

esmuc

Estudiant:

Especialitat/
Àmbit/Modalitat:

Director/a:

Curs:

Vistiplau
del director/a
del Treball

Índex

1. Resum	p. 1
2. Introducció	p. 2
3. Cicles de <i>Lieder</i> Op. 3, 6 i 7	p. 3
3.1 Relació formal entre els poemes i les cançons	p. 3
3.2 Recursos expressius recurrents	p. 6
3.2.1 El piano com a element representatiu i/o psicològic	p. 6
a) Descriptiu	p. 6
- Figures retòriques	p. 8
b) Psicològic	p. 8
- Alteració positiva	p. 10
3.2.2 Ús del canvi de registre i de dinàmica	p. 10
3.2.3 Incorporació de “Cantants virtuals”	p. 11
3.2.4 Escripura pròpia del vent metall (crides, fanfares)	p. 11
3.2.5 Irregularitat rítmica	p. 12
a) Improvisació	p. 12
3.2.6 Referència folklòrica a través de l'harmonia	p. 13
a) Pastoral	p. 14
b) Harmonia modal	p. 15
4. Sonata per a piano Op. 2	p. 16
4.1 Recursos expressius recurrents	p. 17
4.1.1 Topoi: ‘Tempesta’, Sospiri e pianti, ‘Ombra’	p. 17
a) Tempesta	p. 17
b) Sospiri e pianti	p. 18
c) Ombra	p. 19
4.1.2 Estil ‘brillant’	p. 20
4.1.3 Improvisació/recitatiu	p. 20

4.1.4	Estil 'folklòric'	p. 21
4.1.5	Canvis de registre i dinàmica	p. 23
4.1.6	So orquestral	p. 23
4.1.7	Ritme continu	p. 24
5.	Relació entre les obres	p. 26
5.1	Punts en comú	p. 26
5.2	Punts de divergència	p. 27
6.	Conclusions	p. 29
7.	Agraïments	p. 31
8.	Bibliografia	p. 32
9.	Annex	p. 34
	Traduccions	p. 34
	Estructures formals	p. 49

1. Resum

Aquest treball gira entorn de l'obra primerenca del compositor Johannes Brahms. S'hi estudia la relació entre l'obra per a veu i piano i la de piano solista. Concretament, s'hi ofereixen un conjunt d'anàlisis per establir-hi possibles vincles entre paraula i música i sintetitzar els marcadors que caracteritzen el llenguatge compositiu de J. Brahms. L'objectiu del treball és, doncs, oferir eines al lector per escoltar i viure d'una manera més profunda l'obra del compositor alemany a partir d'elements acadèmics i de significació musical.

Este trabajo gira alrededor de la obra de juventud del compositor Johannes Brahms. Se estudia la relación que existe entre la obra para voz y piano y la de piano solista. Concretamente, se llevan a cabo un conjunto de análisis semióticos y formales con el objetivo de establecer vínculos entre palabra y música y de sintetizar los marcadores que caracterizan el lenguaje compositivo de J. Brahms. El objetivo del trabajo es, pues, ofrecer herramientas al lector para escuchar y vivir de una manera más profunda la obra del compositor alemán a partir de elementos académicos y de significación musical.

This work is focused on the early work of the composer Johannes Brahms. It studies the relation that exists between his compositions for voice and piano and those written for solo piano. In a more concrete way, we'll use a group of semiotical and formal analysis in order to establish the connections between words and music and to synthesize the characteristics of J. Brahms' compositive language. The aim of this work, therefore, is to give tools to the reader for him to be able to live and listen to the work of the German composer in a deeper way, based on academic and musically signifying elements.

2. Introducció

La idea que va originar aquest treball prové de la meua voluntat d'entendre les obres amb què em relaciono, concretament els *Opera 2, 3, 6 i 7* de J. Brahms. No es tracta d'establir una única possible interpretació després de dur a terme les anàlisis pertinents, sinó de donar eines, primer a mi mateix i després a qui ho llegeixi, per acostar-nos a l'obra i enfocar la seva escolta i/o interpretació d'una manera més viva i profunda.

Tal com podrà veure el lector, aquesta anàlisi s'ha enfocat des d'un punt de vista de significats expressius. La prioritat ha sigut sempre la de trobar els significants i poder entendre els significats que hi ha darrere. Tot i així, elements més freqüents a l'acadèmia però igualment imprescindibles, com són l'anàlisi formal i/o l'anàlisi del context històric també s'han inclòs, juntament amb les traduccions dels poemes, a l'Annex, en forma de taules, que volen ajudar a entendre i seguir les referències que s'hi fan al llarg del text.

3. Cicles de *Lieder* Opp. 3, 6 i 7

3.1 Relació formal entre els poemes i les cançons

Op. 3

	Poema	Temàtica	Autor	Tonalitat
1	<i>O versenk', o versenk' dein Leid</i>	Amor dolorós	Reinick	<i>Mib</i> m
2	<i>Wie sich Rebenranken schwingen</i>	Amor il·lusionant	Fallersleben	<i>Si</i> M
3	<i>Ich muß hinaus, ich muß zu Dir</i>	Amor il·lusionant	Fallersleben	<i>Si</i> M
4	<i>Lied</i>	Amor dolorós	Bodenstedt	<i>Mib</i> m
5	<i>Aus der Heimat hinter den Blitzen rot</i>	Anhel de la pàtria	Eichendorff	<i>Fa#</i> m
6	<i>Lindes Rauschen in den Wipfeln</i>	Anhel de la pàtria	Eichendorff	<i>La</i> M

El primer que es pot veure en comparar les estructures (interna i externa) dels poemes i de les cançons és la importància que tenen per al compositor i com les respecta. Un exemple paradigmàtic seria la cançó que obre el cicle, on es pot observar com les tres estrofes del poema esdevenen tres seccions musicals¹ i com les diferents intervencions de la mare i de la filla reben un tractament i un material musical especial².

Un altre element important dins del conjunt és la relació que s'estableix entre temàtica i tonalitat. En aquest cas podem observar com una temàtica que hem anomenat “Amor dolorós” té com a tonalitat *Mib* m, situada a la part fosca del cercle de quintes. Per altra banda, una temàtica com “Amor il·lusionant” té una música amb una tonalitat molt “alterada”, brillant dins del cercle de quintes. Per últim, les dues cançons que clouen el cicle estan en *Fa#* m i *La* M (tonalitats relatives) dins de l'arquetip narratiu romàntic “L'anhel de la pàtria”. Aquesta lleugera diferència de tonalitat dins de la

¹ Vg. *Annex*, p. 49.

² Vg. 3.2.2 *Ús del canvi de registre i de dinàmica*: p. 11.

mateixa temàtica ens fa pensar en dues visions diferents del jo (en aquest cas musical) envers el mateix tema. Això ens fa pensar en que el compositor alemany segueix la tradició dins la música clàssica occidental de relacionar tonalitats amb afectes³.

Aquest element harmònic i temàtic serveix també a l'hora d'estructurar el cicle ja que crea dues gran seccions. La primera comprendria els quatre primers números, els quals, mitjançant una estructura de quartet *a B B a* dona un sentit de circularitat i cohesió; la segona estaria formada per les dues últimes peces: *c D*.

Op. 6

	Poema	Temàtica	Autor	Tonalitat
1	<i>In dem Schatten meiner Locken</i>	Amor temorós	Arias Pérez	<i>La m</i>
2	<i>Der Frühling</i>	Alegria	Rousseau	<i>Mi M</i>
3	<i>Nachwirkung</i>	Amor dolorós	Meißner	<i>Lab M</i>
4	<i>Juchhe!</i>	Alegria	Reinick	<i>Mib M</i>
5	<i>Wie die Wolke nach der Sonne</i>	Amor il·lusionant	Fallersleben	<i>Si M</i>
6	<i>Nachtigallen schwingen</i>	Amor dolorós	Fallersleben	<i>Lab M</i>

Seguint la premissa del primer cicle, Brahms utilitza l'estructura del poema a l'hora de concebre la música.

Dins l'aspecte de relacions entre tonalitats i temàtica de les poesies podem veure una relació un altre cop entre la tonalitat de *Si M* i la temàtica que abans s'ha anomenat "Amor il·lusionant". Hi ha un element interessant a veure dins d'aquest apartat com és el diferent tractament de la mateixa temàtica. En aquest cas podem observar com la segona i la quarta cançons del cicle tenen una temàtica similar (ho hem etiquetat com "Alegria") i en canvi tenen dues tonalitats diferents. La primera, *Mi M*, segueix el que abans s'ha mencionant com la tradició clàssica ("alteració positiva" reflectida musicalment amb una tonalitat amb sostinguts); en canvi la segona està en *Mib M*. Això es pot entendre per la textura de l'acompanyament. Aquesta escriptura viva, lleugera,

³ RIEGER 1946. Citat per STEBLIN 2002: p. 3.

amb possibles fanfares de trompa fa pensar en “l’adaptació sonora” del que podríem trobar en una situació real⁴. Tot i això, podem veure com aquest enfosquiment pels temes dolorosos queda reflectit en el *Lab M* que s’utilitza a les cançons 3a i 6a. El *lied Nachtigallen Schwingen* té una estructura ternària que es correspon amb la de la poesia. Els canvis de to del jo poètic i la mètrica canviant dels versos queden reflectits a la part **B** de la cançó, en una textura nova de l’acompanyament i en la modulació a una tonalitat molt allunyada de l’original (*Mi M*)⁵.

Op. 7

	POEMA	TEMÀTICA	AUTOR	TONALITAT
1	<i>Treue Liebe</i>	Amor dolorós	Schulz	<i>Fa # m</i>
2	<i>Parole</i>	Amor il·lusionant	Eichendorff	<i>Mi m</i>
3	<i>Anklänge</i>	Escena folclòrica	Eichendorff	<i>La m</i>
4	<i>Volklied</i>	Anhel de llibertat	Anònim	<i>Mi m</i>
5	<i>Die Trauernde</i>	Anhel de llibertat	Anònim	<i>La m</i>
6	<i>Heimkehr</i>	Amor il·lusionant	Uhland	<i>Si m</i>

Tal com va esdevenint normal dins del mètode compositiu de Brahms, aquest cicle comença amb una cançó que reflecteix el respecte del compositor cap a les dues estructures del poema a l’hora d’escriure per a veu i piano. En la cançó *Treue liebe* (Op. 7 núm. 1) podem observar tres seccions diferents (i tres estrofes) i com dins d’aquestes hi ha un clara separació entre el que és narració i el que és actuació⁶.

Dins l’apartat harmònic es podria dir que aquest és el cicle més inestable dels tres. Tot i tenir un centre tonal clar, es veu envoltat d’un paisatge harmònic atípic que suggereix un altre marc estètic. Cal esmentar que els poemes que donen forma a les

⁴ Cal recordar que *Mib* és una de les tonalitats per excel·lència de l’escriptura per a trompa d’aquella època. GRIMALT 2014: p. 217.

⁵ Vg. *Annex*, p. 44.

⁶ Vg. *Annex*, p. 45.

cançons tenen una arrel 'popular' que es veu contraposada a aquesta música etèria i fantàstica⁷.

3.2 Recursos expressius recurrents

En aquest apartat s'han agrupat els diferents recursos expressius de què fa ús el compositor al llarg dels cicles *Opera 3*, *6* i *7* per classificar-los i analitzar-ne el significat.

3.2.1 El piano com a element representatiu i/o psicològic

Dins del camp del *Lied*, el piano hi juga sempre un paper fonamental. Com va escriure Dietrich Fischer-Dieskau el 1968:

*“La necesidad creciente de expresión, tras el período de la mera destreza artística, impuso también la concentración en el acompañamiento pianístico. La melodía y algunos pocos elementos básicos del continuo no eran capaces por sí mismos de satisfacer las nuevas necesidades. El acompañamiento había de ser, por el contrario, una parte integral de la composición.”*⁸

En totes les cançons, el piano sol representar elements de l'escena on té lloc el poema, o l'estat psicològic dels personatges.

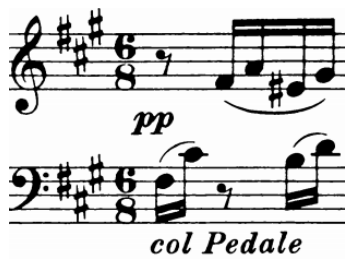
a) Descriptiu

Un dels casos on aquesta funció es veu més clara és la cançó *Treue Liebe* (op. 7, núm. 1). Des del començament podem observar com l'acompanyament del piano està basat en aquest arpegi ascendent i descendent (una figura que recorda la *circulatio*⁹) que, en aquest cas, suggereix la forma que faria una onada (element dins del marc del poema).

⁷ Vg. 3.2.6 *Referència folklòrica a través de l'harmonia*: p.13.

⁸ FISCHER-DIESKAU 1968 [Trad. GAGO (1996)]: p. 26 – 46.

⁹ LÓPEZ-CANO 2000: p. 156.



Exemple 1. Compàs 1 (*Treue Liebe*)



Exemple 2. Compàs 29 (*Treue Liebe*)

És molt interessant com aquesta representació es veu modificada a la reexposició, segurament, degut al *crescendo* de tensió que hi ha hagut al llarg del poema.

D'altra banda, a la segona cançó *Parole* (Op. 7 núm. 2), per descriure el bosc on es duu a terme l'acció es presenten 'crides de trompes' (element tradicionalment associat a la caça i al bosc amb els elements estilístics corresponents com són 6/8 i *Fa M*¹⁰). El que és interessant d'aquesta representació és que no es troba només al piano, sinó també a la veu: vg. ex. 3.



Exemple 3. Compassos 39 – 40 (*Parole*)

¹⁰ GRIMALT 2014: p. 206 - 213.

- Figures retòriques

Dins d'aquesta vessant més gràfica, podem observar com Brahms segueix la tradició començada al segle XVI dels madrigalisme i del que s'anomenarà *Word Painting*¹¹ per tal de donar expressivitat i significat a la música. Dos exemples clars d'aquestes tècniques són la representació musical de “tiefe See” i “in die Höh” on la línia melòdica representa gràficament el que està dient amb les paraules: vg. ex. 4.



Exemple 4. Compassos 4 – 5 i 9 – 10 (*Liebestreu*)

b) Psicològic

El piano és una eina fonamental per entendre quin és el prisma des d'on el protagonista es mira l'acció. Al *Lied Treue Liebe* (Op. 7 núm. 1), p.e., hi apareix aquest motiu: ex. 5.



Exemple 5. Compàs 8 (*Treue Liebe*)

Emparentat amb l'“onada” de l'apartat anterior, el motiu es desenvolupa fins a independitzar-se i esdevenir un significat expressiu en si mateix, és a dir, quan escoltem aquest motiu per primer cop en el compàs 8, podem pensar que es correspon a l'estilització (adaptació a la mà dreta del piano per tal de poder incorporar un nou

¹¹ LÓPEZ-CANO 2002: p. 1167-1185.

element musical a la mà esquerra) del motiu exposat en els primers compassos de composició però, a mesura que la cançó avança i degut a la importància musical que se li dóna¹², podem intuir que aquest arpegi té un significat propi com podria ser el pensament obsessiu del personatge.

Una bona mostra de la importància d'aquest significat és que aquesta identificació del motiu com a psicològic ens dóna la clau per entendre la trama del poema. En altres termes, l'acció de la noia endinsant-se al mar queda reflectida musicalment per la progressió descendent que efectua "l'onada" psicològica fins a convertir-se en l'onada original: vg. ex. 6.¹³



Exemple 6. Compassos 46 – 47

Un altre cas molt important de representació psicològica seria l'opus 6 núm. 1 (*Spanisches Lied*) on podem escoltar els pensaments del personatge protagonista. De fet, al compàs 9 el cantant interromp el seu pensament per preguntar-se "*Weck' ich ihn nun auf?*" (trad.): vg. ex. 7.



¹² Vg. compassos 36 – 38.

¹³ Representa visualment i auditivament el que el poema narra. Vg. *Annex* p. 46.



Exemple 7. Compassos 9 – 10 (*Spanisches Lied*)

- Alteració positiva

Dins del rol del piano com a representació psicològica del personatge del poema hi ha una variant que anomeno “alteració positiva”. Aquesta es defineix com un conjunt de marcadors que representa la inquietud del personatge deguda a una felicitat extrema. Tal com s’ha comentat en apartats anteriors, aquest tipus de temàtica té una correlació amb l’harmonia (tonalitats amb sostinguts, brillants).



Exemple 8. Compassos 1 – 2 i 33 – 34 (*Liebe und Frühling (II)*)

En la tercera cançó, *Liebe und Frühling (II)* (Op. 3 núm. 3) (ex. 8) s’observa com el neguit, representat en primera instància per un *tremolo* escrit amb semicorxeres, passa a convertir-se en un *tremolo* encara més ràpid a la reexposició, cosa que suggereix un increment en el nivell d’inestabilitat del personatge.

3.2.2 Ús del canvi de registre i de dinàmica

De manera paral·lela, el compositor fa ús d’un altre recurs expressiu com és el de canviar de registre i de dinàmica per tal de caracteritzar els personatges o d’assenyalar intencions específiques de com recitar (en aquest cas cantar) el text. En el

Lied Liebestreu (Op. 3 núm. 1), quan parla la mare la tessitura és més greu i la dinàmica més forta; quan ho fa la filla, la tessitura és més aguda, també a l'acompanyament, i rep la indicació *com en un somni*.

Aquest és un recurs que Brahms utilitza a altres cançons, com *Treue Liebe* (Op. 7 núm. 1), tot i que a la cançó *Juchhei* (Op. 6 núm. 4) aquest canvi de registre, en l'acompanyament, assenyala un diferent nivell en el discurs. És a dir, les dues primeres seccions responen a elements descriptius com ocellets, rius... en canvi quan parla de poetes i de pintors, musicalment hi ha més gruix i densitat de notes en l'acompanyament, com per a adequar-lo als nous elements del discurs.

3.2.3 Incorporació de “Cantants virtuals”

L'ús de 'cantants virtuals'¹⁴ a l'obra de Brahms és continua. En aquest cas, el compositor els utilitza per integrar veus cantades a l'acompanyament que il·lustrin pensaments del personatge. Un exemple n'és la 'criada de trompa' (ahora que dóna color a la melodia principal) de l'exemple 3, o el pensament de l'exemple 7. Hi ha algun cas en què aquesta incorporació de la melodia al piano crea un duet, com a la cançó *In der Fremde* (Op. 3 núm. 5).

3.2.4 Escriitura pròpia del vent metall (crides, fanfares)

Dins dels tres cicles és molt freqüent la referència a l'escriitura per a trompes. Aquest element es pot relacionar amb el 'bosc', n'és un exemple la cançó *Parole* (Op. 7 núm. 2). En altres casos, l'escriitura típica per a metalls té un sentit afectiu d'alegria. És interessant la seva representació en *Si M* (final del *Lied Heimkehr* (Op. 7 núm. 6), en forma de fanfara): vg. ex. 9.

¹⁴ GRIMALT 2014: p. 146



Exemple 9. Compassos 19 – 21 (*Heimkehr*)

3.2.5 Irregularitat rítmica

Dins de la manera que té Brahms de compondre les peces que formen el cicles analitzats, hi ha un recurs molt interessant com és el de “buidar” l’acompanyament en el moment la cadència final. Aquesta tècnica crea una conducció de l’energia molt interessant ja que, al llarg de la peça on es troba, sovint hi ha una gran densitat de notes, fins al un *perpetum mobile*. Un dels exemples més clars és el de la cançó *der Frühling* (Op. 6 núm. 2): vg. ex. 10.



Exemple 10. Compassos 34 -37 (*Der Frühling*)

a) Improvisació

Com a variant del recurs que acabem de comentar hi ha una altra irregularitat rítmica que afecta el funcionament normal del discurs musical. Aquest recurs, que podem observar en la cançó *Nachtigallen schwingen* (Op. 6 núm. 6), porta l’oient a entendre que el que està passant davant nostre és una improvisació espontània. Brahms

fa servir una vegada més un recurs expressiu típic dels clàssics vienesos¹⁵. Els elements que fan pensar en aquesta espontaneïtat del discurs són la inestabilitat rítmica, melòdica i harmònica: vg. ex. 11.

The image shows a musical score for piano, measures 16-18 of the piece 'Nachtigallen schwingen'. The score is written for two staves, treble and bass clef, with a key signature of three flats. The right hand has a complex, rapid melodic line with many beamed notes and slurs. The left hand has a simpler accompaniment. Dynamics include 'dim.' and 'pp'. A 'Ped.' marking is at the start, and an asterisk is under the bass line in measure 17.

Exemple 11. Compassos 16 – 18 (*Nachtigallen schwingen*)

3.2.6 Referència folklòrica a través de l'harmonia

Respecte el vincle que es pot observar entre el tractament tonal de la música i la temàtica del poema hem pogut observar que les peces, les quals incorporen un text d'origen popular (*Volk*) són tractades pel compositor des d'un punt de vista harmònicament molt menys ferm. És a dir, tal com diu Grimalt:

*“ Un tema o una secció són fermes si tenen una estructura regular, p. e. un nombre de compassos divisible per quatre; una harmonia estable, no modulant, que articula en la tonalitat principal; i una motívica que té causes i conseqüències lògiques, i que per tant remet a composició, a càlcul previ, i no a improvisació. ”*¹⁶

Així és que sembla que el folklorisme alemany és representat musicalment per una ambigüïtat harmònica que crea la sensació de fantasia. Un exemple es troba a la cançó *Anklänge* (Op. 7 núm. 3) en la que s'observa com la juxtaposició dels

¹⁵ GRIMALT 2014: p. 177.

¹⁶ ÍDEM: p. 316.

contratempus a la mà dreta i del cant al registre greu del piano a la mà esquerra es cristal·litzen en un ambient que podríem qualificar com a eteri, flotant i misteriós.

Al *Lied Volkslied* (Op. 7 núm. 4) podem observar un element semblant (vg. ex. 12). El que crea inestabilitat torna a ser l'harmonia. En aquest cas, el ritme és més estable, però canvis modals sobtats recorden en quin marc sonor ens estem movent. Aquests canvis abruptes recorden l'obra de Mozart, en concret, al sextet del tercer Acte de *Le Nozze di Figaro*, per exemple¹⁷. És interessant, però, veure quin rol és el que aquestes variacions harmòniques assumeixen en les obres de cada compositor. En altres termes, el sentit dramàtic o teatral que s'aprecia en el sextet de Mozart (en aquest cas la dominant menor simbolitza l'enuig de Susanna al veure que Fígaro besa a Marcelina) passa a ser, en l'obra de Brahms, un recurs que crea una sonoritat peculiar i pròpia de les composicions d'origen popular.



Exemple 12. Compassos 16 – 17 (*Volkslied*)

b) Pastoral

La referència a les trompes, tan lligada al món pastoral, concorda amb els bordons de quinta en referència a la viella de roda o al sac de gemecs¹⁸. Un exemple que cristal·litza com Brahms busca l'expressió mitjançant un llenguatge amb molts anys de tradició és en la cançó *Parole* (Op. 7 núm. 2), on els bordons de la mà esquerra que originalment ens ambienten dins del camp del 'bosc' evolucionen fins a representar

¹⁷ ROSEN 1986: p. 333-340.

¹⁸ GRIMALT 2014: p. 227 – 232.

aquesta excitació a l'epíleg final del piano fins a desenvolupar unes *Hornquinten* típiques dels dos camps: vg. ex. n. 13.



Exemple 13. Compassos 1 – 2 i 63 – 64 (*Parole*)

c) *Harmonia modal*

Com a últim dels recursos podem mencionar una variant de la modificació harmònica explicada anteriorment. Aquest ús “folklòric” de l’harmonia s’adapta a l’hora de representar un text d’origen bohemí, en una de les peces més tonals del cicle. Tot i això, la construcció homofònica i l’ús d’una harmonia pròxima a la modalitat creen una sonoritat característica d’aquesta cançó.

4. Sonata per a piano Op. 2

A continuació s'analitza la Sonata per a piano Op. 2 de Brahms. Abans de parlar d'aspectes expressius i formals voldríem destacar un parell d'elements.

Dins de l'anàlisi contextual de l'obra, el tema principal del segon moviment prové d'uns versos d'una cançó tradicional alemanya que diuen “*Mir ist leide, daß der Winter beide, Wald und auch die Haide, hat gemachet Kahl*”¹⁹: 'Em dol que l'hivern ha pelat tant el bosc com els prats'.

Per altra banda, el tercer moviment té com a primer tema el que es podria definir com la quarta variació del tema principal del segon moviment. Formalment, el quart moviment comença amb una gran introducció a mode de preludi de la forma sonata.

La Sonata per a piano Op. 2 de Brahms es compon de quatre moviments que s'estructuren de la següent manera:

I	II	III	IV
Forma sonata	Tema amb variacions	Forma ternària	Forma sonata
<i>Fa # m</i>	<i>Si m</i>	<i>Si m</i>	<i>Fa # m – M</i>

La peça pren la forma d'un gran sis/quatre cadencial on l'harmonia oscil·la entre la tonalitat de *Fa # m* inicial fins acabar en *Fa # M* que clou tot el drama que s'ha presentat al llarg de la peça: per aspera ad astra, l'inici 'aspre' culmina als 'estels', en harmonia i en triomf.

4.1 Recursos expressius recurrents

Per donar expressivitat al discurs musical, el compositor fa servir els següents recursos expressius, que es presentaran un per un: *topoi*, estil 'brillant',

¹⁹ BRAHMS 2017.

Improvisació/recitatiu, Estil 'folkloric', Canvis de registre i dinàmica, So orquestral, ritme continu.

4.1.1 Topoi: 'Tempesta', *Sospiri e pianti*, 'Ombra'

a) *Tempesta*

El *topos* de la *Tempesta* és, juntament amb el de l'*Ombra*, un dels més utilitzats en tota l'obra. Definit com a "agitat i teatral"²⁰, és l'encarregat de caracteritzar l'esperit de l'obra i acostar-nos a l'idea del sublim. Aquesta tècnica operística, transportada al camp de la música de cambra, canvia una mica les seves connotacions. En aquest cas, el que inicialment seria la representació d'una tempesta esdevé un *topos* per representar la inestabilitat i l'espectacularitat del tema A del primer moviment de la sonata: ex. 14.



Exemple 14. Compassos 1 – 2 (I)

Aquest element, continu al llarg de tota la peça, pren la forma d'escales vertiginoses, en passatges com el de l'exemple 15, corresponent al tercer moviment.



Exemple 15. Compassos 81 – 82 (III)

²⁰ GRIMALT 2014: p. 260.

Com es pot observar en l'exemple anterior, Brahms també fa ús del *tremolo* per a representar aquest *topos*. En aquest cas es pot observar un element lligat amb la tècnica de l'instrument que reforça aquest sentiment d'agitació típic de la tempesta com és el d'incloure una octava dins d'aquest *tremolo*²¹.

b) *Sospiri e pianti*

La incorporació de figures retòriques és un altre factor expressiu important de la Sonata. Un exemple clar és al segon tema del primer moviment, basat en la figura del *pianto*²².

Per altra banda, gran part del tema del segon moviment està basat en la figura *portato* a contratemps, textura típica com a representació del 'sospir', la figura retòrica de la *Suspiratio*²³: vg. ex. 16.



Exemple 16. Compàs. 31 (II)

En el quart moviment, el primer tema s'articula també al voltant de la figura del plany, en aquest cas, amb l'addició de la figura retòrica de l'*exclamatio*²⁴, tal com es pot observar a la primera imatge de l'exemple 17. Aquest gest esdevé fonamental dins del discurs melòdic del moviment.

²¹ Lligat amb el *topos* del Virtuosisme. Vg. 4.1.2 Estil 'brillant': p. 20.

²² MONELLE 2000: p. 66 – 73. Citat per GRIMALT 2012: p. 54.

²³ Ídem.

²⁴ LÓPEZ-CANO (2000): p. 155.



Exemple 17. Compassos 25 – 26, 76 – 77 (IV)

c) *Ombra*

Aquest és un altre recurs original de l'òpera però que va importar-se al món de la música instrumental²⁵. Un dels exemples més clars d'aquest *topos* dins de l'obra és a partir del compàs 16 del primer moviment. En aquest exemple en particular, dins de la secció que podríem anomenar “Transició”²⁶ es presenta un motiu important en el desenvolupament d'aquest moviment. Dins la recapitulació (c. 166 – 167, ex. 18) és interessant veure com es contraposa aquest motiu amb el segon tema de la peça, en combinació amb el lirisme de la melodia i amb el *topos* de l'*Ombra*.



Exemple 18. Compassos 16 – 17 i 166 – 167 (I)

²⁵ Aquesta importació d'un medi a l'altre és la definició mateixa del concepte de '*topos*'. MCCLELLAND 2012. Citat per GRIMALT 2014, p. 300.

²⁶ Veure *Annex*, p. 58.

4.1.2 Estil 'brillant'

Aquest *topos* neix com una necessitat expressiva directament relacionada amb la nova posició dels pianistes com a “divos” en el món musical²⁷. Aquest fet crea l’aparició, molt freqüentment, d’elements que obeeixen més a una necessitat extramusical que a un element musical en si dins del repertori romàntic.

En el cas de la Sonata Op. 2 és clar que podem veure una clara influència d’aquesta idea en tota la seva composició. Si observem la peça podem trobar-hi marcadors de l’estil 'brillant' com ara passatges de velocitat, passatges d’octaves, el “reforçament” d’aquestes octaves amb l’addició de tercers i/o sextes o els passatges amb grans salts de la mà, per exemple.

L’exemple 15, comentat anteriorment, seria una bona il·lustració d’aquest punt en concret. Un altre exemple seria el compàs 108 del primer moviment (exemple 19) on la gran dificultat tècnica crea una sensació d’espectacularitat típica d’aquest *topos*.



Exemple 19. Compàs 108 (I)

Improvisació/recitatiu

Com a introducció i conclusió del quart moviment ens trobem amb dues grans seccions on regna l’*ad libitum* i on es pot percebre amb més claredat aquest sentit d’una espontaneïtat representada. Això es veu reflectit en elements com l’absència de pols rítmic, la inestabilitat harmònica (amb el transport dels mateixos motius a diferents tonalitats) i rítmica (amb una gran importància dels silencis). Aquests elements es

²⁷ CHIANTORE 2001: p. 271.

contraposen amb el lirisme de l'escriptura vocal típica del gènere operístic, amb una *cadenza*: vg. ex. 20.



Exemple 20. Compàs 22 (IV)

Per cloure l'obra, Brahms fa ús del mateix recurs. Al compàs 272, continuant la melodia al registre greu i el canvi harmònic que ens recorda la introducció del moviment, torna l'escriptura amb un floriment de caire vocal i virtuosístic. Cal dir, però, que el registre de la melodia (de *fa# 6* a *fa # -1*) l'exclou del camp vocal i la inscriu a l'instrumental (semblant a l'escriptura orquestral, en aquest cas): ex. 21.



Exemple 21. Compàs 277 (IV)

4.1.3 Estil 'folklòric'

Tal com s'ha comentat anteriorment, el material que dona origen al tema principal del segon moviment prové d'una arrel folklòrica. És interessant veure com

harmònicament hi ha un desplaçament de la tonalitat original (*Si menor*) cap a la tonalitat de *Mib M* (4a. dim. asc.). Aquesta poca fermesa²⁸ harmònica es veu acompanyada d'una inestabilitat rítmica (exemple 22).



Exemple 22. Compassos 1 – 2 i 13 – 14 (II)

En tota la secció **B** del tercer moviment podem observar un element que recorda molt la típica escriptura per a trompes. Al tema principal d'aquesta secció (exemple 23) s'observa el que Grimalt anomena “*Enllaços de trompa*”²⁹.



Exemple 23. Compassos 22 – 23 (III)

²⁸ GRIMALT 2014, p. 315 – 318.

²⁹ Ídem, p. 217.

4.1.4 Canvis de registre i dinàmica

En aquesta obra és un continu trobar canvis de registre i de dinàmica per buscar contrast. El que en un terreny com el del *lied* podria utilitzar-se com una “eina” de caracterització, aquí pren una vessant més teatral.

Un clar exemple de l’efectivitat d’aquest recurs seria el c. 5 del tercer moviment. Els quatre compassos que el precedeixen tenen una dinàmica *pp* i una articulació *staccato e legg.* En canvi, a partir del cinquè compàs la dinàmica *ff* s’acompanya d’una articulació *marcato*: ex. 24.



The image shows a musical score for a Scherzo in 3/8 time, marked Allegro. The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 4, and the second system contains measures 5 through 8. The key signature is one sharp (F#). The first system is marked *P staccato e legg.* and the second system is marked *ff ben marcato*. The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The dynamic and articulation change at measure 5 is clearly indicated by the change in markings.

Exemple 24. Compassos 1 – 2 i 13 – 14 (III)

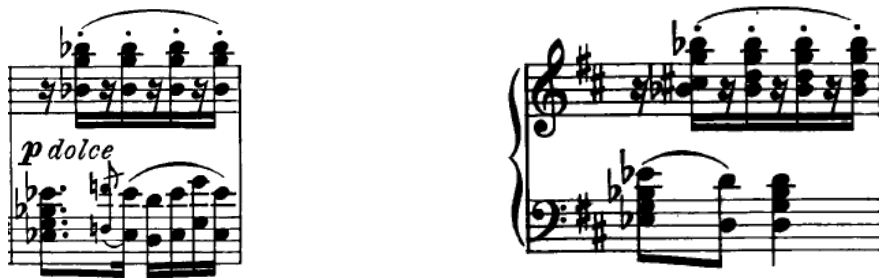
4.1.5 So orquestral

Brahms intenta explotar al màxim les possibilitats tímbriques de cada registre per trobar un so ple en tot l’espectre sonor. Aquesta necessitat d’omplir el so en totes les seves freqüències el porta a escriure passatges com el dels cc. 37 – 53 del segon moviment on necessita tres pentagrames per representar totes les capes que integren el discurs musical. Al compàs 56 la indicació *grandioso* i una articulació arpegiada (per la impossibilitat de placar un acord d’aquesta mida) denota el registre típicament orquestral que tenia en ment el compositor: vg. ex. 24.



Exemple 24. Compàs 56 (II)

Un altre exemple que ajuda a entendre la riquesa tímbrica necessària a l'hora d'interpretar la peça és el de l'exemple 25, on la primera variació de la melodia del compàs 13 del segon moviment ve acompanyada homofònicament per una realització de l'harmonia del passatge (tècnica d'escriptura típica per una secció d'una orquestra).



Exemple 25. Compassos 31 – 32 (II)

4.1.6 Ritme continu

A la Sonata Op. 2 Brahms fa ús de valors rítmicament petits com les corxeres i/o els tresets de corxera a mode de motor. Per exemple, el segon tema del primer moviment l'acompanyament es basa en la repetició d'acords a la mà esquerra. Un altre exemple seria l'exposició del quart moviment on l'acompanyament de corxeres dóna continuïtat a la melodia de la mà dreta.

El que és molt interessant de veure en aquesta obra és que hi ha punts de culminació on aquest motor deixa de sonar i actua com un clímax invertit. Un exemple molt clar d'aquest efecte seria l'exemple 26. Després d'una exposició repetida del motiu

que s'ha mencionat a l'exemple 17 hi ha un buidatge gradual de densitat rítmica fins actuar de punt culminant per conduir cap a una nova secció amb material musical nou.



Exemple 26. Compassos 38 – 39 (I)

5. Relació entre les obres

És clar que hi ha una relació entre les quatre composicions que s'analitzen en aquest treball. Com es podia preveure, aquestes peces, compostes per la mateixa persona, en períodes de temps propers comparteixen el que podríem dir un llenguatge expressiu i un ideari comuns.

5.1 Punts en comú.

Són molt poques les notes, tant a la Sonata com als cicles de cançons, que no tenen una indicació d'articulació concreta per establir direccions i maneres molt específiques d'interpretar el material musical.

Un altre element que es pot veure en tots els casos és la voluntat comunicativa mitjançant codis desenvolupats dins de la tradició de la música clàssica occidental. Elements expressius com les figures retòriques, madrigalismes, *topoi* operístics... són els que donen forma a les obres amb un mateix ideari i un mateix llenguatge compartits. Per exemple, elements que denotaven profunditat (línia melòdica de l'epíleg de la cançó Op. 3 núm. 1) tenen la seva correspondència en la música instrumental (transició de l'exposició del primer moviment). Per altra banda, elements utilitzats anteriorment com a representacions de l'escena com podrien ser les trompes del *lied* Op. 7 núm. 2, tenen una correspondència amb la secció **B** del tercer moviment de la Sonata.

Un altre element que es pot veure com a comú és el tractament irregular de l'harmonia per crear un marc estètic per al discurs. Després d'analitzar el cicle de cançons Op. 7, hem vist aquesta "no fermesa" de l'harmonia per connotar la fantasia a què al·ludeixen els textos. És interessant veure com, quan el tema principal del segon moviment prové d'una cançó popular germànica, el compositor fa ús de la mateixa tècnica compositiva. A efectes pràctics no hi ha diferència, musicalment parlant, si tenim el text o no ja que el tractament harmònic serà el mateix.

Un element que s'ha comentat anteriorment és el de l'excitació psicològica positiva que ha alterat l'acompanyament del *Lied* Op. 3 núm. 3. És interessant veure com aquesta alteració també es pot veure en la música "pura". En la tercera variació del

segon moviment podem observar com l'harmonia es fa més densa, com s'hi incorporen elements de canvi de registre i de dinàmica i com Brahms escriu la indicació *con molt' agitazione*. Un altre cop podem observar el mateix tractament, tant en el gènere vocal com en l'instrumental.

Juntament amb la importància de l'articulació trobem com Brahms dóna molt d'èmfasi als canvis de registre i de dinàmica. Aquest recurs, utilitzat en *lieder* com l'Op. 3 núm. 1 per retratar els diferents personatges, són utilitzats a la Sonata a mode de cops d'efecte (*Do M subito ff* del tercer moviment). Sembla que el compositor alemany tenia una sensibilitat especial per la manera d'enunciar el discurs i és per aquest motiu que hi incorpora elements típicament retòrics (*exclamatio, exordi...*).

Un altre element que és comú a les dues composicions és la representació d'una 'improvisació'. Dins de l'escena musical de principis de segle, era molt important la figura de l'improvisador³⁰, i és clar que en totes les composicions aquest recurs s'utilitza per interpel·lar l'oient i atraure la seva atenció.

Com un dels *topoi* més importants de la tradició musical occidental, trobem el gènere Pastoral a totes les obres. Aquests bordons que es poden observar al segon *Lied* de l'Op. 7 tenen el seu paral·lelisme amb els que podem observar a la part **B** del tercer moviment de la Sonata.

Hi ha un altre element que comparteixen, el de la irregularitat rítmica. En diferents cançons de l'Op. 6 hi ha aquest flux de notes continu que es para a l'hora de fer la cadència. Un element semblant passa a la Sonata on, per exemple, al quart moviment el flux de notes s'atura al compàs 99, on comença a concloure l'exposició de la Sonata.

5.2 Punts de divergència

La principal diferència entre l'escriptura per a veu i piano i per a piano sol radica en l'espectacularitat tècnica, entesa com a element que crea espectacle, no com a valoració purament instrumental. Totes les peces demanen un domini tècnic important de l'instrument, però la Sonata Op. 2 incorpora elements típicament virtuoses, és a dir, s'hi poden apreciar redundàncies en l'exposició del material musical en pro de

³⁰ CHIANTORE 2010.

l'espectacle. Sembla que a les peces de cambra, Brahms busca més el sentit de la paraula dins del conjunt³¹ en canvi, en la peça per a piano sol podem apreciar un altre element per sobre d'aquest com és el de l'espectacularitat.

Hi ha un element a matisar entre les dues obres. Dins dels cicle de *Lieder* es podia apreciar una funció clara de la figura del piano dins del conjunt. Aquesta funció, que hem anomenat de representació escènica o psicològica, queda més esborrada en la peça per a piano sol, ja que aquest ocupa totes les funcions dins de l'exposició del discurs. Tot i això, és clar que els plantejaments compositius són els mateixos, la diferència entre l'anàlisi dels dos gèneres és la manca de text que ens serveixi com a guia per classificar els marcadors que acompanyen la melodia en cada cas concret.

És molt interessant veure com dins de la Sonata hi ha molt pocs moments amb 'cantants' virtuals. És remarcable ja que ha sigut un recurs utilitzat sovint en l'obra per a veu i piano i, en canvi, la música solista incorpora uns registres que eliminen part de la reminiscència vocal. Fragments com el tema del segon moviment podrien recordar aquell ús del piano com una 'veu' més dins del discurs.

Un altre element diferenciable entre els dos gèneres de les peces analitzades giraria entorn de les dimensions de l'escriptura pianística. El piano, quan toca sol té una connotació de música orquestral. L'escriptura pianística quan toca amb veus, deixant de banda les raons tècniques relacionades amb el balanç dels dos instruments, canvia moltíssim. Es fa de cambra, amb alguns moments d'expansió però sempre en pro del sentit global. Per altra banda la Sonata incorpora uns acords que denoten una densitat i una grandiloqüència que l'allunyen estèticament de les altres obres.

³¹ Convé recordar la importància de l'estructura.

6. Conclusions

En tot moment la voluntat de l'autor en aquest escrit ha sigut la d'exposar tot el conjunt d'elements que li han servit per a relacionar-se d'una manera més profunda amb les obres analitzades. El que l'autor pot deduir després de l'elaboració de les corresponents tasques de recerca, anàlisi i síntesi de la informació queden reflectits a continuació.

El compositor Johannes Brahms és un dels compositors amb una obra per a veu i piano extensa i prolífica. En relació amb els seus primers cicles de *Lieder* podem destacar la gran importància que té el text a l'hora de donar forma a la música. Cal recordar que el compositor no només respecta l'estructura externa de les poesies sinó que adapta musicalment les diferents inflexions que aquestes contenen. En efecte, l'escriptura de Brahms es mostra molt precisa i rigorosa oferint a l'intèrpret eines i pautes sobre com dur a terme l'acte performatiu. Aquesta claredat d'escriptura la comparteix també la Sonata per a piano Op. 2. Dins de la mateixa recerca expressiva, el compositor fa ús d'una gran varietat d'articulacions per tal de donar a forma a l'obra i el seu sentit musical.

D'altra banda podem observar com les dimensions de l'escriptura per a piano canvien segons el gènere. Per al compositor, la composició per a piano solista ha d'incorporar elements típicament d'espectacle que juntament amb l'extens registre creen una gran massa de so. En altres termes el que veiem és que la Sonata Op. 2 és l'adaptació pianística del so orquestral, amb tots els elements de dificultat tècnica (i espectacularitat) que això comporta. En canvi, podem veure que l'obra per a veu i piano, lluny de ser assequible tècnicament, el que busca és donar sentit a la paraula i no incorporar elements d'espectacle *per se*. A més a més, es poden entendre les dimensions (sonores) més reduïdes de la peça com una necessitat intrínseca a fer música de cambra, és a dir, a que hi hagi una balanç natural entre la veu i el piano.

En relació a l'estil compositiu de Brahms és important assenyalar l'ús dins de la tradició que fa d'elements semiòtics com el gènere *Pastoral*, *topoi* com l'*ombra* i la *tempesta* etc. Tot aquest legat que ell assumeix li permet compondre un musica altament expressiva i comprensible per l'oient alhora que li dóna l'espai necessari per a

expressar-se d'una manera molt personal. És a dir, el compositor alemany, en una etapa primerenca de la seva vida, és capaç de sintetitzar el seu estil mitjançant eines comunicatives tradicionals.

Respecte l'estil de Brahms és molt important assenyalar la funció que fa el ritme. Certament, aquest és l'encarregat de conduir la música i esdevé un recurs expressiu en sí mateix. De fet, l'absència del que al llarg del treball hem anomenat com "motor" crea una sensació i un significat propis i intensos que donen forma a la peça.

En definitiva, aquest treball ha servit per desenvolupar eines necessàries a l'hora d'entendre unes obres que defineixen la relació entre paraula i música en l'obra del compositor alemany. Cal insistir en com de revelador és el fet que des del principi de l'extensíssima producció de Brahms, aquest es relacionés amb paraula i articulés el discurs musical amb una sensibilitat tan especial a què representar, com representar, què dir i, sobretot, com dir-ho.

7. Agraïments

En primer lloc voldria agrair a totes les persones que m'han inspirat en la meua etapa com a alumne de l'Escola Superior de Música de Catalunya bé siguin professors, companys d'instrument, d'àmbit o amants de la música. Ells m'han permès obrir els ulls a la grandària i profunditat de la pràctica musical i m'han contagiats la seva passió i curiositat per tot el que aquesta comprèn.

Voldria fer una menció especial al tutor del Treball Final de Grau, el Dr. Joan Grimalt, amb qui he tingut la sort de treballar no només per aquest document sinó per altres assignatures del Grau Superior relacionades amb l'anàlisi. Van ser els dos primers anys del Grau Superior, en els que vaig cursar les assignatures *Metodologia d'Anàlisi Musical* i *Taller d'Anàlisi* amb ell, els que em van fer descobrir la semiòtica musical i gaudir de la música clàssica com mai ho havia pogut fer. Voldria també agrair-li el tracte tan sincer i fàcil que ha tingut en tota la tutorització d'aquest treball. Ha sigut aquesta manera de treballar la que m'ha permès dur a terme, si més no, la meua visió del treball.

D'altra banda, hi ha una persona amb qui he tingut la sort de compartir la passió pel *lied*. És gràcies a la meua estimada Violeta Alarcón que faig aquest treball i li estic molt agraït tant per la seva passió i rigorositat musicals com per tota l'ajuda i bon humor durant les hores de redacció i d'assaig en les que s'han pogut debatre els elements que sortien d'aquest estudi.

Per últim els voldria donar les gràcies als meus pares i a la meua germana per donar-me el seu suport, sense qüestionar-s'ho mai, en una branca tan desconeguda per ells.

8. Bibliografia

Partitures

Tots els exemples provenen de les partitures següents:

BRAHMS, Johannes (1926-27).). *Sechs Gesänge für eine Tenor – oder Sopranstimme mit Pianofortebegleitung* [Música impresa]. Leipzig: Breitkopf & Härtel

BRAHMS, Johannes (1926-27).). *Sechs Gesänge für eine Sopran – oder Tenor - Stimme mit Begleitung des Pianoforte* [Música impresa]. Leipzig: Breitkopf & Härtel

BRAHMS, Johannes (1926-27). *Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte* [Música impresa]. Leipzig: Breitkopf & Härtel

BRAHMS, Johannes (1910). *Sonate* [Música impresa]. Leipzig: C.F. Peters

Partitures utilitzades per a l'anàlisi:

BRAHMS, Johannes (1853). *Sechs Gesänge für eine Tenor – oder Sopranstimme mit Pianofortebegleitung* [Música impresa]. Leipzig: Breitkopf & Härtel

BRAHMS, Johannes (1853). *Sechs Gesänge für eine Sopran – oder Tenor - Stimme mit Begleitung des Pianoforte* [Música impresa]. Leipzig: Breitkopf & Härtel

BRAHMS, Johannes (1854). *Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte* [Música impresa]. Leipzig: Breitkopf & Härtel

BRAHMS, Johannes (2017). *Klaviersonate fis-moll Opus 2* [Música impresa]. Kiel: Henle Verlag

Revistes

CASABLANCAS, Benet “Las tonalidades y su significado. Una aproximación”. *Quodlibet*. Núm. 2, p. 3 – 18

FISCHER-DIESKAU, Dietrich (1968); GAGO, Luis Carlos (trad.). “Un ensayo sobre el lied con piano”. *Quodlibet*. Núm. 6, p. 26 – 46

Llibres

CHIANTORE, Luca (2001). *Historia de la técnica pianística*. Madrid, Alianza Editorial.

CHIANTORE, Luca (2010). *Beethoven al piano*. Barcelona, Editorial Nortedur.

GRIMALT, Joan (2012). *La música de Gustav Mahler*. Barcelona, Duxelm Editorial.

GRIMALT, Joan (2014). *Música i sentits*. Barcelona, Duxelm Editorial.

LÓPEZ-CANO, Rubén: «Los tonos humanos como semióticas sincréticas». LOLO, Begoña (coord.): *Campos interdisciplinarios de la musicología: V Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000)*, Vol. 2. Sociedad Española de Musicología, 2002, pp. 1167-1185

LÓPEZ-CANO, Rubén (2000). *Música y retórica en el Barroco*. México: UNAM, p. 156.

MCCLELLAND (2012). *Ombra: Supernatural music in the Eighteenth Century*. Oxford, Lexington Books.

RIEGER, Erwin (1946). *Die Tonartencharakteristik im einstimmigen Klavierlied von Johannes Brahms*. Universität de Viena.

ROSEN, Charles (1986). *El estilo clásico. Haydn, Mozart, Beethoven*. Espanya, Alianza Música.

STEBLIN, Rita (2002). *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. Estats Units, University of Rochester Press.

9. Annex

Traduccions

Op. 3

<p><i>O versenk', o versenk' dein Leid</i></p> <p>»O versenk', o versenk' dein Leid, mein Kind, in die See, in die tiefe See!« Ein Stein wohl bleibt auf des Meeres Grund, mein Leid kommt stets in die Höh'.</p> <p>»Und die Lieb', die du im Herzen trägst, brich sie ab, brich sie ab, mein Kind!« Ob die Blum' auch stirbt, wenn man sie bricht, treue Lieb' nicht so geschwind.</p> <p>»Und die Treu', und die Treu', 's war nur ein Wort, in den Wind damit hinaus.« O Mutter und splittert der Fels auch im Wind, Meine Treue, die hält ihn aus.</p> <p>Robert Reinick (1805 – 1852)</p>	<p><i>Oh ofega, ofega el teu mal</i></p> <p>"Oh ofega, ofega el teu mal, filla meva, al mar, al mar profund!" Una pedra bé s'hi queda, al fons del mar; el meu mal sempre torna a pujar.</p> <p>“ I l'amor que portes al cor, trenca'l, trenca'l, filla meva!” Si bé la flor mor quan algú la talla, l'amor fidel no mor tan de pressa.</p> <p>“I la fidelitat, la fidelitat, només era una paraula; que el vent se l'endugui!” Oh, mare, ni que el vent esberli la penya, la meva fidelitat el resisteix.</p> <p>Robert Reinick (1805 – 1852)</p>
<p><i>Wie sich Rebenranken schwingen</i></p>	<p><i>Així com els ceps es gronxen</i></p>

<p>Wie sich Rebenranken schwingen In der linden Lüfte Hauch, Wie sich weiße Winden schlingen Luftig um den Rosenstrauch:</p> <p>Also schmiegen sich und ranken Frühlingselig, still und mild, Meine Tag- und Nachtgedanken Um ein trautes, liebes Bild.</p> <p>August Heinrich Hoffmann von Fallersleben (1798 - 1874)</p>	<p>Així com els ceps es gronxen en l'alè d'un vent suau, com la corretjola es trenca tronc amunt del roserar:</p> <p>Així dolçament s'enfila, en quieta primavera, el que penso dia i nit tot mirant la seva imatge.</p> <p>August Heinrich Hoffmann von Fallersleben (1798 - 1874)</p>
<p><i>Ich muß hinaus, ich muß zu Dir</i></p> <p>Ich muß hinaus, ich muß zu Dir, Ich muß es selbst Dir sagen: Du bist mein Frühling, Du nur mir In diesen lichten Tagen.</p> <p>Ich will die Rosen nicht mehr sehn, Nicht mehr die grünen Matten; Ich will nicht mehr zu Walde gehn Nach Duft und Klang und Schatten.</p> <p>Ich will nicht mehr der Lüfte Zug,</p>	<p><i>He de sortir, anar a casa teva</i></p> <p>He de sortir, anar a casa teva, per venir a dir-t'ho jo mateix: tu sola m'ets la primavera, en aquests dies plens de llum.</p> <p>Les roses, ja no les vull veure, ja no vull veure els verds pradells; ja no vull anar més al bosc a cercar flaires, sons i ombres.</p> <p>Ja no vull sentir la ventada</p>

<p>Nicht mehr der Wellen Rauschen, Ich will nicht mehr der Vögel Flug Und ihrem Liede lauschen.</p> <p>Ich will hinaus, ich will zu Dir, Ich will es selbst Dir sagen: Du bist mein Frühling, Du nur mir In diesen lichten Tagen!</p> <p>August Heinrich Hoffmann von Fallersleben (1798 - 1874)</p>	<p>ni aquell brogit que fa la onada, ni escoltar més aquests ocells com volen, ni com canten.</p> <p>Jo vull sortir, anar a casa teva, per venir a dir-t'ho jo mateix: tu sola m'ets la primavera, en aquests dies plens de llum!</p> <p>August Heinrich Hoffmann von Fallersleben (1798 - 1874)</p>
<p style="text-align: center;"><i>Lied</i></p> <p>Weit über das Feld durch die Lüfte hoch Nach Beute ein mächtiger Geier flog.</p> <p>Am Stromesrande im frischen Gras Eine junge weißflügelige Taube saß;</p> <p>O verstecke dich, Täubchen, im grünen Wald! Sonst verschlingt dich der lüsterne Geier bald!</p> <p>Eine Möwe hoch über der Wolga fliegt, Und Beute spähend im Kreis sich wiegt.</p>	<p style="text-align: center;"><i>Cançó</i></p> <p>Allà dalt del cel, per damunt dels camps cercava una presa un voltor poderós.</p> <p>Devora el riu, damunt l'herbei hi havia una coloma blanca;</p> <p>Oh, amaga't, fuig, vés cap al bosc! Que el lúbric voltor no et devori³².</p> <p>Hi havia una gavina volant per sobre el Volga gronxant-se en cercles tot cercant la presa.</p>

³² 'Lúbric' pertany exclusivament al camp semàntic de la sexualitat, per si algú no captava la metàfora del voltor i la coloma.

<p>O halte dich, Fischlein, im Wasser versteckt, Daß dich nicht die spähende Möwe entdeckt!</p> <p>Und steigst du hinauf, so steigt sie herab Und macht dich zur Beute und führt dich zum Grab.</p> <p>Ach, du grünende feuchte Erde du! Tu dich auf, leg mein stürmisches Herz zur Ruh'!</p> <p>Blaues Himmelstuch mit der Sternlein Zier, O trockne vom Auge die Träne mir!</p> <p>Hilf, Himmel, der armen, der duldenden Maid! Es bricht mir das Herz vor Weh und Leid!</p> <p>Friedrich Martin von Bodenstedt (1819 - 1892)</p>	<p>Oh mantén-te, peixet, ben amagat a l'aigua, A recer de l'aguait de la gavina!</p> <p>Si nedes amunt, ella baixa volant, fa de tu una presa, és la mort segura.</p> <p>Ah, tu, benigna terra humida i verdejant! Obre't, deixa el meu cor turbulent que hi descansi!</p> <p>Cel blau, tot adornat amb esplendor d'estrelles, oh, asseca d'aquest ull la llàgrima roent!</p> <p>Ajuda, cel, aquesta pobra donzella que pateix! El cor se'm trenca de dolor i de pena!</p> <p>Friedrich Martin von Bodenstedt (1819 – 1892)</p>
<p><i>Aus der Heimat hinter den Blitzen rot</i></p> <p>Aus der Heimat hinter den Blitzen rot Da kommen die Wolken her, Aber Vater und Mutter sind lange tot, Es kennt mich dort keiner mehr.</p> <p>Wie bald, ach wie bald kommt die stille Zeit, Da ruhe ich auch, und über mir</p>	<p><i>LLUNY DE CASA</i></p> <p><i>Del meu poble, en rogents parenceries, m'arriba un núvol fetiller, però els pares són morts de fa molts dies i allà hi sóc ara un estranger.</i></p> <p><i>Però aviat vindrà aquella pau fonda en què reposaré també</i></p>

<p>Rauscht die schöne Waldeinsamkeit, Und keiner mehr kennt mich mehr hier.</p> <p>Josef Karl Benedikt von Eichendorff (1788 - 1857)</p>	<p><i>i damunt meu fressejarà la fronda</i> <i>i també aquí hi seré estranger.</i></p> <p>Versió de Miquel Desclot</p>
<p><i>Lindes Rauschen in den Wipfeln</i></p> <p>Lindes Rauschen in den Wipfeln, Vöglein, die ihr fernab fliegt, Bronnen von den stillen Gipfeln, Sagt, wo meine Heimat liegt?</p> <p>Heut im Traum sah ich sie wieder, Und von allen Bergen ging Solches Grüßen zu mir nieder, Daß ich an zu weinen fing.</p> <p>Ach! hier auf den fremden Gipfeln: Menschen, Quellen, Fels und Baum - Wirres Rauschen in den Wipfeln³³ Alles ist mir wie ein Traum!</p> <p>Muntre Vögel in den Wipfeln, Ihr Gesellen dort im Tal, Grüßt mir von den fremden Gipfeln</p>	<p><i>Gentil remor dins les capçades dels arbres</i></p> <p>Gentil remor a dalt dels arbres, ocellets que voleu lluny, fonts dels cims silenciosos, on es troba casa meva?</p> <p>L'he tornat a veure en somni, com si totes les muntanyes de tal forma em saludessin que m'han fet posar a plorar.</p> <p>Ah! Aquí dalt, en cims estranys: Persones, fonts, rocs i arbres... [Rumoreig a dalt dels arbres] Tot em sembla com un somni!</p> <p>Ocellets de dalt dels arbres, companys de baix, a la vall, saludeu des d'aquells cims</p>

³³ Brahms elimina aquest vers al seu *Lied*.

Meine Heimat tausendmal!	de tot cor la meva terra!
Josef Karl Benedikt von Eichendorff (1788 - 1857)	Josef Karl Benedikt von Eichendorff (1788 - 1857)

Op. 6

<p><i>In dem Schatten meiner Locken</i>³⁴</p> <p>In dem Schatten meiner Locken Schlief mir mein Geliebter ein. Weck' ich ihn nun auf? -- Ach nein!</p> <p>Sorglich strahlt' ich meine krausen Locken täglich in der Frühe, Doch umsonst ist meine Mühe, Weil die Winde sie zerzausen. Lockenschatten, Windessausen Schlieferten den Liebsten ein. Weck' ich ihn nun auf? -- Ach nein!</p> <p>Hören muß ich, wie ihn gräme, Daß er schmachtet schon so lange, Daß ihm Leben gäb und nähme</p>	<p><i>A l'ombra dels meus cabells</i></p> <p>A l'ombra dels meus cabells el meu estimat s'ha adormit. El desperto ara? – Ai no!</p> <p>Pentinava jo els meus rínxols, cada dia de matí, tot i que no ha servit gaire, ja que el vent me'ls escabella. Ombres rinxolades, bronzit del vent han fet dormir l'estimat. El desperto ara? – Ai no!</p> <p>He de sentir com l'afligeixo, que llangueix de fa tant temps, que li donaria vida i l'hi prendria,</p>
---	---

³⁴ El text original és en castellà i la traducció de Heyse canvia molt el significat original del poema: *Á la sombra de mis cabellos /mi querido se adurmió:/ si le recordaré ó no? Peinaba yo mis cabellos /con cuidado cada dia, /y el viento los esparcia /revolviéndose con ellos /y á su soplo y sombra de ellos /mi querido se adurmió: /si le recordaré ó no? Diceme que le da pena /el ser en extremo ingrata, /que le da vida y le mata /esta mi color morena, /y llamándome sirena /él junto á mí se adurmió: /si le recordaré ó no?*

<p>Diese meine braune Wange, Und er nennt mich seine Schlange, Und doch schlief er bei mir ein. Weck' ich ihn nun auf? -- Ach nein!</p> <p>Pedro Arias Pérez (?) (s. XVII)</p>	<p>aquesta galta bruna meva, i m'anomena la seva serp³⁵, i tot i això se m'ha quedat adormit. El desperto ara? – Ai no!</p> <p>Pedro Arias Pérez (?) (s. XVII)</p>
<p><i>Der Frühling</i></p> <p>Es lockt und säuselt um den Baum: Wach auf aus deinem Schlaf und Traum, Der Winter ist zerronnen. Da schlägt er frisch den Blick empor, Die Augen sehen hell hervor Ans goldne Licht der Sonnen.</p> <p>Es zieht ein Wehen sanft und lau, Geschaukelt in dem Wolkenbau Wie Himmelsduft hernieder. Da werden alle Blumen wach, Da tönt der Vögel schmelzend Ach, Da kehrt der Frühling wieder.</p>	<p><i>La primavera</i></p> <p>L'arbre encisa amb dolç murmuri: Desperta, s'ha acabat somiar, que l'hivern ja s'ha fos. Ell alça prestament els ulls, que hi veuen a la llum del sol, clara i daurada.</p> <p>Una brisa tèbia i suau es gronxa en una nuvolada avall com aroma del cel. Llavors totes les flors desperten, sonen sospirs dels ocellets, la primavera ja retorna.</p>

³⁵ Original: sirena. *Schlange* també pot voler dir 'drac'.

<p>Es zuckt und bebt im Blute was, Die Wimpern werden tränennaß, Es pochet leis im Herzen. O Mensch, du fühllest Frühlingslust, Und Liebe hebet deinen Ernst, Und wecket süße Schmerzen! ³⁶</p> <p>Es weht der Wind den Blütenstaub Von Kelch zu Kelch, von Laub zu Laub, Durch Tage und durch Nächte. Flieg auch, mein Herz, und flattere fort, Such hier ein Herz und such es dort, Du triffst vielleicht das Rechte.</p> <p>Jean-Baptiste Rousseau (1802 - 1867)</p>	<p>[Hi ha un calfred i una tremolor a la sang, les pestanyes es mullen dew llàgrimes, bateguen silenciosament al cor. Oh home, estàs sentint el desig de primavera, i l'amor reforça el teu rigor i desperta dolços dolors!]</p> <p>El vent bufa i escampa el pol·len de calze en calze, de fulla en fulla, tant de dies com de nits. Vola també, cor meu, i voleteja cercant un cor per aquí i per 'llà, potser finalment l'encertes.</p> <p>Jean-Baptiste Rousseau (1802 - 1867)</p>
<p><i>Nachwirkung</i></p> <p>Sie ist gegangen, die Wonnen versanken, Nun glühen die Wangen, nun rinnen die Tränen, Es schwanken die kranken, Die heißen Gedanken, Es pocht das Herz in Wünschen und Sehnen. Und hab' ich den Tag mit Andacht begonnen,</p>	<p><i>Repercussió</i></p> <p>Ella se n'ha anat, i amb ella els delits; ja corren els plors per les galtes ardents, pensaments malalts vacil·len, roents, el cor em batega d'anhels i nostàlgia. I si he començat el dia amb unció,</p>

³⁶ Paràgraf omès al *Lied* de Brahms.

<p>Tagsüber gelebt in stillem Entzücken, So leb' ich jetzt träumend, Die Arbeit versäumend Von dem, was sie schenkte in Worten und Blicken.</p> <p>So hängen noch lang nach dem Scheiden des Tages In säuselnder Nachtluft, beim säuselnden Winde Die Bienen wie trunken Und wonneversunken An zitternde Blüten der duftigen Linde.</p> <p>Alfred von Meißner (1822 - 1885)</p>	<p>tota la jornada en delícia callada, ara visc en somnis, sense treballar, del que ella em donava en esguards i en paraules.</p> <p>Així s'arraïmen, enllà del capvesre, en l'aire nocturn i el vent xiuxiuejant abelles goloses, com embriagades de les flors que vibren al til·ler olorós.</p> <p>Alfred von Meißner (1822 - 1885)</p>
<p><i>Juchhe!</i></p> <p>Wie ist doch die Erde so schön, so schön! Das wissen die Vögelein; Sie heben ihr leicht Gefieder, Und singen so fröhliche Lieder In den blauen Himmel hinein.</p> <p>Wie ist doch die Erde so schön, so schön! Das wissen die Flöss' und Seen; Sie malen im klaren Spiegel Die Gärten und Städt' und Hügel, Und die Wolken, die drüber gehn!</p>	<p><i>Visca!</i></p> <p>Però que bonica és la Terra, però que bonica! Ho saben els ocellets; alcen el plomatge lleuger i canten cançons tan alegres de cap al cel blau.</p> <p>Però que bonica és la Terra, però que bonica! Ho saben els rius i els llacs, que pinten en un mirall clar jardins i ciutats i turons, i núvols que es mouen per sobre!</p>

<p>Und Sanger und Maler wissen es, Und es wissen's viel andere Leut'! Und wer's nicht malt, der singt es, Und wer's nicht singt, dem klingt es Im Herzen vor lauter Freud'!</p> <p style="text-align: right;">Robert Reinick (1805 - 1852)</p>	<p>I ho saben poetes, i ho saben pintors, i ho sap molta més gent! I qui no ho pinta, ho canta, I qui no ho canta, ho fa sonar dins el cor, de pura alegria!</p> <p style="text-align: right;">Robert Reinick (1805 - 1852)</p>
<p><i>Wie die Wolke nach der Sonne</i></p> <p>Wie die Wolke nach der Sonne Voll Verlangen irrt und bangt Und durchgluhet vom Himmelswonne Sterbend ihr am Busen hangt.</p> <p>Wie die Sonnenblume richtet Auf die Sonn' ihr Angesicht Und nicht eh'r auf sie verzichtet Bis ihr eignes Auge bricht:</p> <p>Wie der Aar auf Wolkenpfade Sehnend steigt ins Himmelszelt Und berauscht vom Sonnenbade Blind zur Erde niederfallt:</p> <p>So auch muB ich schmachten, bangen, Spahn und trachten, dich zu sehn,</p>	<p><i>Com el núvol vol el sol</i></p> <p>Com el núvol vol el sol, l'empaita, amb por i amb desig, perquè la llum el penetri i poder-li morir al pit.</p> <p>Com el gira-sol es tomba amb el rostre cap al sol i a la llum no renuncia fins que el seu ull no s'esberla:</p> <p>Com l'aguila a dalt dels núvols tant s'eleva pel desig que, del sol embriagada, cau cega fins a la Terra:</p> <p>Així jo em deleixo i temo, a l'aguait, per si et veure,</p>

<p>Will an deinen Blicken hangen Und an ihrem Glanz vergehn.</p> <p>August Heinrich Hoffmann von Fallersleben (1798 - 1874)</p>	<p>i aferrar-me al teu esguard i al seu esclat, extingir-me.</p> <p>August Heinrich Hoffmann von Fallersleben (1798 - 1874)</p>
<p><i>Nachtigallen schwingen</i></p> <p>Nachtigallen schwingen Lustig ihr Gefieder, Nachtigallen singen Ihre alten Lieder. Und die Blumen alle, Sie erwachen wieder Bei dem Klang und Schalle Aller dieser Lieder.</p> <p>Und meine Sehnsucht wird zur Nachtigall Und fliegt in die blühende Welt hinein, Und fragt bei den Blumen überall, Wo mag doch mein, mein Blümchen sein?</p> <p>Und die Nachtigallen Schwingen ihren Reigen Unter Laubeshallen Zwischen Blütenzweigen,</p>	<p><i>Els rossinyols</i></p> <p>Els rossinyols gronxen amb joia les plomes. Els rossinyols canten les seves cançons. I totes les flors aviat es desvetllen pel so i el ressò d'aquestes cançons.</p> <p>I el meu anhel es torna rossinyol i vola cap al món en floració i demana a les flors de tot arreu: On deu ser la meva, la meva flor?</p> <p>Però els rossinyols segueixen gronxant-se dessota el fullatge, que per tot floreix,</p>

<p>Von den Blumen allen Aber ich muß schweigen. Unter ihnen steh' ich Traurig sinnend still: Eine Blume seh' ich, Die nicht blühen will.</p> <p>August Heinrich Hoffmann von Fallersleben (1798 - 1874)</p>	<p>però jo, de flors, no en puc parlar gens. Jo en sóc una, i trista, rumio en silenci: aquí hi ha una flor que no vol florir.</p> <p>August Heinrich Hoffmann von Fallersleben (1798 - 1874)</p>
---	---

Op. 7

<i>Treue Liebe</i>	<i>Amor fidel</i>
<p>Ein Mägdlein saß am Meeresstrand Und blickte voll Sehnsucht ins Weite. "Wo bleibst du, mein Liebster, Wo weilst du so lang? Nicht ruhen läßt mich des Herzens Drang. Ach, kämst du, mein Liebster, doch heute!"</p> <p>Der Abend nahte, die Sonne sank Am Saum des Himmels darnieder. "So trägt dich die Welle mir nimmer zurück? Vergebens späht in die Ferne mein Blick. Wo find' ich, mein Liebster, dich wieder?"</p>	<p>Una noia vora el mar mirava enllà amb nostàlgia. "On ets, amor meu, per què trigues tant? no em deixa descans el neguit del cor. Ai, avui mateix, amor, vinguessis!"</p> <p>Ja es feia de vespre, es ponía el sol darrera la volta del cel. "L'onada ja no et tornarà a portar amb mi? Debades els ulls escruten enfora. On et tornaré a trobar, amor meu?"</p>

<p>Die Wasser umspielten ihr schmeichelnd den Fuß, Wie Träume von seligen Stunden; Es zog sie zur Tiefe mit stiller Gewalt: Nie stand mehr am Ufer die holde Gestalt, Sie hat den Geliebten gefunden!</p> <p style="text-align: right;">B. Eduard Schulz (1813 - 1842)</p>	<p>Les aigües jugant li afalaguen el peu, com somnis d'hores benaurades; una força muda l'atrau cap al fons: mai més no es va veure la seva dolça estampa , havia retrobat l'estimat!</p> <p style="text-align: right;">B. Eduard Schulz (1813 - 1842)</p>
<p style="text-align: center;"><i>Parole</i></p> <p>Sie stand wohl am Fensterbogen Und flocht sich traurig das Haar, Der Jäger war fortgezogen, Der Jäger ihr Liebster war.</p> <p>Und als der Frühling gekommen, Die Welt war von Blüten verschneit, Da hat sie ein Herz sich genommen Und ging in die grüne Heid'.</p> <p>Sie legt das Ohr an den Rasen, Hört ferner Hufe Klang - Das sind die Rehe, die grasen Am schattigen Bergeshang.</p> <p>Und abends die Wälder rauschen,</p>	<p style="text-align: center;"><i>Contrasenya</i></p> <p>Ella s'està a la finestra i es trenca trista els cabells; ja era fora el caçador, el seu caçador estimat.</p> <p>I en venir la primavera, tot el món nevat de flors, llavors ella fent el cor fort se'n va cap a la verda prada.</p> <p>Acosta l'orella a l'herbei, ja sent les peülles llunyanes... Són cérvols que estan pasturant a l'ombra d'aquelles muntanyes.</p> <p>I als vespres els boscos murmuren,</p>

<p>Von fern nur fällt noch ein Schuß, Da steht sie stille zu lauschen: »Das war meines Liebsten Gruß!«</p> <p>Da sprangen vom Fels die Quellen, Da flohen die Vöglein ins Tal. »Und wo ihr ihn trifft, ihr Gesellen, O, grüßt mir ihn tausendmal!«.</p> <p>Josef Karl Benedikt von Eichendorff (1788 - 1857)</p>	<p>de lluny només se sent un tret, i ella es diu, a l'aguait, en silenci: “És el meu estimat, que em saluda!”</p> <p>Ja brollen les fonts de les pedres, ja volen ocells a la vall. “I allà on el trobeu, oh companys, doneu-li records de part meva!”</p> <p>Josef Karl Benedikt von Eichendorff (1788 - 1857)</p>
<p style="text-align: center;"><i>Anklänge</i></p> <p>Hoch über stillen Höhen Stand in dem Wald ein Haus; So einsam war's zu sehen, Dort übern Wald hinaus.</p> <p>Ein Mädchen saß darinnen Bei stiller Abendzeit, Tät seidne Fäden spinnen Zu ihrem Hochzeitskleid.</p> <p>Josef Karl Benedikt von Eichendorff (1788 - 1857)</p>	<p style="text-align: center;"><i>Reminiscències</i></p> <p>A dalt de les muntanyes si n'hi ha una casa al bosc; es veu tan solitària i llunyana, bosc enllà.</p> <p>A dintre hi ha una noia que un vespre silenciós cosia amb fil de seda el seu vestit de núvia.</p> <p>Josef Karl Benedikt von Eichendorff (1788 - 1857)</p>
<p style="text-align: center;"><i>Volkslied</i></p> <p>Die Schwälble ziehet fort, ziehet fort, Weit an en andre Ort;</p>	<p style="text-align: center;"><i>Cançó tradicional</i></p> <p>L'oreneta s'allunya, s'allunya de cap a un altre lloc.</p>

<p>Und i sitz' do in Traurigkeit, Es isch a böse, schwere Zeit. Könn't i no fort durch d' Welt, fort durch d' Welt, Weil mir's hie gar net, gar net g'fällt! O Schwälble, komm, i bitt', i bitt'! Zeig mir de Weg und nimm mi mit!</p> <p style="text-align: right;">Anònim</p>	<p>Jo em quedo aquí amb tristesa, quin temps dolent, difícil. Si pogués anar pel món, que aquí no m'agrada gens! Oreneta, vine amb mi! porta'm lluny, ben lluny d'aquí!</p> <p style="text-align: right;">Anònim</p>
<p style="text-align: center;"><i>Die Trauernde</i></p> <p>Mei Mueter mag mi net, Und kein Schatz han i net, Ei warum sterb' i net, Was tu i do? Gestern isch Kirchweih g'wä, Mi hot mer g'wis net g'seh, Denn mir isch's gar so weh, I tanz ja net. Laßt die drei Rose stehn, Die an dem Kreuzle blühn: Hent ihr das Mädle kennt, Die drunter liegt?</p> <p style="text-align: right;">Anònim</p>	<p style="text-align: center;"><i>De dol</i></p> <p>No agrado a la mare, i no tinc cap amor, ai per què no em moro? Què hi faig, aquí? Ahir era la festa major, però ningú m'hi va veure, perquè estic tan trista, i no ballo pas. Deixeu aquestes tres roses florint a prop de la creu: coneixíeu la donzella que hi ha soterrada?</p> <p style="text-align: right;">Anònim</p>
<p style="text-align: center;"><i>Heimkehr</i></p> <p>O brich nicht, Steg, du zitterst sehr! O stürz' nicht, Fels, du dräuest schwer! Welt, geh' nicht unter, Himmel, fall' nicht ein, Bis ich mag bei der Liebsten sein!</p>	<p style="text-align: center;"><i>Retorn a casa</i></p> <p>No et trenquis, passera, de tant tremolar! No caiguis, oh roca, tan amenaçant! Oh món, no t'acabis, oh cel, no t'ensorris abans que ja estigui amb la meva estimada!</p>

Johann Ludwig Uhland (1787 - 1862)

Johann Ludwig Uhland (1787 - 1862)

Estructures formals

Op. 3

Liebestreu

A (cc. 1 – 11)	a	cc. 1 – 5
	b	cc. 6 – 10
	transició	cc. 10 – 11
A' (cc. 12 – 21)	a	cc. 12 – 15
	b	cc. 16 – 20
	transició	cc. 20 – 21
A'' (cc. 22 – 35)	a	cc. 22 – 25
	b	cc. 26 – 33
	epíleg	cc. 34 – 35

Liebe und Frühling

A (cc. 1 – 11)	a	cc. 1 – 4
	a'	cc. 5 – 11
A' (cc. 12 – 20)	a''	cc. 12 – 15
	b	cc. 16 – 20
epíleg (cc. 21 – 33)	a'''	cc. 21 – 28
	piano	cc. 28 – 33

Liebe und Frühling (II)

A (cc. 1 – 12)	a	cc. 1 – 5
	a'	cc. 6 – 12
B (cc. 13 – 32)	b	cc. 13 – 16
	c	cc. 17 – 20
	b	cc. 21 – 26
	c	cc. 27 – 32
A (cc. 33 – 45)	a	cc. 33 – 37
	a''	cc. 38 – 43
	epíleg	cc. 43 – 45

Lied

A (cc. 1 – 16)	a	cc. 1 – 4
	b	cc. 5 – 13
	transició	cc. 13 – 16
A' (cc. 17 – 32)	a	cc. 17 – 20
	b	cc. 21 – 29
	transició	cc. 29 – 32
A'' (cc. 33 – 48)	a	cc. 33 – 36
	b'	cc. 37 – 48

In der Fremde

A (cc. 1 – 16)	introducció	cc. 1 – 4
	a	cc. 5 – 8
	b	cc. 9 – 16
A' (cc. 17 – 28)	a'	cc. 17 – 24
	b'	cc. 25 – 28

Lied

A	a	cc. 1 – 11
	a'	cc. 12 – 21
B	b	cc. 22 – 31
A'	a	cc. 32 – 43

Op. 6

Spanisches Lied

A (cc. 1 – 14)	introducció	cc. 1 – 2
	a	cc. 3 – 6
	transició	cc. 6 – 8
	b	cc. 9 – 14
B (cc. 15 - 24)	c	cc. 15 – 18
	d	cc. 19 – 22
	transició	cc. 22 – 24

A (cc. 25 – 36)	a	cc. 25 – 28
	transició	cc. 28 – 30
	b	cc. 31 – 36
B (cc. 37 – 46)	c	cc. 37 – 40
	d	cc. 41 – 44
	transició	cc. 44 – 46
A (cc. 47 – 58)	a	cc. 47 – 50
	transició	cc. 50 – 52
	b	cc. 53 – 58

Der Frühling

A (cc. 1 – 40)	introducció	cc. 1 – 8
	a	cc. 9 – 16
	transició	cc. 16 – 17
	b	cc. 18 – 25
	c	cc. 26 – 31
	a'	cc. 31 – 40
A' (cc. 41 – 80)	introducció	cc. 41 – 48
	a	cc. 49 – 56
	transició	cc. 56 – 57
	b	cc. 58 – 65
	c	cc. 66 – 71
	a'	cc. 71 – 80
A'' (cc. 81 – 132)	introducció	cc. 81 – 88

	a	cc. 89 – 96
	transició	cc. 96 – 97
	b	cc. 98 – 105
	c	cc. 106 – 111
	a'	cc. 111 – 120
	epíleg	cc. 120 - 132

Nachwirkung

A (cc. 1 – 17)	introducció	cc. 1 – 2
	a	cc. 2 – 9
	a'	cc. 9 – 17
A' (cc. 18 – 34)	introducció	cc. 18 – 19
	a	cc. 19 – 26
	a'	cc. 26 – 34
A'' (cc. 34 – 51)	introducció	cc. 34 – 35
	a	cc. 36 – 43
	a'	cc. 43 – 51

Juchhei

A (cc. 1 – 37)	introducció	cc. 1 – 3
	a	cc. 4 – 15
	b	cc. 16 – 24
	c	cc. 25 – 31

	interludi	cc. 31 – 37
A (cc. 38 – 71)	a	cc. 38 – 49
	b	cc. 50 – 58
	c	cc. 59 – 65
	interludi	cc. 65 – 71
A' (cc. 72 – 107)	a	cc. 72 – 83
	b	cc. 84 – 90
	d	cc. 91 – 102
	epilog	cc. 102 – 107

Wie die Wolke nach der Sonne

A (cc. 1 – 12)	a	cc. 1 – 4
	b	cc. 5 – 9
	interludi	cc. 9 – 12
A' (cc. 13 - 24)	a	cc. 13 – 16
	b	cc. 17 – 21
	interludi	cc. 21 – 24
B (cc. 25 – 34)	c	cc. 25 – 28
	c'	cc. 29 – 34
A'' (cc. 35 – 49)	a'	cc. 35 – 38
	b'	cc. 39 – 49

Nachtigallen schwingen

A (cc. 1 – 18)	introducció	cc. 1 – 2
	a	cc. 3 – 8
	b	cc. 9 – 16
	transició	cc. 16 – 18
B (cc. 19 – 33)	c	cc. 19 – 23
	d	cc. 24 – 29
	interludi	cc. 30 – 33
A' (cc. 34 – 52)	a	cc. 34 – 39
	b'	cc. 40 – 50
	epíleg	cc. 50 – 52

Op. 7

Treue Liebe

A (cc. 1 - 14)		A (cc. 15 - 28)		A' (cc. 29 - 45)		epíleg (cc. 44 – 50)	
a	b	a	b	a'	a''	b'	a'
1 – 5	6 – 14	15 – 19	20 – 28	29 – 38	39 – 45	44 – 46	47 – 50

Parole

introducció (cc. 1 - 5)	a	cc. 1 – 5
A (cc. 6 – 16)	b	cc. 6 – 9
	c	cc. 10 – 13

	trans.	cc. 13 – 16
A (cc. 17 - 28)	b	cc. 17 – 20
	c	cc. 21 -24
	a	cc. 24 – 28
B (cc. 29 - 38)	d	cc. 29 – 32
	d'	cc. 33 – 38
B (cc. 39 – 49)	d	cc. 39 – 42
	d'	cc. 43 – 48
	trans.	cc. 48 – 49
A' (cc. 50 – 61)	b	cc. 50 – 53
	b'	cc. 54 – 61
epíleg (cc. 61 – 66)	a	cc. 61 – 63
	e	cc. 64 – 66

Anklänge

introducció	cc. 1 – 2
A	cc. 3 – 9
transició	cc. 9 -10
A'	cc. 11 – 17
transició	cc. 17 – 18
B	cc. 19 – 26
C	cc. 27 – 34
A''	cc. 35 – 43
epíleg	cc. 43 – 44

Volkslied

introducció	cc. 1 – 4
A	cc. 5 – 13
transició	cc. 14 – 16
A'	cc. 17 – 24
interludi	cc. 24 – 29
introducció	cc. 30 – 33
A	cc. 34 – 42
transició	cc. 43 – 45
A'	cc. 46 – 53
epíleg	cc. 53 – 60

Die Trauernde

A	cc. 1 – 4
A'	cc. 5 – 9
A	cc. 10 – 13
A'	cc. 14 – 18
B	cc. 19 – 22
A'	cc. 23 – 27

Heimkehr

introducció	cc. 1 -5
--------------------	----------

A	cc. 6 – 9
B	cc. 10 – 21

Sonata Op. 2

Primer moviment

A (cc. 1 – 82)	a	cc. 1 – 15
	transició	cc. 16 – 39
		cc. 40 – 50
	b1	cc. 51 – 57
	b2	cc. 58 – 68
	epíleg	cc. 69 – 79
	transició	cc. 80 – 82
B (cc. 83 – 122)	part 1	cc. 83 – 91
	part 2	cc. 92 – 107
	part 3	cc. 108 – 122
A' (cc. 123 – 198)	a'	cc. 123 – 143
	transició	cc. 144 – 154
	b1	cc. 155 – 161
	b2	cc. 162 – 172
	b3	cc. 173 – 178
	epíleg	cc. 179 – 198

Segon moviment

A (cc. 1 – 18)	a	cc. 1 – 8
	b	cc. 9 – 18
A' (cc. 19 – 36)	a	cc. 19 – 26
	b	cc. 27 – 36
A'' (cc. 37 – 67)	a	cc. 37 – 45
	b	cc. 46 – 57
	transició	cc. 58 – 67
A''' (cc. 68 – 87)	a	cc. 68 – 75
	b	cc. 76 – 87

Tercer moviment

A	a	cc. 1 – 8
	b	cc. 9 – 21
B	c	cc. 22 – 36
	d	cc. 37 – 63
	transició	cc. 63 – 72
A'	a'	cc. 73 – 80
	b'	cc. 81 – 101
	epíleg	cc. 101 – 109

Quart moviment

Introducció (cc. 1 – 24)	a	cc. 1 – 8
	a'	cc. 9 – 17
	b	cc. 18 – 21
	b'	cc. 22 – 24
A (cc. 25 – 104)	a	cc. 25 – 43
	a'	cc. 44 – 54
	transició	cc. 55 – 70
	b1	cc. 71 – 79
	b2	cc. 80 – 94
	epíleg	cc. 95 – 104
B (cc. 111 – 203)	part 1	cc. 111 – 142
	part 2	cc. 143 – 186
	part 3	cc. 187 – 203
A' (cc. 204 – 267)	a	cc. 204 – 224
	b1	cc. 225 – 233
	b2	cc. 234 – 248
	epíleg	cc. 244 – 267
Coda	part 1	cc. 268 – 274
	part 2	cc. 275 – 280