros**, orientador, Professor do Departamento de Música (DMU) e do PPGMUS – CEART – UDESC

*guisauer@gmail.com*