



Universidade de Aveiro Departamento de Comunicação e Arte

2014

**Susana Milena Ferreira POESIA DE A. K. TOLSTOY EM DUAS
ABORDAGENS PARA CANTO E PIANO**



Universidade de Aveiro Departamento de Comunicação e Arte

2014

**Susana Milena Ferreira POESIA DE A. K. TOLSTOY EM DUAS
ABORDAGENS PARA CANTO E PIANO**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários do grau de Mestre em Música, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor António Gabriel Castro Correia Salgado, Professor Coordenador S/ Agregação da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo do Instituto Politécnico do Porto; e sob coorientação científica do Professor Doutor Jorge Manuel de Mansilha Castro Ribeiro, Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro.

O júri

Presidente

Professor Doutor Vasco Manuel Paiva de Abreu Trigo de Negreiros
Professor Auxiliar, Universidade de Aveiro

Vogal – Arguente Principal

Professora Doutora Ana Sofia Almeida de Sá Serra Dawa
Professora Auxiliar Convidada, Universidade Católica Portuguesa

Vogal - Orientador

Professor Doutor António Gabriel Castro Correia Salgado
Professor Coordenador S/ Agregação, Escola Superior e das Artes do
Espectáculo - ESMAE

Agradecimentos

Ao meu orientador e coorientador pela incansável paciência e interesse em todo este trabalho.

Aos meus colegas e amigos de nacionalidade russa que me ajudaram na dicção e tradução dos poemas.

Ao meu pai.

palavras-chave

Música Russa, Aleksey Konstantinovich Tolstoy, Tchaikovsky, Rimsky-Korsakov, Canto, Piano

Resumo

Neste trabalho procurou-se fazer uma análise interpretativa e musical de seis poemas de Aleksey Konstantinovich Tolstoy, poeta, novelista de finais do séc. XIX, musicados pelos importantes compositores russos: Tchaikovsky e Rimsky-Korsakov.

Keywords

Music, Russian Music, Aleksey Konstantinovich Tolstoy, Tchaikovsky, Rimsky-Korsakov, Singing, Piano.

abstract

In this work we tried to make an interpretative and musical analysis of six poems by Aleksey Konstantinovich Tolstoy, Russian poet, novelist and playwright, of the nineteenth-century, composed by great Russian composers such as: Tchaikovsky and Rimsky-Korsakov.

Índice

Introdução.....	1
Capítulo 1: Excertos biográficos	3
1.1 Aleksey Konstantinovich Tolstoy.....	3
1.2 Piotr Tchaikovsky.....	7
1.3 Nikolay Rimsky-Korsakov.....	11
Capítulo 2: Abordagens para Canto e Piano	17
2.1 “Não acredites meu amigo, quando no auge da dor”.....	17
a) Tchaikovsky op. 6 n.º 1.....	17
b) Rimsky-Korsakov op. 46 n.º 4	19
c) Tchaikovsky op. 6 n.º 1 <i>versus</i> Rimsky-Korsakov op. 46 n.º 4.....	20
2.2 “Foi no começo da Primavera”	21
a) Tchaikovsky op. 38 n.º 2	21
b) Rimsky-Korsakov op. 43 n.º 4	22
c) Tchaikovsky op. 38 n.º 2 <i>versus</i> Rimsky-Korsakov op. 43 n.º 4.....	23
2.3 “Oh, se tu pudesses pelo menos por um instante”	23
a) Tchaikovsky Op. 38 n.º 4	23
b) Rimsky-Korsakov Op. 39 n.º 1	25
c) Tchaikovsky Op. 38 n.º 4 <i>versus</i> Rimsky-Korsakov Op. 39 n.º 1	25
2.4 “A alma voava silenciosamente nos céus montanhosos”	26
a) Tchaikovsky Op. 47 n.º 2	26
b) Rimsky-Korsakov Op. 27 n.º 1	28
c) Tchaikovsky Op. 47 n.º 2 <i>versus</i> Rimsky-Korsakov Op. 27 n.º 1	29
2.5 “Adormece, triste amigo, na chegada da escuridão”	30
a) Tchaikovsky Op. 47 n.º 4	31
b) Rimsky-Korsakov Op. 39 n.º 4	32
c) Tchaikovsky Op. 47 n.º 4 <i>versus</i> Rimsky-Korsakov Op. 39 n.º 4	33
2.6 “Nas águas douradas descia o silêncio”	34
a) Tchaikovsky Op. 57 n.º 2	34
b) Rimsky-Korsakov Op. 39 n.º 3	35
c) Tchaikovsky Op. 57 n.º 2 <i>versus</i> Rimsky-Korsakov Op. 39 n.º 3	36
Conclusão.....	38

Anexo	42
Poemas de A. K. Tolstoy e respectivas Partituras com esboços em português	42
Poema 1	43
Poema 2.....	53
Poema 3.....	64
Poema 4.....	72
Poema 5.....	82
Poema 6.....	94

Introdução

Este documento constitui o suporte de dissertação ao Mestrado em Performance, como apoio à prática performativa.

No meu percurso pessoal, o canto tornou-se uma prática performativa profissional mas também numa atividade que leciono. Na busca de renovação dos repertórios para essas atividades, cheguei à música russa e, mais concretamente, a Rachmaninov. A música deste compositor e de outros compositores russos interessou-me pelo desafio de cantar nessa língua, mas também pelas suas características expressivas e pela adequação às minhas possibilidades performativas.

Nessa perspetiva, tendo tido esta experiência, pensei em utilizar repertório russo para desenvolver o meu trabalho de pesquisa para mestrado. Procurando poetas russos musicados por compositores russos. Cheguei a Aleksey Konstantinovich Tolstoy através de Tchaikovsky, que era muito elogioso em relação a este poeta. Verifiquei posteriormente que a sua poesia havia sido utilizada por diversos compositores russos: os já referidos Rachmaninov, Tchaikovsky, mas também Rimsky-Korsakov, César Cui e Mussorgsky. Estes foram os que pude localizar.

Tinha, então, material para aprofundar e desenvolver no mestrado em performance.

Aleksey Konstantinovich Tolstoy foi um poeta, novelista e dramaturgo de nacionalidade russa dos finais do século XIX. Faz parte de uma família numerosa na qual se inclui o famoso Lev (Leon) Tolstoy. Talvez por essa razão, Aleksey Konstantinovitch não seja tão conhecido.

No entanto, os seus textos foram executados musicalmente, por vários *performers*, principalmente fora de Portugal. Trata-se de poesia e música de grande qualidade que merece ser conhecida mais profundamente.

A música russa para canto e piano não é muito apresentada no nosso país, comparativamente com outras tradições musicais europeias ou americanas, possivelmente devido à dificuldade de compreensão bem como da fonética da língua russa.

Assim, o objetivo principal deste trabalho é fazer uma análise interpretativa e musical de seis poemas: “Não acredites meu amigo, quando no auge da dor”, “Foi no começo da primavera”, “Oh, se tu pudesses pelo menos por um instante”, “A alma voava silenciosamente nos céus montanhosos”, “Adormece, triste amigo, na chegada da escuridão” e “Nas águas douradas nascia o silêncio”, musicados pelos compositores Tchaikovsky e Rimsky-Korsakov. Este trabalho envolveu a análise, comparação musical, preparação vocal e estudo, bem como transcrições de algumas canções e tradução dos textos para língua portuguesa.

A metodologia usada nesta investigação baseia-se na revisão biográfica do poeta bem como de cada compositor, e na análise musical e tradução dos poemas. O trabalho está dividido em dois capítulos. No primeiro capítulo, “Excertos biográficos”, é apresentada uma breve biografia do poeta e dos compositores referidos anteriormente, baseada em várias biografias já existentes, fazendo o cruzamento das mesmas. Neste capítulo, também é possível perceber as dificuldades que o poeta teve que ultrapassar para ter o reconhecimento do valor das suas obras. No segundo capítulo, “Abordagens para canto e piano”, são selecionados seis poemas, apresentados nos diferentes subcapítulos, acompanhados de uma análise aprofundada e traduções dos textos.

Capítulo 1: Excertos biográficos

1.1 Aleksey Konstantinovich Tolstoy

A bibliografia referente a Aleksey Konstantinovich Tolstoy (1817-1875) em língua portuguesa é escassa e um pouco confusa, não só pelo facto de o seu primo Lev Tolstoy ter um enorme reconhecimento por todo o mundo, mas também devido ao número de membros desta enorme família, ligados às letras e às artes, entre os quais se conta, além do famoso dramaturgo e filósofo Lev Tolstoy, o poeta Aleksey Nikolaievich Tolstoy.

De Aleksey Konstantinovich Tolstoy, existem em Portugal algumas das suas obras traduzidas, como por exemplo *A Matilha* (Lisboa: Círculo de Leitores 1972), *Aelita* (Lisboa: Caminho, 1981), *O Vampiro e a família do Vampiro* (Odivelas: arbor literae, 2010), entre outras.

Aleksey Konstantinovich Tolstoy nasceu a 5 de setembro de 1817 em São Petersburgo, na Rússia. A sua mãe, Anna Perovskaya, casou-se com Konstantin Tolstoy, primo do grande dramaturgo Lev Tolstoy. Este casamento não durou muito e com apenas seis semanas Aleksey e sua mãe mudaram-se para Blistava, em Chernihiv, cidade onde vivia seu tio Aleksey Perovsky. Graças a esta mudança nas suas vidas, o seu tio tornou-se tutor e companheiro na infância de Aleksey. Perovsky, que também era poeta, fez crescer no seu sobrinho o gosto por esta arte, fazendo com que este começasse desde novo a fazer “*esboços de escrita da [sua] poesia*” (Yampolsky *in Works by A.K.Tolstoy in 4 Volumes*, 1981).

Aos 8 anos de idade, regressou a São Petersburgo. Com a ajuda de Vasily Zhukovsky, amigo de seu tio e poeta, Aleksey Tolstoy tornou-se amigo do príncipe Alexandre, que no futuro iria tornar-se Czar, sob o nome de Alexandre II, iniciando assim uma grande amizade entre os dois. Tolstoy não tinha grandes encargos nesta nova fase da sua vida. Apenas teria que visitar o príncipe várias vezes, participando nalgumas festas e encontros, nos quais acabaria por conhecer o poeta Aleksander Pushkin, de quem se tornou amigo.

A sua primeira viagem pela Europa ficaria bem presente na sua memória. Além de impressionado com a beleza das cidades, conheceu o poeta alemão Johann Wolfgang von Goethe, uma personalidade que acabaria por ser muito importante na sua vida. Conheceram-se na bela cidade de Weimar. “*Em cada uma dessas cidades fez crescer o [seu] entusiasmo e amor pela arte, de modo que [no seu] regresso a Poccíyu [caiu] na saudade*”. (Vengerov in Brokhaus & Efron encyclopedic dictionary, 1890-1907).

Aleksey Tolstoy recebeu uma boa educação em casa, falando fluentemente francês, alemão e inglês. Com cerca de 13 anos de idade era apelidado de “o jovem arquivista”, continuando os seus estudos nos Principais Arquivos de Estado do Ministério dos Negócios Estrangeiros de Moscovo, com interesse em entrar em contacto com documentos históricos.

Em 1836, com 19 anos de idade, aquando da finalização dos seus estudos na Universidade de Moscovo, foi-lhe dado um cargo político na Embaixada Russa na Alemanha. Tolstoy detestava este emprego e ansiava tornar-se um verdadeiro poeta, sendo encorajado pelos poetas Vasily Zhukovsky e Aleksander Pushkin. Mas apesar deste incómodo, o jovem poeta aproveitou o seu tempo, viajando entre vários países, nomeadamente a Itália e a França, indo a teatros, convivendo com os seus amigos e fazendo uma vida noturna como qualquer jovem na sua idade e classe social. Escreveu as suas duas primeiras obras em francês: *A Família de Vourdalak* e *O Encontro trezentos anos depois*, obras que só seriam publicadas depois da sua morte. De regresso à sua cidade natal, continuou a sua vida boémia e recomeçou outros dos seus gostos - a caça - tornando-se um homem respeitável quer pelo seu físico, quer como pessoa.

Na década de 1840, as obras de Aleksey Tolstoy começaram a ser reconhecidas quer pelo público em geral quer por compositores russos, que acabariam por musicar os seus poemas, como é o caso de Rimsky-Korsakov, Mussorgsky, Balakirev, Rubinstein, Cui, Taneyev, Rachmaninoff e Tchaikovsky. Em maio de 1841, foi a grande estreia pública deste jovem escritor, aquando do aparecimento da novela *O Vampiro*, sob o pseudónimo Krasnogorksy, escolhido a partir do nome da sua residência – Krasny Rog. A obra teve inúmeros elogios, mas

Vissarion Belinsky acharia que era “*ainda jovem, mas, no entanto, um talento notável*” (Dmitry Zhukov, 1982)

Nos anos seguintes, Tolstoy escreveria vários poemas e baladas, entre os quais os mais conhecidos: “*Você conhece o território onde tudo respira*”, “*Foi no começo da primavera*”, “*Vasily Shibanov*” (Yampolsky in *Works by A.K.Tolstoy in 4 Volumes*, 1981) e começaria a escrever a sua obra famosa *O Príncipe Serebrenni* que só terminaria em 1863. Todas as obras que Tolstoy escreveu depois de *O Vampiro*, não tinham o objetivo ser publicadas mas sim, escritas para si mesmo. Devido aos comentários feitos, principalmente por Belinsky, na publicação desta obra e de outras, levou o próprio Tolstoy a pensar que a sua atividade tinha sido insignificante.

Em 1850, Aleksey e os seus primos Zhemchuzhnikov criaram um autor fictício - Kozma Putkrov, - e com esse nome estrearam uma peça cômica intitulada *Fantasia* no Teatro Alexandrinsky. Esta obra causou enorme escândalo perante o público que não compreendeu a originalidade da mesma - o escárnio, e os diálogos e monólogos absurdos; sendo oficialmente proibida por Nikolay I, que se encontrava no público e abandonou o teatro antes de a obra terminar.

Neste mesmo ano, foi concedido a Tolstoy o grau de Escudeiro e na cerimónia de investidura conheceu a sua futura esposa, Sophia Andreyevna, que na altura era casada. O seu amor por Sofia duraria até ao fim dos seus dias. Sofia “*era uma mulher culta, sabia falar várias línguas, tocava piano, cantava e tinha um excelente gosto estético*” (Yampolsky in *Works by A.K.Tolstoy in 4 Volumes*, 1981). Tolstoy considerava a sua amada como uma pessoa crítica severa e objetiva, bem como a melhor amiga que já alguma vez tinha tido. Todos os seus poemas de amor, a partir de 1851, foram dedicados a Sophia. Muitos destes poemas foram musicados por compositores de renome, mencionados anteriormente, tornando-se páginas importantes da literatura musical russa.

Durante a Guerra da Crimeia (1853-1856), Tolstoy alistou-se no exército tendo o posto de Major. Todavia não teve hipóteses de executar grandes operações

militares, pois muitos dos seus subordinados perderam a vida com a febre tifoide acabando esta doença também por afetar Tolstoy, em 1856.

Depois da Guerra, Aleksander, o seu amigo de infância, foi coroado Czar Alexandre II e nomeou-o coronel e também um dos seus ajudantes de campo. Levou três anos para que Tolstoy conseguisse libertar-se deste privilégio cansativo, que implicava deveres regulares no Palácio, interferindo com a sua carreira literária. Numa das cartas que escreveu a Aleksander II, dizia que o serviço militar e a arte eram absolutamente contraditórias – *"Eu pensei que... eu poderia vencer a natureza de artista, porém a experiência mostrou-me que eu não deveria ter lutado contra ela. O Serviço e as artes são incompatíveis"* (Yampolsky in *Works by A.K.Tolstoy in 4 Volumes*, 1981). A partir de então, as suas visitas ao palácio tornaram-se escassas chegando mesmo a finalizar uma amizade de quarenta anos. Voltou para a sua cidade Krasny Rog.

Na década de 60, lutou contra o movimento literário apoiando o eslavofilismo. Foi considerado conservador e tentou exprimir as suas ideias de arte, escrevendo *"O Sonho de Popov"*, *"Don Juan"* (1862) *"O Príncipe de Prata"* (1863), e a famosa trilogia *"Morte de Ivan, o Terrível"* (1866), *"Czar Fyodor Ivanovich"* (1868), *"Czar Boris"* (1870); o inacabado *"Posadnik"* e uma série de poemas sarcásticos. Apesar de algumas destas obras serem cómicas, serviam, por um lado, para atingir o governo apontando os seus verdadeiros interesses para o país, e *"ridicularizando o materialismo"* (Vengerov in *Brokhaus & Efron encyclopedic dictionary, 1890-1907*); por outro lado, retratavam os acontecimentos históricos da antiga Kiev e Novgorod, e o reinado dos seus sucessores, *"não poderia, é claro, acreditar na possibilidade da recuperação da estrutura social da Rússia Antiga, no século XIX, mas a sua simpatia para apontar as suas insatisfações das raízes históricas com o presente."* (Yampolsky in *Works by A.K.Tolstoy in 4 Volumes*, 1981)

A partir de 1870, Tolstoy vivia com dificuldades, não só financeiras como sociais. Sentia-se completamente solitário: *"quando penso sobre a beleza da nossa língua, quando penso sobre a beleza da nossa história dos mongóis para os condenados... Quero atirar-me ao chão e montar no desespero do que fiz com os*

talentos que me foram dados por Deus!” (Yampolsky in Works by A.K.Tolstoy in 4 Volumes, 1981)

Este desespero não significava que Tolstoy estivesse contra o seu país - a Rússia, apenas tinha uma enorme insatisfação devido às condições sociopolíticas que haviam mudado a vida e o pensamento do povo russo: *“Acredito que o artista tem o direito de sacrificar a precisão histórica, se necessário, para implementar o seu plano. Em particular, [...] o meu objetivo era transmitir apenas o sabor da época, e importante, para demonstrar à nossa comunidade, o resto da Europa, apesar de um nacionalismo extremista de Moscovo.” (Yampolsky in Works by A.K.Tolstoy in 4 Volumes, 1981).*

A saúde de Aleksey Konstantinovich Tolstoy acabaria por ficar debilitada, e com o passar dos anos as dores não desapareciam o que o levaria a usar morfina. Como tal, para apaziguar a dor, em 10 de outubro de 1875, acabaria por consumir uma dose letal de morfina.

1.2 Piotr Tchaikovsky

Piotr Ilyich Tchaikovsky nasceu a 7 de maio de 1840, em Votkinski, cidade da província de Viatka. Tchaikovsky era filho do segundo casamento de Ilya Petrovich Tchaikovsky. Seu pai era engenheiro mas continha um carácter sentimental. Sua mãe, Alexandra Adreyevna d'Assier, apesar da sua beleza e espírito refinado, possuía um certo grau de desequilíbrio psíquico. Certamente por causa deste facto, Tchaikovsky fora criado pela governanta Fanny Dürbach, “uma jovem suíça que apoiou decididamente a sua inclinação natural para a música, a poesia e a arte em geral.” (D'Avila, 1995-1996).

Aos 8 anos de idade, a família de Tchaikovsky mudou-se para Moscovo, onde começou a ter aulas de piano e foi tendo progressos significativos em pouco tempo. Apesar de seus pais notarem o seu talento para a música, obrigaram o filho a ingressar no curso de advocacia na Escola de Jurisprudência de São Petersburgo, em 1852, onde permaneceu durante sete anos.

Durante estes anos de estudo, a vida de Tchaikovsky iria ser influenciada por vários infortúnios. Para além de ter sido afastado da mãe quando fora para a Escola de Jurisprudência, o que o afetara psicologicamente pois tinha uma grande adoração por ela, também tinha falecido o seu colega de quarto e amigo, filho do seu tutor. E ainda passados dois anos, a sua mãe acabaria por morrer vítima de cólera. Os últimos dias tristes de vida da sua mãe ficariam gravados para sempre na memória de Tchaikovsky. Apesar destes acontecimentos Tchaikovsky continuou os seus estudos musicais e fez as primeiras composições, nomeadamente uma valsa. Acabaria por terminar os seus estudos de advocacia em 1859.

Não se pode dar como certo, mas o “complexo de Édipo atenuou-se com a adolescência, mas Tchaikovsky nunca se libertou dele, e essa idealização da mãe impedi-lo-ia de uma aproximação normal com as mulheres [...] facto essencial que o empurrou para a homossexualidade e o seu comportamento indiferente para as outras mulheres da sua vida” (D’Avila, 1995-1996).

Como a família se encontrou completamente arruinada, Tchaikovsky viu-se obrigado a trabalhar no Ministério da Justiça, para ajudar financeiramente a sua família. O desejo de se dedicar exclusivamente à música ficaria deixado para trás, o que também o influenciaria psicologicamente. A partir do momento em que obteve alguma independência financeira dedicou-se a conhecer os teatros, os bailes e salões, onde teve oportunidade de assistir a ópera e bailados, dois géneros que fascinavam o jovem compositor.

Em 1861, fez a sua primeira viagem pela Europa, e durante três meses pôde refletir sobre a vida que levava até então. Com o objetivo de revolucionar a sua vida, em 1862, decidiu dedicar-se exclusivamente à música e matriculou-se no Conservatório de São Petersburgo. Aí iria conhecer algumas personalidades de renome da música dessa altura, que acabariam por ser seus professores, como são os casos de Nicolai Zarembo, nas disciplinas de Harmonia e Contraponto e de Anton Rubinstein nas disciplinas de composição e orquestração. Além disso, matriculou-se também a piano, flauta e órgão. Agora que não trabalhava, devido a

esta grande decisão, viu-se obrigado a dar aulas particulares de solfejo e piano para poder sobreviver.

Em 1865, terminou os seus estudos e “obteve a medalha de prata no exame final de composição, que consistia em musicar a famosa *Ode à Alegria*, de Schiller” (D’Avila, 1995-1996). Graças a este prémio e ao seu trabalho executado, foi convidado a lecionar a disciplina de Harmonia no Conservatório de Moscovo.

Nos dois anos seguintes, Tchaikovsky compôs três obras de carácter muito diferente: *Abertura sobre o Hino Nacional Dinamarquês* da 1ª sinfonia, *Ilusões de Inverno*, e a ópera *O Voivoda*, com libreto de Ostrovski. Durante esta época conheceu Désiree Artôt, soprano, e, pela primeira vez, Tchaikovsky interessou-se por uma mulher. Apesar das suas investidas e respostas favoráveis desta soprano, esta acabaria por se casar com outro, mas como o amor que ele sentia era platónico não chegou a afetar excessivamente o jovem compositor, o que também poderá ter sido devido ao trabalho que estava a ter com a sua primeira ópera. Mas aquando das suas composições, agravou-se a sua inquietação, o que se poderia comprovar no seu diário “Tenho os nervos desfeitos: a minha sinfonia não avança e Rubinstein e Tarnovski passam o tempo a mortificar-me. [...] A humanidade causa-me asco e quereria viver o mais longe possível do mundo...” (D’Avila, 1995-1996).

Em 1868, entra em contacto com o grupo de jovens músicos intitulado grupo dos *Cinco*. Entre os músicos do grupo fez amizade com Rimsky-Korsakov, que perdurou até aos finais dos seus dias. Este encontro influenciaria a sua carreira, nas suas futuras composições, durante os anos 1869 e 1875, *Romeu e Julieta*, *Quarteto de Cordas n.º 1*, a *3ª Sinfonia* e a ópera *Vakula, o Ferreiro*. “Em 1872, foi nomeado crítico do *Russki Viedomosti*, tarefa que desempenhou até 1876” (D’Avila, 1995-1996).

A sua condição mental iria agravar-se devido a tanto trabalho e talvez porque algumas das suas grandiosas obras não teriam grande reconhecimento como ele desejava. Apenas os seus quartetos e os seus concertos para piano teriam grande êxito. Graças a estes, Tchaikovsky compôs outra ópera, *Oprichnik*, que se

estreou em 1874, e teve enorme êxito apesar das críticas adversas. A consequência destas críticas levou Tchaikovsky, a conselho de seus médicos, a viajar pela Europa, como medida terapêutica contra as suas crises, o que se concretizou com melhoras em questões de saúde.

De volta à Rússia, voltaria a entrar em crise. Apesar da sua fama crescer gradualmente, a sociedade criticava os seus costumes e as suas tendências, que na altura, era consideradas escandalosas. Em consequência disto, em 1877, conheceu Antonina Miliukova e acabaria por se casar com esta. Este casamento de fachada serviria para apaziguar as vozes do povo, tentando proteger-se. Mas aconteceu o inverso: Tchaikovsky queria livrar-se da dor mas o casamento trouxera-lhe apenas infelicidade chegando mesmo a tentar suicidar-se. A conselho dos médicos, acabaria por se divorciar da mulher passado dois meses, e de seguida viajou novamente para a Europa com a companhia do seu irmão.

De regresso à Rússia, apareceu outra mulher na vida do jovem compositor, Nadiejda von Meck, que se tornaria muito importante na sua vida. Graças a ela e à grande admiração pela obra musical de Tchaikovsky, decidiu ser mecenas deste, e, a partir de então, o jovem compositor começou a escrever livremente. A sua gratidão encontra-se na sua 4ª Sinfonia que dedicou “À sua melhor amiga” (D’Avila, 1995-1996).

Nestes longos treze anos de amizade, Tchaikovsky deixou de lecionar no Conservatório e dedicou-se inteiramente à composição, escrevendo *Eugénio Onéguine*, o bailado *O Lago dos Cisnes*, *Sonata para Piano em Sol Maior*, o *Concerto para Violino*, *A Donzela de Orleães*, e o *Concerto n.º 1 para Piano em Si bemol*.

Entre 1880 a 1881, não se sentiu capaz de compor devido às suas recaídas emocionais. Este facto deve-se à morte de Nikolai Rubinstein e à saúde gravemente debilitada de sua irmã. Superando esta fase, voltou para a Europa, onde compôs as seguintes obras: o trio para piano, violino e violoncelo, op. 50, dedicando esta obra ao seu falecido amigo Nikolai Rubinstein.

Com estas grandes obras, a reputação de Tchaikovsky cresceu significativamente não só na Rússia mas por toda a Europa. Graças à sua mecenas continuou o seu trabalho árduo escrevendo: *Capricho Italiano*, o sexteto de cordas *Souvenir de Florence*, a ópera *A Dama de Espadas* e *Mazeppa*.

Nesta nova fase, sem inquietudes depressivas, a sua tranquilidade revela-se nas mais simples composições como *Dezasseis Canções Infantis*, a *Liturgia de São João Crisóstomo*, para coro misto. Em 1885, concluiu outra das suas maiores obras, a sinfonia *Manfred* e, após uma digressão pela Europa e Estados Unidos, o famoso bailado *A Bela Adormecida*.

Em 1890, ao descobrir a sua homossexualidade, a Sra. von Meck rompeu com esta grande amizade apesar de continuar atenta, em segredo, ao trabalho de Tchaikovsky, até à sua morte em 1893.

Nos anos seguintes, a saúde psíquica de Tchaikovsky tornaria “com antigas angústias, desequilíbrios, pessimismo e depressões” (D’Avila, 1995-1996), chegando mesmo a recusar novos convites para dirigir as suas obras, o que também se deve ao facto de a sua irmã querida, Alexandra, ter falecido. Como não pudera cessar outros compromissos, viajou para os Estados Unidos, onde as suas obras fizeram novamente um sucesso brilhante. De regresso à sua pátria, por volta de 1892, compôs e estreou o *Quebra-Nozes*, e, no verão deste ano, compôs a sua 6ª Sinfonia, *Patética*.

Nos finais de 1893, a sua psicose agravar-se-ia, e, apesar de se ter declarado epidemia de cólera em São Petersburgo, recusou-se a comer e bebeu um copo de água sem ser fervida. A doença não tardou a manifestar-se. Piotr Tchaikovsky acabaria por falecer na madrugada de 6 de novembro de 1893.

1.3 Nikolay Rimsky-Korsakov

Rimsky-Korsakov nasceu a 6 de março de 1844, em Tikhvin, no seio de uma família de classe média. Seu pai já se encontrava reformado do cargo de oficial, sua mãe tinha 42 anos e o seu irmão marinheiro tinha 22 anos de diferença de Rimsky-Korsakov.

Apesar de a família não ter estudos musicais, todos apreciavam a música, principalmente a popular. Quanto à música erudita, o seu pai tentava cantar e tocar no piano alguns excertos de óperas e peças fáceis, e, já com 2 anos de idade, Korsakov conseguia distinguir as melodias que o seu pai executava e acompanhava o tempo com um pequeno tambor. Com o passar do tempo aprendeu a tocar de ouvido no piano as melodias populares, procurando inclusivamente harmonias que lhe agradassem e, aos 5 anos de idade, iniciou as suas aulas de piano. Teve duas professoras de piano, mas, em termos pianísticos, Korsakov não evoluiu muito a sua técnica, o seu repertório consistia principalmente em fantasias fáceis sobre temas de ópera italiana, francesa e alemã.

Como não existiam outros músicos na sua província, Korsakov não aprofundou o seu gosto musical, e como tal, em 1856, ingressou na Escola Naval de São Petersburgo, seguindo os passos do seu irmão, Voin. Apesar de ser um cadete com um bom comportamento, nunca abandonou a música, estudando piano com um amigo de seu irmão e com Fyodor Kanille. Como se encontrava numa grande cidade, proporcionou-lhe assistir a várias óperas de Donizetti, Weber, Meyerbeer e Glinka, e com este último compositor, fez com que o seu gosto musical florescesse. Começou por fazer transcrições para piano de algumas obras do seu compositor favorito - Glinka, mas sem sucesso.

Aos 17 anos de idade, por influência de seu irmão, regressou à vida militar. Voin, considerava que a música ocupava muito o tempo de Korsakov e fez com que ele deixasse as suas aulas de piano. Apesar deste percalço, o jovem compositor nunca as abandonou na sua totalidade, encontrando-se ocasionalmente com o seu professor para poder tocar piano e falar com alguém que tivesse o mesmo gosto e interesse musical. Nestes encontros, conheceu alguns compositores como Mussorgsky, Cui, e Balakirev. Este último era na altura um compositor de grande prestígio, e, graças a grande admiração, chegou a mostrar as suas obras apesar dos seus poucos conhecimentos musicais. Logo, o jovem compositor juntou-se a este grupo onde se apaixonou pelo nacionalismo musical russo.

Em 1862, a Guarda Marinha *Almaz* preparava-se para um cruzeiro de três anos, o que fez com que Korsakov deixasse este grupo viajando pela Europa e os Estados Unidos. Apesar de não poder tocar, continuava a compor chegando a concluir o andamento lento da sua primeira sinfonia.

De regresso a São Petersburgo, em 1865, entrou em contacto com Balakirev e o grupo, ao qual se tinha juntado Borodine. Balakirev fundara a Escola de Música Livre, que funcionava com êxito, aproveitando para estrear num dos seus concertos a primeira sinfonia de Rimsky-Korsakov. A apresentação teve enorme êxito, chegando o público a impressionar-se ao ver um jovem marinheiro a receber aplausos.

Com este novo ânimo na vida musical de Korsakov, começou a compor canções e a *Abertura sobre Três Temas Russos* e procurando melhorar a sua técnica pianística. Seguindo a linha musical de Glinka e Dargomïzhky compôs *Fantasia sobre Temas Sérvios*, e *Sadko*, que se inspirou em Berlioz. Balakirev, diretor da Sociedade Musical Russa, estrou estas duas obras e ambas conseguiram o elogio do severo crítico Serof que se recusava a aceitar tudo o que fosse novo.

Nos finais da década de 60, o grupo foi denominado como *Os Cinco* e estava ligado aos principais nacionalistas russos. Todos estes compositores “admiravam a música ocidental, mas rejeitavam a orientação do Conservatório de São Petersburgo, fundado em 1862, por Anton Rubinstein (1829-1894), que tinha fama de ser um germanófilo dogmático. O estabelecimento musical académico não os seduzia, e pouco ou nenhum valor davam aos exercícios e prémio promovidos pela instituição. A falta de conhecimento no domínio da teoria musical tradicional obrigou estes compositores a descobrir a própria forma de fazer as coisas, valendo-se dos materiais que estavam ao seu alcance [...] o recurso ao material popular, genuíno ou imitado”. (Grout e Palisca, 1994)

Korsakov, com *Sadko* e a sua segunda sinfonia *Antar*, encantou o público, marcando a sua vida musical, chegando a ser descrito em jornais e revistas como sendo o único músico do grupo dotado de talento. Em meados de 1868, começou a compor a sua primeira ópera *Pskovityanka*, e orquestrando *O Convidado de*

Pedra, de Dargomīnzhky, e com esta última obra, sentiu-se insatisfeito como nas suas primeiras orquestrações, tendo que refazer duas vezes e por fim reorquestrou ao seu próprio estilo.

Em 1871, foi-lhe proposto lecionar no Conservatório de São Petersburgo. Apesar de estar consciente das suas limitações musicais, aceitou o cargo, estudando com apego para se sentir digno deste lugar. Esta decisão fez com que cortasse relações com a maior parte dos elementos do grupo *Os Cinco*, pois estes eram contra a orientação musical deste Conservatório, como mencionado anteriormente.

Rimsky-Korsakov casou-se com uma pianista amadora, Nadezhda Purgol'd, em 1872. Para além de ser esposa, também era uma grande crítica às suas obras, o que influenciou nas suas questões musicais, chegando mesmo Balakirev a pensar que a linha musical de Korsakov tinha sido desviada. Mas estas acusações deviam-se ao seu preconceito contra misturar a vocação musical com o casamento.

Nesse mesmo ano, o seu irmão falece em Itália. Acontecimento infeliz mas que teve grandes consequências na vida de Korsakov, pois conquistou a estima do ministro da Marinha, que criou um novo cargo para este compositor, Inspetor das Bandas Navais. Este novo cargo, levou o compositor a familiarizar-se com os instrumentos de sopro, o que se repercutiu na sua Terceira Sinfonia.

Nos seguintes anos, Rimsky tornou-se tutor, coletor e restaurador da música Russa. Ele pretendia promover as músicas e compositores do seu país, quer do Conservatório de São Petersburgo, quer da Escola de Música Livre de Balakirev. Durante esta investigação, dedicou-se à transcrição de canções, que originou duas coleções de canções populares, que não estavam escritas em papel. Com toda esta pesquisa, o grupo *Os cinco* conheceu um pouco das características da música popular russa. Assim, para completar o seu trabalho, chegou a harmonizar estas canções para colocar no espólio da Música Russa, o que acabaria por se tornar uma fase muito importante na sua carreira, pois desenvolveu a sua

criatividade musical com tanto material de que podia usufruir, assim como também poderia usar como modelo de canção popular.

Duas óperas surgiram depois deste longo trabalho de investigação e coleção: *Noite de Maio* e *A Donzela de Neve*. Esta última teria enorme sucesso, quer do público quer dos colegas, e fez com que tivesse uma enorme satisfação.

Depois da morte de Mussorgsky, em 1881, continuou o seu trabalho para promover a música russa. Colecionou todo o trabalho musical dos seus colegas, completando e orquestrando a última ópera de Mussorgsky – *Khovanchtchina*, explorando a música religiosa russa com Balakirev.

No ano seguinte, foi exonerado do seu cargo e viu-se finalmente desligado de todos os vínculos com a vida militar, mas o grupo dos *Cinco* desfazia-se. Mussorgsky tinha falecido, Cui demonstrava pouco interesse e Balakirev continuava a dedicar-se à música religiosa. Borodine, Stassof e alguns dos ex-alunos dedicavam-se a este grupo. Rimsky-Korsakov acabou por escrever um livro de harmonia que acabaria por se tornar um método de ensino da harmonia em toda a Rússia, criando uma geração de alunos talentosos, como é o caso de Anatoly Lyadov e Glazunov.

Sem novos projetos, continuou a escrever a sua própria música, criando o *Concerto para Piano*, *Fantasia sobre Dois Temas Russos*, *Pequena Fantasia Russa*, *Capricho Espanhol*, *A Grande Páscoa Russa* e *Xerazade*. Em 1887, aquando da morte de Borodine, fez o mesmo que a Mussorgsky: terminou e orquestrou *O Príncipe Igor*, mas desta vez com a ajuda do seu aluno Glazunov.

No ano seguinte, uma companhia de ópera alemã apresentou pela primeira vez na Rússia, a Tetralogia de Wagner. O compositor e o seu aluno tiveram oportunidade de assistir aos ensaios seguindo a partitura ao mesmo tempo. Apaixonado pela música de Wagner, Rimsky passou a utilizar a orquestra de maneira diferente, escrevendo *Mlada*.

A partir do ano 1889, fez uma digressão pela Europa para promover a música Russa, apesar de estar entusiasmado por cada cidade, também seria uma época

difícil para Rimsky-Korsakov: a sua mãe e dois dos seus filhos faleceram, a sua esposa acabaria por ficar doente e ele próprio já começaria a sentir o peso da idade.

Em 1894, retomou o seu trabalho escrevendo a ópera *Noite de Natal*, sobre um tema de Gogol. Tchaikovsky, teria escrito sobre este tema um ano antes da sua morte. Como os laços e a admiração entre estes dois compositores eram enormes, Rimsky-Korsakov acabaria por dirigir um concerto em memória de Tchaikovsky.

Nestes últimos anos da sua vida, Rimsky-Korsakov continuou a compor incessantemente. Escrevendo uma ópera *Sadko*, *Mozart e Salieri*, *A Noiva do Imperador*, 48 canções, entre outras obras importantes.

Em 1905, durante a Primeira Revolução Russa, foi expulso do Conservatório de São Petersburgo, por se ter unido aos estudantes nos seus protestos contra o autoritarismo do diretor. Perseguido, chegou a orquestrar uma canção revolucionária, *Dubinska*. Mas apesar desta última peça, não conseguia encontrar paz de espírito para compor, dedicando-se ao seu método de orquestração.

No ano anterior à sua morte, fez uma última viagem a Paris, continuando o seu primeiro objetivo, promover a música do seu país e que acabaria por ter enorme sucesso por toda a Europa. De regresso a São Petersburgo, começaria a esboçar *O Galo de Ouro*, sobre um conto de Puchkine que satirizava os imperadores e a aristocracia. Mas o seu objetivo principal era competir com a música Ocidental. Esta obra foi proibida pela censura e só se executou em 1909, um ano depois da sua morte.

Rimsky-Korsakov acabaria por falecer a 21 de junho de 1908, na sua residência em Liubensk, não deixando nenhuma das suas composições por terminar. Foi sepultado no Monastério de Aleksandr-Nevsky ao lado dos grandes compositores e amigos Mussorgsky, Glinka, Borodine e Stasov.

Capítulo 2: Abordagens para Canto e Piano

2.1 “Não acredites meu amigo, quando no auge da dor”

Não acredites meu amigo, quando no auge da dor

Eu digo, que deixei de te amar.

Na hora da maré rasa não acredites que o mar te traiu

Ele voltará para a costa cheia de amor.

Estou com saudades, continuo cheio de paixão,

Entregarei novamente a minha liberdade.

De novo voltam o som das ondas

Ao longe para a costa amada.

Poema 1 (partituras pp. 44)

a) Tchaikovsky op. 6 n.º 1

Tchaikovsky segue, musicalmente, a estrutura do poema em ABA sendo a primeira estrofe (A) repetida depois da segunda estrofe. O clímax expressivo ocorre no final da segunda estrofe (B).

O compositor escolhe a tonalidade em modo Menor para transmitir o sentido melancólico das palavras do poema, iniciando a canção com o motivo rítmico que percorre toda a peça, um pouco mais desenvolvido, como introdução (compassos 1-7). O tema melódico principal surge no canto (c. 8-13), uma busca incessante da dominante, usando dominantes secundárias/tensões para transmitir as palavras “não acredites que o mar te traiu”, acabando o próprio piano por responder à sua prece (c. 17-18).

The image shows a musical score for Tchaikovsky's Op. 6, No. 1. It features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics "не верь из-за не моря". The piano accompaniment is marked with a piano (p) dynamic. The score is written in G minor and 3/4 time.

Surge uma nova cor, numa passagem apenas do piano com o mesmo motivo do tema melódico principal numa tonalidade Maior (c. 20). Este momento é a transição para a segunda parte, correspondente à segunda estrofe (B). Um novo sentimento poético revela-se num novo motivo musical (c. 24-30), ajudado pela harmonia do piano, sempre em tensão. O próprio texto, “Estou com saudades, continuo cheio de paixão” transmite esta ansiedade. Num espaço de três compassos, o piano relembra o tema melódico inicial mas, desta vez, com intenções de ansiedade do segundo motivo, demonstrado nas figurações movimentadas do acompanhamento, como se fossem as ondas do mar.

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The vocal line has the lyrics: "вол - ны из - да - ле - ка к лю - бим - ым бе - ре -". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of arpeggiated chords. The second system is marked "гам. 11!" and shows a more complex piano accompaniment with a crescendo leading to a fortissimo (ff) dynamic.

É no final desta secção que surge o clímax expressivo da canção (c. 40-42). Para finalizar (c. 45), o compositor regressa à condição primária tanto a nível psicológico, já que o texto é repetido, como a nível musical. De acordo com o texto, depois de a maré vazar, o sujeito regressa à necessidade de o seu amor ser credível e toda a música, toda a harmonia, volta ao seu estado inicial, calmo, triste, melancólico desejando o sujeito que o seu amor volte a ressurgir numa preia-mar que preencha a sua vida.

b) Rimsky-Korsakov op. 46 n.º 4

O tratamento formal que Rimsky-Korsakov dá a este poema de Tolstoy difere bastante do que vimos anteriormente por Tchaikovsky. No caso de Korsakov nenhuma das estrofes é repetida, mas em ambas os dois últimos versos são repetidos, sendo, então, a estrutura de repetição dos versos a seguinte: V. 1-2, V.3-4,V.3-4. Rimsky-Korsakov escolhe a tonalidade em modo Maior para este poema iniciando a canção com uma introdução do piano (c. 1-3) em que já se enuncia a atmosfera temática que estará na base da melodia cantada. Cada par de versos cantados tem a mesma estrutura musical periódica, organizada em quatro motivos melódicos (a, b, c, d). Estes motivos melódicos, embora tenham diferenças no remate têm um tipo de estrutura rítmica muito semelhante entre si.

Talvez por esta razão, o grande trabalho de diferenciação de Rimsky-Korsakov está na parte de piano que tem um crescente de densidade ao longo de toda a peça, terminando, inclusive, com uma pequena coda a solo.

Olhando agora para o conteúdo expressivo, na segunda estrofe o sincopado da voz intermédia do piano pode transmitir a ansiedade do sujeito amado, e a melodia aguda pode simbolizar as ondas do mar referidas no texto.

The image shows a musical score for a song by Rimsky-Korsakov. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with the lyrics "Уж я тоз -" and continues with "ку ю, преж -ней стра - сти пол - ный, мо - ю сво -". The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and a steady bass line. The second system continues the vocal and piano parts. The piano part has a dense texture with many sixteenth notes in both hands, creating a sense of increasing density as mentioned in the text.

O tema principal, sobre os referidos motivos melódicos, surge no canto, criando movimentos que simbolizam a dor poética. O uso do mesmo motivo melódico em toda a canção reforça a incansável vontade de o sujeito ser ouvido e sentido, quer na melodia do canto quer no acompanhamento. O piano, com as suas “ondas do mar”, vai aumentando a sua intensidade através do reforço de oitavas nos agudos (c. 12) e as semicolcheias ornamentais (c. 16), uma ideia da sua paixão, “Não acredites que o mar te traiu”. O tema principal surge novamente, no piano, mas com um tratamento diferente. A coda final pode ser vista como a “maré rasa” tornando tudo mais calmo com a dissipação dos sons agudos, deixando soar os trilos da sua saudade poética.

c) Tchaikovsky op. 6 n.º 1 versus Rimsky-Korsakov op. 46 n.º 4

Como descrito anteriormente, o tratamento formal dado por cada um dos compositores é diferente, já que Tchaikovsky trabalha vocalmente cada estrofe de maneira autónoma e Rimsky-Korsakov utiliza a mesma estrutura melódica para os vários pares de versos. Do ponto de vista do acompanhamento pianístico, ambos atribuem um papel importante ao piano, que inclui solos e enunciações do material melódico da voz.

Na música de Tchaikovsky temos um ambiente sonoro denso, melancólico e angustiado, enquanto que Rimsky-Korsakov usa motivos melódicos leves, e no tratamento destes, usa-os repetindo-os ao longo da canção.

A densidade de Tchaikovsky é transmitida pelas tonalidades Menores e as suas modulações, enquanto que Rimsky-Korsakov escolhe a tonalidade Maior reforçando esta ansiedade dos ornamentos pianísticos, criado pelo acompanhamento.

Para reforçar o desejo poético, Tchaikovsky repete a primeira estrofe, enquanto que Rimsky-Korsakov decide repetir as duas últimas frases de cada estrofe.

2.2 “Foi no começo da Primavera”

Foi no começo da Primavera

A relva mal nascia

As correntes fluíam, o frio não apertava

E o verde dos olivais surgia;

O guizo do pastor

Ainda não tinha cintilado,

E dentro do pinhais

Os botões desabrochavam.

Foi no começo da Primavera

À sombra de uma Bétula

Quando diante de mim com um sorriso

Baixaste os teus olhos.

Como resposta ao meu amor

Tu baixaste o olhar –

Oh Vida! Oh Floresta! Oh Luz do Sol!

Oh Juventude! Ó Esperança!

Chorei eu à tua frente

Olhando para o teu rosto amado

Foi no começo da Primavera

À sombra de uma Bétula!

Foi na manhã da nossa vida –

Oh Felicidade! Oh Lágrimas!

Oh Floresta! Oh Vida! Oh Luz do Sol!

Oh ar puro da Bétula!

Poema 2 (partituras pp. 54)

a) Tchaikovsky op. 38 n.º 2

Tchaikovsky nesta canção usa uma estrutura do poema apenas com os temas melódicos A e B. Podemos subdividir o primeiro tema por frases: a frase [a] usada para a primeira estrofe e a frase [b] para a segunda e, por fim, [a'] para a terceira estrofe. No tema B, descreve as restantes estrofes, obtendo um clímax expressivo.

Tchaikovsky utiliza a tonalidade em modo Maior para transmitir a linha poética, iniciando com uma introdução que pode simbolizar as correntes de água aquando do degelar do gelo/neve na Primavera, caracterizados por motivos melódicos e

harmônicos em toda a canção. O tema principal surge no canto (c. 10) com um acompanhamento simples com acordes harpejados. Ao descrever a paisagem primaveril (c. 21) usa dominantes/tensões para chamar a atenção ao ouvinte de cada pormenor: correntes de água; verde dos olivais; desabrochar dos botões; sorriso; olhos; etc. Quando o sujeito poético decide expressar a sua experiência amorosa surge um novo tema melódico (c. 43), com a frase “Como resposta ao meu amor, tu baixaste o olhar”, respondida e repetida no piano com um tratamento rítmico que transforma alegremente a frase anterior, representando o contentamento perante este sentimento (c. 49).

The image shows a musical score for a song. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line has the lyrics: "То на любовь мою ответ Ты опустила вежды -". The piano accompaniment features arpeggiated chords. The second system also has a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics: "сврт. О,". The piano accompaniment has dynamic markings: "sf", "mf", and "mf".

As frases seguintes continuam a exibir a excitação e o desejo ardente num momento primaveril debaixo da Bétula, através de dominantes e tensões harmónicas. Tudo em seu redor floresce na primavera, como nos primeiros anos de amor, transmitindo a intenção poética, usando uma expressividade intensa na parte vocal (c. 76 – ff, *ritenuto*, *ad libitum*, *con tuta forza*), no texto: “Oh Felicidade! Oh Lágrimas! Oh Floresta! Oh Vida! Oh Luz do Sol! Oh ar puro da Bétula!”. A canção termina com a repetição da introdução musical como coda final (c. 89).

b) Rimsky-Korsakov op. 43 n.º 4

Este compositor usa, à semelhança de Tchaikovsky, dois temas. Com uma estrutura ABC, sendo o C, a coda final.

Rimsky-Korsakov usa a tonalidade em modo Maior para descrever o discurso poético. A introdução musical pode transmitir o desabrochar da natureza no tempo primaveril, como um surgir de algo novo com o uso ondular do grave para o agudo com acordes harpejados no acompanhamento.



O tema principal surge na voz (c. 2), com um acompanhamento simples de acordes harpejados. Dominantes secundárias descrevem o quadro primaveril. Talvez por querer tanto reviver o amor poético, Rimsky-Korsakov salta uma estrofe, o momento em que o sujeito poético retrata o seu sentimento perante o seu amado (c. 11). O uso contínuo de dominantes secundárias, bem como o uso de cromatismos ajudam a simbolizar o desejo febril do amor, e que tudo em redor se assemelha àquele acontecimento poético. Existe uma expressividade acrescida na palavra “Esperança” (c. 26), como ponte para descrever o sentimento do sujeito poético perante o seu amor, utilizando de seguida um lamento saboroso (c. 27) “Chorei eu à tua frente / Olhando para o teu rosto amado”, num ritmo sincopado lento que irá aumentar de intensidade acabando como um agradecimento à natureza por se assemelhar também ao sentimento do sujeito poético (c. 39).

O clímax musical e poético acontece sobre as palavras “luz do sol” (c. 42).

c) Tchaikovsky op. 38 n.º 2 versus Rimsky-Korsakov op. 43 n.º 4

Estes dois tratamentos musicais, apesar de diferentes, têm semelhanças, como por exemplo, acompanhamento ao piano é quase sempre harpejado, a vivacidade e tensão musical semelhantes com o uso de cromatismos, quer melódicos quer harmónicos. No que se refere à harmonia, há um uso de dominantes secundárias/tensões para descrever o amor ou o quadro primaveril. A tonalidade escolhida nos dois casos é em modo Maior o que enquadra os sentimentos positivos de alegria e êxtase. Os clímax expressivos ocorrem quando se canta pela última vez “Oh Felicidade! Oh Lágrimas! Oh Floresta! Oh Vida! Oh Luz do Sol!”.

2.3 “Oh, se tu pudesses pelo menos por um instante”

Oh, se tu pudesses pelo menos por um instante

Esquecer a tua tristeza e mágoa.

Oh, se pelo menos uma vez eu visse o teu rosto

De forma que eu o reconheça nos anos felizes!

Quando nos teus olhos brilhar a lágrima

Oh, se essa tristeza pudesse passar num ápice

Como numa primavera quente numa pequena tempestade

Como a sombra das nuvens que pairam no cimo da água!

Poema 3 (partituras pp. 65)

a) Tchaikovsky Op. 38 n.º 4

Tchaikovsky usa o poema sem repetição dos versos, mas repetindo a primeira estrofe. A forma é, assim, Estrofe 1 / Estrofe 2 / Estrofe 1 (ABA). Do ponto de vista musical também o tratamento melódico e harmónico é, estruturalmente,

parecido, (ABA') sendo que na repetição há uma pequena transformação da frase musical, de modo a que, subindo, ganhe maior capacidade expressiva.

A canção inicia-se com uma introdução do piano, baseada nos motivos melódicos do tema principal. Este tema surge depois na voz com um acompanhamento fugaz, agitado e ansioso, como um auxiliar perante o texto poético. Pode-se dizer que a segunda estrofe musical com acordes harpejados e o desenvolvimento do percurso harmónico em sequência anunciam o desejo incansável do sujeito poético, descrevendo os seus momentos felizes.

The image displays two systems of musical notation. The first system features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The vocal line includes the lyrics: "Ким я знал его в счастливейшие годы. Когда в глазах твоих за". The piano accompaniment consists of arpeggiated chords. The second system also has a vocal line and piano accompaniment. The vocal line lyrics are: "светится слеза, О, если бы эта грусть могла". The piano accompaniment continues with arpeggiated chords. The word "финал" (Finale) is written above the vocal line of the second system.

Tchaikovsky, para criar novamente uma atmosfera de persistência, repete o tema com um tratamento melódico diferente no seu final, como coda, chegando mesmo a traduzir-se na passagem pela tonalidade do II grau alterado (c. 29) “Oh, se pelo menos uma vez eu visse o teu rosto”. Esta sugestão é feita também harmonicamente, num ápice, pedido pelo sujeito poético anteriormente. O regresso à tonalidade de referência, leva ao final sobre a frase “o reconheças nos anos felizes!”, (c. 34) a música desenvolve-se esperançosamente com os motivos alegres da introdução.

b) Rimsky-Korsakov Op. 39 n. ° 1

Rimsky-Korsakov estrutura apenas esta canção em duas partes, o tema A e uma coda final. Ao contrário de Tchaikovsky, Korsakov usa uma tonalidade Menor para transmitir o desejo poético, optando por uma canção simples, triste com um acompanhamento simples de acordes harpejados, usando majoritariamente acordes Menores. Existem particularidades harmônicas, como o uso de acordes de sextas napolitanas e alemãs para reforçar palavras como “Esquecer” (c. 5), “anos felizes” (c. 9), “Oh, se a tristeza” (c. 18), “lágrima” (c. 15), “tempestade” (c. 18). Todas estas por poucos instantes musicais. Finalizando a canção, também num ápice, usa a tonalidade Maior para caracterizar um quadro feliz como: “Como a sombra das nuvens que pairam no cimo da água” (c. 21). Como dito anteriormente num ápice, o uso deste “toque” Maior retorna ao seu sentimento poético primário, usando abundantemente o tom Menor.

c) Tchaikovsky Op. 38 n. ° 4 versus Rimsky-Korsakov Op. 39 n. ° 1

Na música de Tchaikovsky temos um ambiente sonoro alegre, dinâmico e ansioso, enquanto que Rimsky-Korsakov usa cores melancólicas, tristes com acompanhamentos simples e melodias em modo Menor.

A densidade de Tchaikovsky é transmitida pelas tonalidades Maiores e as suas modelações, enquanto que Rimsky-Korsakov escolhe a tonalidade Menor reforçando apenas certas palavras nas tensões criadas pelos acordes de sexta.

Para reforçar o desejo poético, Tchaikovsky decide repetir a primeira estrofe, enquanto que Rimsky-Korsakov, nesta canção, não faz nenhuma repetição, apenas reforça harmonicamente as palavras importantes.

2.4 “A alma voava silenciosamente nos céus montanhosos”

A alma voava silenciosamente nos céus montanhosos

Ela baixava os cílios tristes para o chão

As lágrimas que caíam no espaço transformam-se em estrelas,

Formando um longo manto.

As que encontrava no caminho perguntavam:

Porque estás tão triste e com lágrimas no olhar?

E ela respondeu: “ Eu ainda não me esqueci da terra.

Deixei lá muito sofrimento e dor.

Aqui só vejo cara de felicidade e alegria

As almas dos humildes não conhecem nem maldade nem amargura.

Oh, criador deixa-me voltar à terra, novamente

Para ter alguém a quem consolar e alguém para cuidar”.

Poema 4 (partituras pp. 73)

a) Tchaikovsky Op. 47 n. ° 2

Tchaikovsky segue, musicalmente, a estrutura do poema em ABA'. O clímax harmónico ocorre aquando da segunda estrofe (B).

Usando uma tonalidade em modo Maior, Tchaikovsky, apresenta uma pequena introdução contendo os motivos melódicos de toda a canção. A voz inicia-se precisamente com o motivo principal ou tema A (c. 9). Tchaikovsky opta por uma linha musical simples e calma para descrever o momento poético. Aquando do diálogo literário, uma novo tema surge – tema B (c. 24), mais ansioso que o anterior, como um desejo de obter a resposta sublinhada pelos pequenos motivos

melódico-rítmicos no acompanhamento (c. 26-27; 30-31; 34-35), chegando a um clímax na repetição da frase “Deixei lá muito sofrimento e dor” (c. 39-41).

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех систем нот. Каждая система включает вокальную партию (верхняя линия) и фортепианное сопровождение (нижние две линии).
 Первая система: Вокал: «... ба . ла, Мно . го о . ста . ви . ла там я стра . да . нья и». Динамики: *f* и *dim.*
 Вторая система: Вокал: «го . ря. Мно . го, мно . го стра .». Динамики: *p.* и *сресс.*
 Третья система: Вокал: «... да . нья, Ах, мно . го о . ста . ви . ла». Динамики: *p.* и *f*

De volta ao tema melódico de referência (c. 46), o sujeito poético demonstra a sua amargura, apesar de estar num local belo e humilde, como descrito no poema, o que ele mais anseia é voltar à sua condição primária. Com uma prece, traduzida em tensões harmónicas (c. 54), o sujeito poético deseja ser atendido, revelando-se numa apoteose musical (c. 57). Ao terminar esta canção, Tchaikovsky usa os motivos principais da introdução, apaziguando assim a ansiedade poética, criando uma conformidade psicológica.

b) Rimsky-Korsakov Op. 27 n. ° 1

À semelhança de Tchaikovsky, Rimsky-Korsakov opta por uma estrutura ABA', colocando o clímax expressivo e musical a partir da segunda parte do tema B.

Rimsky-Korsakov usa também uma tonalidade Maior, com uma pequena introdução simples no piano. A voz inicia uma melodia que vai sucessivamente acrescentando intensidade expressiva. A ideia é traduzir calma e serenamente, o elevar das almas ao céu, descrito no poema.

No compasso 12 surge uma nova secção com melodias construídas agora sobre material musical diferente do anterior, podendo-se traduzir pelos diálogos do sujeito poético, e como tal para obter mais ênfase, coloca pequenas tensões dramáticas. Mas, apesar de obter uma resposta triste e melancólica, inicia uma prece, com várias cores tonais (c. 22). Nesta prece o compositor usa pequenos motivos melódicos enunciados anteriormente, como por exemplo: usa a frase [a] da melodia inicial (c. 2), repetindo-a sobre tonalidades diferentes; para terminar, regressa ao material temático da segunda parte, criando assim com esta uma coda final, como uma apoteose à prece do sujeito poético.

The image displays a musical score for a vocal piece with piano accompaniment. The score is written in G major and 4/4 time. It consists of two systems of staves. The first system shows the vocal line and piano accompaniment for the first two phrases of the text. The second system shows the vocal line and piano accompaniment for the next two phrases. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand. Dynamics include *cresc.*, *f*, and *pp*. The lyrics are in Russian and describe a scene of prayer and joy.

го - ря. Здесь я лишь ли - камбл -

cresc. *f*

- жен - ства и ра - до - стив - ным - лю, пра - вед - ных ду - ши не

pp

знают ли скорби, ни злобы. О, отпусти меня снова, созда-

-тель, на землю, было бы оком пожалеть,

было бы оком пожалеть и утешить ко-

c) Tchaikovsky Op. 47 n. ° 2 versus Rimsky-Korsakov Op. 27 n. ° 1

Como descrito anteriormente, o tratamento formal dado por cada um dos compositores é semelhante, usando o mesmo modo tonal, de estrutura e linha melódica num andamento calmo e sereno (voz). Do ponto de vista do acompanhamento pianístico, ambos atribuem um papel importante ao piano que inclui solos e enunciações do material melódico da voz.

O tratamento musical também é semelhante nestes dois compositores. O sentimento como serenidade e calma estão traduzidos na primeira estrofe, o clímax musical e expressivo na segunda, e finalizando assim a terceira estrofe,

um relembrar de pequenos motivos melódicos que foram executados anteriormente com outro texto poético.

2.5 “Adormece, triste amigo, na chegada da escuridão”

Adormece, triste amigo, na chegada da escuridão

A luz avermelhada noturna desfocada;

O rebanho voltou para casa,

E a poeira dos campos vazios baixou.

Que o anjo do sono desça esvoaçando maravilhosamente

E que te leve para outra vida!

Já há muito tempo que ele é amigo na tristeza,

Adormece, minha criança, eu não tenho ciúmes.

Vai tornando em esquecimento as feridas do coração,

A intrometida saudade vai separar da mente

O peso da mágoa que está na alma sofredora

Vai levando disfarçadamente até a manhã seguinte.

Remoendo todo o dia numa luta da alma,

Estás cansada dos olhares e falares inimigos,

Adormece minha criança, tu entre eles

Ele pousa suavemente o seu manto.

Poema 5 (partituras pp. 83)

a) Tchaikovsky Op. 47 n.º 4

Usando uma tonalidade em modo Maior, Tchaikovsky cria o tratamento formal desta canção semelhante ao das outras canções – ABA’.

A introdução no acompanhamento contém motivos melódicos de toda a peça, iniciando assim o tema A, na voz (c. 4). Este acompanhamento é simples, de acordes com base harmónica cromática descendente, podendo transmitir as palavras do poema, o adormecer para um sono profundo. Este desenho musical no piano (c. 5-6) vai-se repetindo nos compassos seguintes reforçando a ideia do sujeito poético.

Apesar das frases melódicas serem semelhantes, existem algumas diferenças, semelhanças tais como: a divisão musical de cada estrofe, como por exemplo, a frase [a] (c. 5-11) contém o primeiro e segundo versos da primeira estrofe; a frase [b] (c. 12-19) contém o terceiro e quarto versos desta estrofe; de seguida o compositor opta por interligar/modificar as frases musicais anteriores, que poderemos chamar de frase [b’] (c. 20-26), que indica o primeiro e segundo versos da segunda estrofe. Esta contém elementos musicais da frase anterior, e a frase [c] (c. 27-34), que indica o terceiro e quarto versos desta última estrofe que contém um motivo melódico diferente. Este será usado posteriormente, terminando assim a primeira parte (tema A). Ao nível poético, estrutura apoia a descrição do discurso poético.

Um novo tema surge, tema B (c. 35), na terceira estrofe. Traduzindo-se poeticamente com as palavras do texto “feridas”, “saudade”, “mágoa”, e “alma sofredora”, o compositor cria o clímax expressivo, usando tensões harmónicas que mostram um acréscimo da angústia do sujeito poético. O percurso passa por dominantes às quais se chega enarmonicamente, digamos. Como que uma dominante disfarçada, imitando o sentido do próprio texto: “Vai levando disfarçadamente até à manhã seguinte”.

De volta à tonalidade de referência, temos o tema A, com algumas diferenças, razão pela qual o nomeei A’. Tchaikovsky, neste “novo” tema usa apenas duas frases do tema A: a frase [a] (c. 49), esta feita sobre os motivos melódicos do

início desta canção, e a frase [c'] (c. 56), diferente da frase [c] do tema principal, criando uma coda que apoia a frase poética “Adormece minha criança”.

Como toda a história poética, o desejo de alcançar um sono profundo é o anseio do sujeito poético e, como tal, o compositor opta por voltar ao seu estado de referência, usando motivos melódico-rítmicos da introdução.

b) Rimsky-Korsakov Op. 39 n.º 4

Este compositor usa, à semelhança de Tchaikovsky, três temas. Com uma estrutura ABA', sendo o A', a coda; usando uma tonalidade Maior, inicia a canção com uma pequena introdução de pequenos motivos melódico-ritmos no acompanhamento.

O tema principal (A) surge na voz (c. 5), com um acompanhamento mais simples que o criado por Tchaikovsky, com um carácter de recitativo. Tal como este, Rimsky-Korsakov faz uma subdivisão do tema, mas apenas por estrofes e não por frases, como por exemplo na frase [a] temos a primeira estrofe (c. 5-21), na frase [b] temos a segunda estrofe [c. 22-39].

Uma nova atmosfera é criada com o tema B, à semelhança da frase [a] do tema A, como um recitativo cujo acompanhamento obtém uma base harmónica de ritmo simples. Ao finalizar, cria tensões harmónicas, reforçando o desejo poético “o peso da mágoa que está na alma sofredora / Vai levando disfarçadamente até à manhã seguinte”.

The image shows a musical score for a vocal piece with piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are in Russian: "- ю. На ра - ны серд - ца он заб -". The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one flat. The music features a simple, recitative-like vocal line and a piano accompaniment with a steady, simple rhythmic base. The score is presented in a standard musical notation format.

Continuando com o recitativo, entramos assim na quarta estrofe com o tema A'.

Rimsky-Korsakov opta por usar este último tema como coda. Um relembrar dos motivos melódico-rítmicos do tema principal, usando do tema A, a frase [a] (c. 63-67) e a frase [b] (c. 68-73), uma repetição que pode ser traduzida pela ideia poética. Em relação ao acompanhamento no geral, a sua linha intermédia pode criar no ouvinte a ideia do balançar ao adormecer uma pequena criança nos braços.



c) Tchaikovsky Op. 47 n.º 4 versus Rimsky-Korsakov Op. 39 n.º 4

O tratamento formal e expressivo dado por cada compositor é semelhante. O tema A, descreve as palavras do poema – um belo sono e tudo o que o acarreta. O clímax expressivo-musical da canção encontra-se no tema B, aquando da terceira estrofe; e, por fim, usando motivos melódico-rítmicos dos temas anteriores, o tema A' é como uma coda.

Em relação ao acompanhamento pianístico, ambos os compositores atribuem um papel de acompanhamento simples de acordes repetidos. Rimsky-Korsakov opta sempre por uma pequena introdução musical para cada estrofe poética num estilo mais operático - o recitativo, enquanto que Tchaikovsky faz uma escolha mais densa.

2.6 “Nas águas douradas descia o silêncio”

*Nas águas douradas descia o silêncio
No ar arrefecido das casas desvanecidas
Tremendo, propaga-se o som. A minha alma está cheia
de arrependimentos com a nossa separação.*

*E lembro-me novamente de cada acusação
E insisto em cada palavra amigável
O que poderia dizer a ti, meu amor
Mas guardei firmemente dentro de mim.*

Poema 6 (partituras pp. 95)

a) Tchaikovsky Op. 57 n. ° 2

O tratamento formal que Tchaikovsky dá a esta canção é semelhante ao de outras aqui apresentadas, estrutura esta de ABA', em que o tema B contém o clímax expressivo-musical.

Escolhendo uma tonalidade em modo Menor, o compositor inicia a canção com uma introdução de carácter sombrio e um estilo de marcha fúnebre. O acompanhamento continua com os seus acordes harpejados densos de cromatismos, criando tensões que caracterizam o ambiente poético transmitido pela voz, frase [a] do tema A (c. 3).

Continuando na primeira estrofe e com o mesmo carácter que podemos denominar de frase musical [b]. Apesar destas semelhanças, Tchaikovsky repete o terceiro e quarto versos desta estrofe, enfatizando assim a dor do sujeito poético (c. 15).

The image displays a musical score for a song. It consists of two systems of music. The first system features a vocal line with the lyrics "Душа моя полна Раз." and a piano accompaniment. The second system features a vocal line with the lyrics "лукою с тобой, — Душа моя полна — Раз, лукою с тобой и горь" and a piano accompaniment. The score includes dynamic markings such as "molto cresc.", "dim.", "p", "pp", and "mp".

Uma nova atmosfera é criada com a segunda estrofe, tema B (c. 21), apoiando os versos do poema no sentido de chamar a atenção do ouvinte para o enredo e voltando à sua condição inicial (c. 30), Tchaikovsky opta por repetir a frase [b] do tema A, não fazendo nenhuma alteração, mas, mesmo que isso acontecesse, não seria necessário porque o próprio texto enfatiza esta ideia do arrependimento. Esta ideia também pode ser transmitida pelo facto de a canção terminar apenas com este tema, ao contrário das canções anteriores, onde Tchaikovsky usa sempre os motivos melódico-ritmos usados na introdução para terminar cada canção.

b) Rimsky-Korsakov Op. 39 n. ° 3

Semelhante na escolha do modo tonal Menor, Rimsky-Korsakov opta por uma estrutura formal apenas com dois temas AB. Com uma introdução simples cria uma atmosfera mais apaixonada e melancólica no acompanhamento.

O tema A surge na voz (c. 2), com um carácter de recitativo acompanhado que apoia o ambiente poético para que ao iniciar a frase musical [b] (c. 8) o acompanhamento fique mais denso, reforçando o arrependimento.

O clímax expressivo-musical obtém-se com segunda estrofe - tema B (c. 13), não só porque os motivos melódicos mudaram mas a inquietação e história do sujeito poético desenvolve, alcançado a frase “O que poderia dizer a ti, meu amor” (c. 19-20), e voltando ao seu estado inicial, conformado com a separação, o acompanhamento retorna aos motivos melódico-rítmicos usados na introdução, ao contrário do que faz noutras canções.

The image shows two musical staves. The top staff is for Tchaikovsky's Op. 57 n.º 2, featuring a vocal line with Russian lyrics and a piano accompaniment. The bottom staff is for Rimsky-Korsakov's Op. 39 n.º 3, also with a vocal line and piano accompaniment. Both pieces include performance directions such as 'rit.', 'Tempo I', 'dim.', and 'p'.

c) Tchaikovsky Op. 57 n.º 2 versus Rimsky-Korsakov Op. 39 n.º 3

Existem diferenças nestas duas canções, quer na estrutura formal quer na densidade musical.

Enquanto Tchaikovsky adota uma estrutura formal de ABA', Rimsky-Korsakov opta apenas por AB, mas a semelhança está no clímax expressivo-musical, pois ambos os compositores escolhem o tema B aquando da segunda estrofe.

Rimsky-Korsakov não faz nenhuma repetição de temas, todos os seus motivos melódicos são diferentes, enquanto Tchaikovsky opta por enfatizar a dor poética repetindo a terceira e quarta frase da primeira estrofe.

Em relação ao acompanhamento pianístico, Tchaikovsky cria um ambiente denso de acordes harpejados que se repetem ao longo da canção e Rimsky-Korsakov opta por criar diversidade, iniciando com um recitativo acompanhado que culmina com acordes, mas estes não densos, mas sim, apaixonados, apoiando a dor poética. Estes factos revelam-se na densidade musical, em que Tchaikovsky cria um ambiente sombrio e doloroso, mas, apesar de doloroso, Rimsky-Korsakov opta por criar um ambiente mais apaixonado e melancólico de um sujeito poético piedoso e humilde.

Conclusão

Em Portugal, são ainda poucos os executantes que interpretam canções russas, comparativamente com outras tradições musicais europeias ou americanas, possivelmente devido à dificuldade fonética da língua russa. Numa tentativa de evolução musical pessoal, e escolhendo um repertório em língua russa, deparei-me com esta grande dificuldade – a fonética. Apesar de obtermos o material musical e poético em várias fontes é difícil de o decifrar por si mesmo, sem ter *a priori* alguns ensinamentos/conhecimentos e/ou experiências musicais nesta língua. Com a ajuda de colegas de trabalho de nacionalidade russa e também com a ajuda e experiência musical do meu professor de canto nesta área, este obstáculo aos poucos foi-se dissipando, não só a nível vocal – voz e fonética mas também expressivo. Na minha opinião, a canção russa tem algumas particularidades expressivas que outras canções europeias contemporâneas não possuem.

As canções de Tchaikovsky e Rimsky-Korsakov selecionadas neste trabalho, tiveram em vista a análise e comparação musical; preparação vocal – estudo e tradução dos textos para língua portuguesa; e, para que a performance seja coerente e exequível, realizaram-se algumas transposições de algumas canções, isto dependendo de quem é o executante, como por exemplo voz feminina ou masculina; voz aguda, média ou grave.

Em relação a aspetos expressivos, como é de senso comum, nenhuma música é igual e não serve de igual modo a cada individuo. Podemos ter em conta alguns aspetos vivenciados, neste caso, por cada compositor e retirar daí algumas ideias, mas será sempre uma opinião subjetiva.

Um exemplo desta subjetividade: nas canções de Tchaikovsky, a uma escrita musical é na maior parte das vezes densa e sofredora, cheia de repetições para marcar o sentimento poético. Este facto poderá ser reflexo da vida social, amorosa e profissional, até podemos dizer mesmo um reflexo do seu estado de espírito. Como foi apresentado anteriormente, podemos resumir que Tchaikovsky sofria em demasia, o que o afetara sempre emocionalmente com alguma

adversidade na sua vida social e profissional, podendo traduzir-se nas suas escolhas musicais.

Nas canções de Rimsky-Korsakov, temos elementos muito diferentes. Não dizendo que este compositor teve uma vida fácil, pois na altura dava-se primazia à vida militar e política, muito das vezes a música era deixada de parte. Todas as escolhas musicais nas canções de Rimsky-Korsakov, aqui apresentadas, têm elementos de leveza e serenidade, até mesmo em canções com um sentimento poético de carácter triste e melancólico.

A escolha dos textos poéticos foi feita depois de uma longa pesquisa de várias canções russas compostas por diversos compositores. Aleksey Tolstoy foi um poeta da “arte pela arte”, movimento literário realista dos finais do séc. XIX. Apesar de todas as adversidades na vida social e profissional, Tolstoy nunca deixou de lado o seu gosto pela literatura. Este movimento da “arte pela arte”, ou seja, a poesia deveria ser um instrumento acima dos valores e interesses sociais, pode estar traduzido nestes poemas selecionados. Contudo, Tolstoy não se restringiu apenas a transmitir sentimentos, pois também parte do seu trabalho continha sátiras e pensamentos da sua vida quotidiana.

Este trabalho realizado ajudou a perceber alguns dos obstáculos pessoais e profissionais que Aleksey Konstantinovich Tolstoy teve de ultrapassar para ser reconhecido como poeta, novelista e dramaturgo, não só entre os seus colegas da mesma área mas também seus amigos que, como puderam observar, tinham uma posição política marcante.

Bibliografia

ANNENSKY, I.F. (1887) *Works by A.K.Tolstoy as Pedagogical Material. Part 1. Vospitaniya i Obutcheniye (Tutoring and Studying) magazine. No.8. Pp.181–191; No.9. Pp.212–230.* Retrieved 2011-10-10, from http://az.lib.ru/a/annenskij_i_f/text_0790.shtml

AYKHENVALD, Yuli. (1908-1913). *Alexey Tolstoy. Silhouettes of the Russian Writers in 2 Volumes.* Retrieved 2011-01-01, from http://az.lib.ru/a/ajhenwalxd_j_i/text_0122.shtml

BOCHMANN, Christopher Consitt. (2003). *A linguagem harmónica do tonalismo.* Lisboa, Juventude Musical Portuguesa

D'ÁVILA, Humberto. (1995-1996). *Enciclopédia dos grandes compositores.* Rio de Janeiro, Salvat.

EZUST, Emily, *The Lied, Art Song and Choral Texts Archives: Author: Aleksei Konstantinovich Tolstoy (1817-1875).* Acedido em: 04, Junho, 2012, em: <http://www.recmusic.org/lieder/t/tolstoy/>

FRANÇOIS-SAPPEY, Brigitte & Cantagrel, Gilles. (1994). *Guide de la melodie et du lied.* França, Librairie Arthème Fayard.

GROUT, Donald J.. (1994). *História da Música Ocidental.* Lisboa, Gradiva.

LO GATTO, Ettore. (1958). *História da Literatura Russa.* Lisboa, Estúdios Cor.

NIKOLAYEV, P. A. (1990). *Tolstoy. A.K. Biography and Bibliography.* Retrieved 2011-01-01, from http://az.lib.ru/t/tolstoj_a_k/text_0270.shtml

PETRUCCI MUSIC LIBRARY. *Category: Rimsky-Korsakov, Nikolay.* Acedido em 04, Junho, 2012, em [http://imslp.org/wiki/Category:Rimsky-Korsakov, Nikolay](http://imslp.org/wiki/Category:Rimsky-Korsakov,_Nikolay)

PETRUCCI MUSIC LIBRARY. *Category: Tchaikovsky, Pyotr.* Acedido em 04, Junho, 2012, em [http://imslp.org/wiki/Category:Tchaikovsky, Pyotr](http://imslp.org/wiki/Category:Tchaikovsky,_Pyotr)

POLIAKOVA, Svetlana. (2001). *Música Russa: um breve panorama*. Lisboa: Público & Centro Cultural de Belém.

SADIE, Standley. (1989). *The new Grove dictionary of music and musicians*. London, MacMillan.

TRANCHEFORT, François-René. (2004). *Guia da Musica de Câmara*. Lisboa, Gradiva.

VENGEROV, S.A. (1903). *Tolstoy, A.K.* Brokhaus & Efron encyclopedic dictionary. Retrieved 2011-01-01, from http://az.lib.ru/w/wengerow_s_a/text_0150.shtml

YAMPOLSKY, I. G. (1963). "*Works by A.K.Tolstoy in 4 Volumes. 1964. Vol.1. Biography. Parts 3–8. Pp.18–56.*" Retrieved 2011-01-01, from http://az.lib.ru/t/tolstoj_a_k/text_0020.shtml

YAMPOLSKY, I. G. (1963). "*Works by A.K.Tolstoy in 4 Volumes. 1964. Vol.1. Poems. Biography. Ch. 1. pp.13-52.*" Retrieved 2011-01-01, from http://az.lib.ru/t/tolstoj_a_k/text_0020.shtml

ZHUKOV, Dmitry. (1982). *Alexey Konstantinovich Tolstoy. Biography. The Lives of Distinguished People (ЖЗЛ) series. Book 14 (631) Moscow. Molodaya Gvardiya publishers.* Retrieved 2011-01-01, from http://az.lib.ru/t/tolstoj_a_k/text_0250.shtml

Anexo

Poemas de A. K. Tolstoy e respectivas Partituras com esboços em português

Поэма 1

Не верь мне друг, когда, в избытке горя
Я говорю, что разлюбил тебя,
В отлива час не верь измене моря,
Оно к земле воротится, любя.

Уж я тоскую, прежней страсти полный,
Мою свободу вновь тебе отдам,
И уж бегут с обратным шумом волны
Издалека к любимым берегам!

Não acredites meu amigo, quando no auge da dor
Eu digo, que deixei de te amar.
Na hora da maré rasa não acredites que o mar te traiu
Ele voltará para a costa cheia de amor.

Estou com saudades, continuo cheio de paixão,
Entregarei novamente a minha liberdade.
De novo voltam o som das ondas
Ao longe para a costa amada.

Александр Григорьевич Меньшиковой

НЕ ВЕРЬ, МОЙ ДРУГ...

Соч. 5 № 1 (1869)

Слова А. К. Толстого¹⁾

Moderato assai

mf *p* *p* *pp* *p*

Nhie
He

ver, moi drug, Nhe ver, спине. Kag-da vpa-re - vie gô- rya

верь, мой друг, не верь, спине. ког-да в по-ры ве го-ря

pp

Ya ga-va-riu xtô ras-lhu-bil

Te-bya Vat - li - va txass nhie

Я го-во-рю, что разлю-бил те-бя - в от-ли-ва час не

The first system of the musical score consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The lyrics are: "Я го-во-рю, что разлю-бил те-бя - в от-ли-ва час не". The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs) and features a steady, rhythmic accompaniment with some melodic lines in the right hand.

ver, Nhe ver iz-me nhie mo-ria

A - nô-kziem-lhe vá -

верь, — не-верь из-ме-не мо-ря, О-но к зем-ле во-

decresc.

The second system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "верь, — не-верь из-ме-не мо-ря, О-но к зем-ле во-". The piano accompaniment includes a *decresc.* marking and a *p* (piano) dynamic marking. The vocal line has a *decresc.* marking above it.

ro - ti - tza, lhu - bya.

- ро-тит-ся, лю-бя.

The third system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "- ро-тит-ся, лю-бя.". The piano accompaniment features a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking.

uj ya tas-ku-lu, Prij-nhie stra - tiu, 27
p *cresc.* *do*
 Уж я тоску - ю, прежней стра - сти

pol-nie cval-u cva-do - du vnov ti-bye at-dam
 полный, сво - ю сво - бо - ду вновь те - бе от - дам

mf *cresc.*
 И уж бе - гут А - брат - на шу - ман
 И уж бе - гут об - ра - т. нос шу - ман

vol - nie Is dá lhe - cá clu - bi - mem Be - re

вол - ны́ Из - да - ле - ка к лю - би - мым бе - ре -

do

gam.

гам. 11)

f

ff

Nhie ver, moi drug, nhie vier, Nhie ver, moi drug, nhie ver kag - da vpa -

Не верь, мой друг, не верь, не верь, мой друг, не верь, ког. дав по.

gracc.

p

gracc.

ri - vie go - rya ya ga - va - rui, xto ras - lhu - bil Te bya vat -

- ry - ve go - ry Ya go - vo - ru, что разлю - бил те - бя - В от -

li - va txass Nhie ver, Nhie ver iz - me - nhie mo - rya A -

- ли - ва час не верь, не верь из - ме - не мо - ря, О -

decriso.

no kziem - lhe va - ro - ti - taz, lhu - bya.

- но к зем - ле ва - ро - тит - ся, лю - бя.

p sempre li - me

pp

12) В предыдущих изданиях:

НЕ ВЕРЬ МНЕ, ДРУГ...

Слова А. К. ТОЛСТОГО

Соч. 46, № 4

Allegretto ♩ = 88

Nhie vier moi dolce

Не верь мне,

Drug, Kag - da, riez-bit-kie go - ryu, ya ga- va- riu,

друг, ко - гда, в из-быт-ке го - ря, я го-во-рю,

xtô ras-lhu- bil Te - bya. Va - tli- va txass nhie vier iz- me - nhie

что раз-лю-бил те - бя. В от-ли-ва час не верь из-ме-не

mo - ryu, a - nõ Kziem-lhe va-rô- ti-tza, lhu- bya. Va- tli- va

мо - ря, о - но к зем - ле во - ро-тит-ся, лю - бя. В от-ли-ва

txass nhie vier iz - mie - nhie M6 gya, a - no Kziem 75

час не верь из - ме - не мо ря, о - но к зем -

lhe va - ro - ti - tza, lhu - bya.

- ле во - ро - тит - ся, лю - бя.

uj ya tas -

Уж я тос -

ku - iu, prij-nhie stras- ti pol - nie, Mai- u sva -

- ку ю, преж - ней стра - сти пол ный, мо - ю сво -

6500

bo - du vnov ti bye at - dam... i uj be -
 - бо - ду вновь те - бе от - дам... и уж бе -

The first system of music consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a whole note 'bo' followed by a series of eighth and quarter notes. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the left hand and a more melodic line in the right hand.

gut çat - brat - niem schu- mam vol - nye iz - da - lnie -
 - гут с об - рат - ным шу - мом вол - ны из - да - ле -

The second system continues the musical piece. The vocal line has a similar rhythmic pattern to the first system. The piano accompaniment maintains the eighth-note accompaniment in the left hand while the right hand plays a melodic line with some slurs.

ka clu - bi - mem bie - re - gam, i uj be -
 - ка клю - би - мым бе - ре - гам, и уж бе -

The third system shows the vocal line with a slight change in melody. The piano accompaniment continues with the same rhythmic foundation, though the right hand's melody becomes more intricate with some chromaticism.

gut çat - brat - niem schu- mam vol - nie iz - da - lnie -
 - гут с об - рат - ным шу - мом вол - ны из - да - ле -

The fourth system concludes the page. The vocal line ends with a final note. The piano accompaniment features a section marked '(simile)' in the left hand, indicating a similar texture to the previous accompaniment.

ka clu - bi - miem bie - re - gam.

- ка к лю - би - мым бе - ре - гам.

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are "- ка к лю - би - мым бе - ре - гам." The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs) and features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more complex bass line in the left hand.

The second system continues the musical score. The vocal line features a melodic phrase with a slur over several notes. The piano accompaniment maintains its rhythmic texture with eighth-note patterns in the right hand and a steady bass line.

The third system shows the vocal line with a slur and a fermata over the final note. The piano accompaniment continues with its characteristic eighth-note accompaniment.

The fourth system contains only the piano accompaniment. The right hand has a busy eighth-note pattern, while the left hand has a simpler bass line. The system concludes with a fermata over the final notes.

The fifth system also contains only the piano accompaniment. It features a similar eighth-note pattern in the right hand and a bass line with some rests. The system ends with a fermata.

(1897 r.)

6500

Poema 2

То было раннею весной,
Трава едва всходила,
Ручьи текли, не парил зной,
И зелень рощ сквозила;

Труба пастушья поутру
Еще не пела звонко,
И в завитках еще в бору
Был папоротник тонкий.

То было раннею весной,
В тени берез то было,
Когда с улыбкой предо мной
Ты очи опустила.

То на любовь мою в ответ
Ты опустила вежды -
О жизнь! о лес! о солнца свет!
О юность! о надежды!

И плакал я перед тобой,
На лик твой глядя милый,-
То было раннею весной,
В тени берез то было!

То было в утро наших лет -
О счастье! о слезы!
О лес! о жизнь! о солнца свет!
О свежий дух березы!

Foi no começo da Primavera
A relva mal nascia
As correntes fluíam, o frio não apertava
E o verde dos olivais surgia;

O guizo do pastor
Ainda não tinha cintilado,
E dentro do pinhais
Os botões desabrochavam.

Foi no começo da Primavera
À sombra de uma Bétula
Quando diante de mim com um sorriso
Baixaste os teus olhos.

Como resposta ao meu amor
Tu baixaste o olhar -
Oh vida! Oh Floresta! Oh Luz do Sol!
Oh Juventude! Ó Esperança!

Chorei eu à tua frente
Olhando para o teu rosto amado
Foi no começo da Primavera
À sombra de uma Bétula!

Foi na manhã da nossa vida -
Oh Felicidade! Oh Lágrimas!
Oh Floresta! Oh Vida! Oh Luz do Sol!
Oh ar puro da Bétula!

Анатолию Ильичу Чайковскому

ТО БЫЛО РАННЕЮ ВЕСНОЙ...

Соч. 38 № 2 (1878)

Слова А. К. ТОЛСТОГО ¹⁾**Allegro moderato**

p cresc.

The piano introduction consists of two staves. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. The tempo is marked 'Allegro moderato'.

To
To

The first system of the song features a vocal line on a single staff and piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with the word 'To' and continues with a melodic phrase. The piano accompaniment continues from the introduction.

bie - la ra - nhe - u vies - noi tra - va ied - va fceha - di - la

бы - ло ран - не - ю вес - ной, Тра - ва ед - ва вско - ди - ла,

The second system continues the vocal and piano accompaniment. The vocal line is on a single staff with lyrics in both Cyrillic and Latin script. The piano accompaniment is on two staves, providing harmonic support for the vocal melody.

ru - tsi tie - kli nhie pa-ril- znoi, i zie-lhenh roxtskva-zi-la

Му . чьи тек . ли . не па . рил зной, И зе . лень рош скво . зм . ла,

Tru-ba pa-stux-ya pa-u- tru iex txó nhie pé - la zvón-ka,
semplice

Тру . ба па . стух . ь . я ло . уг . ру Е . ще не пе . ла звон . ко,

i vzá vit-kág iex txóv bá-ru bel pá- pa-rót-nhieK Tón-kie,

И в за . сн . т . ках е ще в бо ру Был па . ро . т . ник том кий,

To bie- la ra-nhe-u vies-noi, vtie-nhi berioz to bie-la
piuf

То бы . ло ран . не ю вес . ной, в те . ци бе . рез то бы ло,

kag-da cu-lipkai priedamoj Tie o - txi a-pus-ti-la....

221

Ког . да с у . лыбкой пре дной Ты о . чи о . пус . ти . ла...

To na lhu bovMaiu vatviet

Tie a - pusti - la vies-die

То на любовь мою ответ Ты о . пус . ти . ла веж ды -

Oh
сург.
срн срн до mf

Jizne Oh, liez Oh, ssontzaçviet

Oh, iu nôt

жизнь! о, лес! о, солн ца свет! О, ю . ность!

Oh, na diej - di i pla- kal ya pe - ried tá -

— о, на деж ды! И пла . кал я пе . ред то .

boi, na lk tvoi ghadya mi- li *molto meno mosso* То bie - la ra - phe - u vies -

. бой, На ликтвой гля . дя ми . лый — То бы . ло ран . не . ю эс .

noi, vti-nie be- riaz *do* То bie - la То bie - la

. ной, В те . ни бе . рез то бы . ло! То бы . ло

vutra na xxê lhiet *Oh, stax- stie* *Oh, slhō-zie* *Oh,*
friten ad libit. *a tempo* *con tutta forza*

вут . ро на ших лет! О, счас . тье! о, сле . зы! О,

liez

Oh, Jiznhe

Oh, sson - tzačvie23

лес! о, жизнь! о, солн. ласвет!

The first system of the musical score features a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a long note on the word 'лес!' followed by a melodic phrase for 'о, жизнь!' and another for 'о, солн. ласвет!'. The piano accompaniment consists of a flowing melody in the right hand and a rhythmic bass line in the left hand.

Oh, svie jei dug be-ro

zie!

о, свежий дух бе. ре зы!

The second system continues the musical score. The vocal line has a melodic line for 'о, свежий дух бе. ре зы!'. The piano accompaniment features a more complex texture with arpeggiated chords in the right hand and a steady bass line in the left hand.

The third system shows the piano accompaniment continuing. It features a series of arpeggiated chords in the right hand and a rhythmic bass line in the left hand, with some dynamic markings like 'p' and 'f'.

The fourth system shows the piano accompaniment continuing. It features a series of arpeggiated chords in the right hand and a rhythmic bass line in the left hand, with some dynamic markings like 'p' and 'f'.

Марии Даниловне Каменской

ТО БЫЛО РАННЕЮ ВЕСНОЙ...

Слова А.К. ТОЛСТОГО

Соч. 43, №4

Moderato ma capriccioso $\text{♩} = 88$

To bie - la ra - nhei-u vies -

dolce

То бы - ло ран - не - ю вес -

noi, tra - va ied - va fcêha - di - la, ru -

- ной, тра - ва ед - ва всхо - ди - ла, ру -

txi tie - kli, nhiepa-ril- znoi, i zie-lhenh roxtx Skva - zi - la

- чьи тек - ли, не па - рил зной, и зе - лень роц скво - зи - ла,^{*)}

To bie - la ra - nhei-u vies - noi,

то бы - ло ран - не - ю вес - ной,

*) У Толстого далее следует строфа, опущенная композитором.

vtie nhi be - rioz to bie - la, kag-da çu - lip - kai prie - da

в те - ни бе - рез то бы - ло, ко - гда су - лыб - кой пре - до

cresc. *dim.*

mnoi Ti o - txi a - pus - ti - la... To na Ihu -

рит. *dolce assai* *a tempo*

мно - й ты о - чи о - пу - сти - ла... То на лю -

cresc. poco

bov Mai - u vat - viet

poco più animato

- бовь мо' - ю в от - вет

tie a - pus - ti - la vies - di Oh,

ты о - пу - сти - ла веж - ды - о

molto espressivo

жизнь! о лес! о солн_ца свет! О

più p

росо *allarg.* *f* на - дeж - ды! И

ю - ность! о на - дeж - ды! И

dim.

пла - кал_я пе -

пла - кал_я пе -

ried Та - бои, на

- ред то - бои, на

lik Tvoi gha - dya mi - li To
 лик твой гля - дя ми - лый, то

bie - la ra - nhei - u vies - noi,
 бы - ло ран - не - ю вес - ной,

vtie - nie be - rioz to bie - la
 в те - ни бе - рез то бы - ло!

To bie - la vu - tra na xhë lhiët,
 То бы - ло в ут - ро на - ших лет,

Oh, stxas - tie-e Oh slhó - zie Oh 43

о сча - сти-е! О сле - зы! О

liez Oh Jiznhé Oh sson - tza - çviet

allarg.
espressivo molto

лес! о жизнь! о соли-ца свет!

a tempo

Oh svie

dolce **stringendo**

О све

Ji dugg bie - ro - zie

ritard. **a tempo (animato)**

- жий дух бе - ре - зы!

dim. **m.s.**

(1897 г.)

Poema 3

О, если б ты могла хоть на единый миг
Забуть свою печаль, забыть свои невзгоды!
О, если бы хоть раз я твой увидел лик,
Каким я знал его в счастливейшие годы!

Когда в твоих глазах засветится слеза,
О, если б эта грусть могла пройти порывом,
Как в теплую весну пролетная гроза,
Как тень от облаков, бегущая по нивам!

Oh, se tu pudesses pelo menos por um instante
Esquecer a tua tristeza e mágoa.
Oh, se pelo menos uma vez eu visse o teu rosto
De forma que eu o reconheça nos anos felizes!

Quando nos teus olhos brilhar a lágrima
Oh, se essa tristeza pudesse passar num ápice
Como numa primavera quente numa pequena tempestade
Como a sombra das nuvens que pairam no cimo da água!

Анатолию Ильичу Чайковскому

О, ЕСЛИ Б ТЫ МОГЛА...

Соч. 36 № 4 (1878)

Слова А. К. ТОЛСТОГО¹⁾

Allegro agitato

Oh, les lib ti magla hôt na ie

О, е-сли б ты мо-гла, хо-ть на е -

ди - ние миг, за буйтсвау пе-чай за буйтсва-и ние взо-ди

- ди - ный миг, За-быть свою печаль, за-быть свои невзго - ды,

1) Отпечатано не согласованно.

2) В автографе ошибочно указан скрипичный ключ.

3) " " :

Oh, ies li bie hôtrâsyatvoiu vie die lik Ka

p *rit. p*

О, если бы, хоть раз, я твоей увидел лица, Ка...

kim ya znal iê vô vtxassiti vie xi-e gô - die kagda vglazag tvaig za

p

- ким я знал его в счастливейшие годы Когда в глазах твоих за...

svietit ça shieza, *rit. sfz.* Oh, ies lib é ta gruss mag

rit. sfz.

- светит - ся сле - за, О, если бы эта грусть могла...

а) См. прим. 2

б) В автографе здесь: *p*

в) В стихотворении: в строке «Слава»

la praí - ti pa-ri - vam kak vtie plu- iu vies-nu pra-

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной партии и фортепиано. Вокальная партия начинается с динамического обозначения *p*. Фортепиано играет аккордовую фигуру с арками.

- ла прой - ти по - ры - вом, Как в те - плу - ю вес - ну про -

lhiet na ya gra-za kak tienh a - ta - bla -

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной партии и фортепиано. Вокальная партия имеет динамические обозначения *cresc.* и *scen.*. Фортепиано продолжает аккордовую фигуру с арками.

- лет - на - я гро - за. Как тень от об - ла -

kov be-gux-txa ya pa- nhi - vam Oh,

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной партии и фортепиано. Вокальная партия имеет динамическое обозначение *f*. Фортепиано продолжает аккордовую фигуру с арками.

- ков, бе - гу - ша - я по ни - вам! О,

7. Конец стихотворения.

ieslibtiemaglahôt ná-ie di- nieg mi za buit svai u pe-chail, za

если бы могла, хоть на е - ди - ный миг, Забыть свою печаль, за -

The first system of the musical score consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with the lyrics 'если бы могла, хоть на е - ди - ный миг, Забыть свою печаль, за -'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand, and a more melodic line in the left hand.

buit svainhievzgo-die

Oh,

ies li bie hôt rás

- быть свои не взо - ды, О, ес - ли бы, хоть раз,

The second system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics '- быть свои не взо - ды, О, ес - ли бы, хоть раз,'. The piano accompaniment features a more complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and slurs. A dynamic marking 'ff' is present above the vocal line, and a tempo marking 'tempo' is written above the piano accompaniment.

ya tvoi u vie

die lik

Ка - Kim ya
poco ritard.

и твой у - ви . дел - лик, Ка - ким я

The third system of the musical score concludes the vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics 'и твой у - ви . дел - лик, Ка - ким я'. The piano accompaniment features a series of arpeggiated chords with long slurs. A tempo marking 'poco ritard.' is written above the piano accompaniment.

znal ie - vô vstxástlig vie- xi-e gô

знал е - го вчастли . вей - ши - е го

diel
a tempo

dim.

p *pp*

Надежде Николаевне Римской-Корсаковой
О, ЕСЛИ Б ТЫ МОГЛА...

Слова А.К. ТОЛСТОГО

Соч. 39, №1

Oh, ies - lib ti mag-la, hôt na ie-di - ni mig, za-buit

Andante molto moderato ♩ = 56

О, ес - ли б ты могла, хоть на е - ди - ный миг, за - быть

p *sempre legato assai*

svai-iu pe-chail za buit sva-i nhie vzgô-die, Oh, ies- li be hôt

сво - ю печаль, за - быть сво - и невзго - ды, о, ес - ли бы хоть

rás ya tvoi u-vie-die lik, kakim ya znal ie-vô vtxashti vie xi-e gô- die!

раз, я твой увидел лик, каким я знал е - го в сча - стли - вей - шие го - ды!

Kag- da vtva-ig gla-zag za svie- tit çya slhie-za,

росо accel.

Ког - да в тво - их глазах за - све - тит - ся сле - за,

cresc.

animato, un poco

ies-lib e - ta grusst

mag - la praí - ti pa - ri - vam, kak

mf. *dim.* *p*

o, es - lib e - ta grusst mog - la proi - ti po - ry - vom, kak

vtië - pluu vies - nu

pre - lhet - na - ya gra - za,

cresc. *accel.* *f*

в теп - лю вес - ну прелет - на - я гро - за,

Kak tienh at a - bla - kov,

be - gux - txa ya pa nhi -

rit.

Tempo I

как тень от об - лаков, бе - гу - ща - я по ни -

dim. *p*

vam!

dim.

rit.

вам!

pp *morendo*

(1897 г.)

Поэма 4

Горними тихо летела душа небесами,
Грустные долу она опускала ресницы;
Слезы, в пространстве от них упавая звездами,
Светлой и длинной вилися за ней вереницей.

Встречные тихо ее вопрошали светила:
«Что так грустна? И о чем эти слезы во взоре?»
Им отвечала она: «Я земли не забыла,
Много оставила там я страданья и горя.

Здесь я лишь ликам блаженства и радости внемлю,
Праведных души не знают ни скорби, ни злобы —
О, отпусти меня снова, создатель, на землю,
Было б о ком пожалеть и утешить кого бы».

A alma voava silenciosamente nos céus montanhosos
Ela baixava os cílios tristes para o chão
As lágrimas que caíam no espaço transformam-se em estrelas,
Formando um longo manto.

As que encontrava no caminho perguntavam:
Porque estás tão triste e com lágrimas no olhar?
E ela respondeu: “ Eu ainda não me esqueci da terra.
Deixei lá muito sofrimento e dor.

Aqui só vejo cara de felicidade e alegria
As almas dos humildes não conhecem nem maldade nem amargura.
Oh, criador deixa-me voltar à terra, novamente
Para ter alguém a quem consolar e alguém para cuidar”.

Александр Валерьевич Панаев

ГОРНИМИ ТИХО ЛЕТЕЛА ДУША НЕБЕСАМИ

Соч. 47 №2 (1880)

Слова А. К. Толстого¹⁾

Andantino con moto

Gornimi tig-hô lie-te-la du - xa nhie bes-sa - mi,

Гор-ни-ми ти-хо ле-те-ла ду-ша не-бе-са-ми,

espr.

p

simile

gruss-ne-ie dó-lu a - na a - puska-la ries-nhi - tzei;

Груст-ны-е до-лу о-на о-пус-ка-ла рес-ни-цы;

1) Стихотворение не озаглавлено.

rit f

Сле-за пространства от них у-па-да-я звез-да - ми,

sviet loi i dli moi vi - li-cya ztamievere - nhi - - tzei.

Свет-лой и длин-ной ви-ли-ся за ней ве-ре-ни-цей.

vstre txnje ye tig-hô ye - yô va-pra-xa - cvie - ti - la:

rit f

Встреч-ны-е ти-хо-е - о-во-про-ша-ли све-ти-ла:

xtô tie grusstnâ i ya txôm e - ti shhōzie vô

„Что ты груст-на? и о-чем э-ти сле-зы во

a) В автографе здесь: p

vzô - rie.

im at-ve-xala a-na: yaziemlinhie zá-

tempo I
суб сцен до

Музыкальный фрагмент первого систем. Включает вокальную партию и фортепиано. Динамика *mf*. Темп *tempo I*. Маркировки *суб* и *сцен* указывают на сценические действия. Слова: *vzô - rie.* и *im at-ve-xala a-na: yaziemlinhie zá-*

взо - ре!!

Им от-ве-ча-ла о - на: "Я зем-ли не за -

bie - la,

Мно-га as - ta - vi - la там, ya stra - da - nia i

Музыкальный фрагмент второго систем. Динамика *mf*. Слова: *bie - la,* *Мно-га as - ta - vi - la там, ya stra - da - nia i*

. ба - ла,

Мно-го о - ста - ви - ла там я стра - да - нья и

гô - ря.

Мно - га,

Многа стра-
субсц.

Музыкальный фрагмент третьего систем. Динамика *mf*. Слова: *гô - ря.* *Мно - га,* *Многа стра-*

го - ря.

Мно - го,

мно-го стра-

da - nya

Agg,

Мно

ga as - ta - vi - la

Музыкальный фрагмент четвертого систем. Динамика *p.* Слова: *да - нья, Ах, мно - го о - ста - ви - ла*

. да - нья,

Ах, мно

го о - ста - ви - ла

я там страданья и горя. Здесь я лишь бы кам блаженства и радости

vnhem mlhu,

pra-vied-nigg du-che nhie

внемлю, Праведных души не

zpai-ut nhi scor-bi-nhi zlo - bie,

знают ни скорби, ни злобы,

oh, at-pus-ti mie-nhā snōva ssāz-da-tielh na ziem - mlhu

О, отпусти меня снова, создай на земле

*) В стихотворении слово Железо, много страдания, ах, много оставила так страдания и горя нет.

Bie-la bo kom pa-ja-lhiet i u-tie-xitt ka 281

Музыкальный фрагмент с вокальной линией и фортепиано. Вокал: *ff* Бь-ло бо ком по-жа-леть и у-те-шить ко-.

vo - bie Oh, atpus-ti mienhasnôva,ssazda-tielh,naziemlhu, Bie-la bo
string. a tempo

Музыкальный фрагмент с вокальной линией и фортепиано. Вокал: . го бы, О, от-пус-ти ме-ня сно-ва, соз-да-тель, на зем-лю, Бь-ло бо

kom pa-ja-lhiet i u-tie-xitt ka vo - bie!
poco riten. [a tempo]

Музыкальный фрагмент с вокальной линией и фортепиано. Вокал: ком по-жа-леть и у-те-шить ко го бы!⁴¹

Музыкальный фрагмент фортепиано.

41 В отходьвереннх которенна нит.

ГОРНИМИ ТИХО ЛЕТЕЛА ДУША НЕБЕСАМИ...

Слова А.К. ТОЛСТОГО

Соч. 27, №1

Larghetto *p dolce* *pp con sordino*

Gor - ni - mi tig - hō lie
 Гор - ни - ми ти - хо ле -

tie - la du - xa nhie - bes - sa - mi, grusst - nhie ie dó - lu a - na a - pus -
 - те - ла ду - ша не - бе - са - ми, груст - ны - е до - лу о - на о - пус -

ka - la ries - nhie - tzel, Shō - zie vprás - trans - tva ies nigg u - pa -
 - ка - ла рес - ни - цы, сле - зы в про - стран - стве из них у - па -

da - ya zviesda - mi, sviet - loi i
 - да - я звезда - ми, свет - лой и

7. Р. Корсаков. Романсы т. I 5916

dli - moi za ne - iu vi-lis ve - re -

длин - ной за не - ю ви-лись ве - ре -

The first system of the musical score consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a half note 'dli' followed by a quarter note 'moi', then a half note 'za', a quarter note 'ne', a half note 'iu', a quarter note 'vi-lis', and a half note 've - re -'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand, with some chords and arpeggios.

nhi - tzei. vstre - tsnie ye

-ни - цей. Встреч - ны - е

rig hō ye - yo va-pra-xa-li svie-ti - la:

росо rit.

The second system continues the musical score. The vocal line has a half note 'nhi - tzei.' followed by a quarter rest, then a half note 'vstre - tsnie' and a quarter note 'ye'. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns. A dynamic marking 'p' is present. The system concludes with a tempo change to 'rit.' (ritardando).

ti - хо е - е во-про-ша-ли све-ти - ла:

The third system shows the vocal line with a half note 'ti - хо' followed by a quarter note 'е - е', then a half note 'во-про-ша-ли' and a quarter note 'све-ти - ла:'. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern. Dynamic markings 'p' and 'pp' are visible.

a tempo A - tche - vō tak grusst-na i a

„От - че - го так грустна и о

The fourth system begins with a tempo change to 'a tempo'. The vocal line has a half note 'A - tche - vō', a quarter note 'tak', a half note 'grusst-na', and a quarter note 'i a'. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern. Dynamic markings 'p' and 'pp' are visible.

txôm e-ti shô-zie va vzô - rie?
poco rit.

im at- ve- xa- la a- na:

99

a tempo

чем э-ти сле-зы во взо - не ?“ Им от-ве-ча-ла о-на:

p espressivo

ya ziem-li-nhie za-bie - la, Mnô-ga as- ta- vi-la ya tam stra- da- nya. i

„ Я зем-ли не за-бы-ла, мно-го о-ста-ви-ла и там стра-данья и

gô-rya.

zdiess

ya lix li

kam bla-

го - ря. Здесь я лишь ли - кам бла-

cresc. *f*

gens tva i ra-das-ti vnhem - mlhu,

pra - vied - nigg du - che nie

- жен-ства и радо-стивнем - лю, пра - вед - ных ду - ши не

pp

7*

5916

zna - yut ni scor-bi, nhie zľo - bie. Oh, at-pus-ti me-nhie snŏva, ssaz-da-

зна - ют ни скор-би, ни зло - бы. О, от-пу-сти ме-ня сно-ва, со-зда -

p *cresc.*

til, na ziem - lhu, Vie - la bo kom pa-ja-lhiet,

-тель, на зем - лю, бы - ло б о ком по-жалеть,

f dim.

Vie - la bo kom pa-ja-lhiet i u - tiess - xits ka -

бы - ло б о ком по-жалеть и у - те - шить ко -

mf dim.

vŏ bie.

- го бы."

p [*dim.*]

Poema 5

Усни, печальный друг, уже с грядущей тьмой
Вечерний алый свет сливается все боле;
Блещущие стада вернулись домой,
И улеглася пыль на опустелом поле.

Да снидет ангел сна, прекрасен и крылат,
И да перенесет тебя он в жизнь иную!
Издавна был он мне в печали друг и брат,
Усни, мое дитя, к нему я не ревную!

На раны сердца он забвение прольет,
Пытливую тоску от разума отымет
И с горестной души на ней лежащий гнет
До нового утра незримо приподымет.

Томимая весь день душевною борьбой,
От взоров и речей враждебных ты устала,
Усни, мое дитя, меж ними и тобой
Он благостной рукой опустит покрывало!

Adormece triste amigo, na chegada da escuridão
A luz avermelhada noturna desfocada;
O rebanho voltou para casa,
E a poeira dos campos vazios baixou.

Que o anjo do sono desça esvoaçando maravilhosamente
E que te leve para outra vida!
Já há muito tempo que ele é amigo na tristeza,
Adormece, minha criança, eu não tenho ciúmes.

Vai tornando em esquecimento as feridas do coração,
A intrometida saudade vai separar da mente
O peso da mágoa que está na alma sofredora
Vai levando disfarçadamente até a manhã seguinte.

Remoendo todo o dia numa luta da alma,
Estás cansada dos olhares e falares inimigos,
Adormece minha criança, tu entre eles
Ele pouosa suavemente o seu manto.

Александр Валерьевич Панаев

УСНИ, ПЕЧАЛЬНЫЙ ДРУГ...

Соч. 47 № 4 (1880)

Слова А. К. ТОЛСТОГО¹⁾

Andante non tanto us -
p
У -

ni, pe-chail-ni drug, u - gé çgrya-du-chei
Усни, печальный друг, у же с-гря-ну-щей

tmoi vé-txer ni a -li çviet çli -vai-et-ça fçio
тьмой Вечерний а лый свет слы-ва-ет-ся всё

© Стихотворение не опубликовано.

bô - Ihie, blé-ya-xi -ie sta-dá

бо - ле; Бле-я-ши-е ста-да

ver-nu-li- ça da moi,

i u - le- gla--ça

вер-ну-ли-ся до-мой, И у-лег-ла-ся

puilhna a-pus-tiê lam rôl - Ihie.

пыль на о-пус-те-лом по - ле.

Da çnhi-diet al-giel çna,

pre cra cien i cre-

Da sni-det an-gel sna, прех-ра-сен и кры-

lat, iogeda pê-re nhie - çiot tiebua onbjiznhe i-

-лат, И да пе-ре-не-сет те-бя снвжизнь и-

nu - iu, i-za-vna bie ðn mnhe

-ну - ю! Изда-на был он мне

vpeçaille drug i brad, us-ni, mai-o di

в пе-ча-лн друг и брат, У-сни, мо-е дн.

• В автографе:

tza, Knhi-mu ya nhie rie -vnu - iu

-тя, к не. му я не рес. ну. ю.

The first system of music consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a treble clef and a key signature of two flats. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more melodic line in the left hand.

Na ra nie çier tza òn za bve ni ie pra-lhoit.
pù mosso

На ра. нысрд. ца он заб.ве. ни. е про. лъет.

The second system of music continues the vocal line and piano accompaniment. The tempo marking 'pù mosso' is placed above the vocal line. The piano accompaniment maintains its rhythmic and melodic structure.

Pê -tli-vu-iu tas - ku at ra-zu-ma at - ti - miet.

Пыт.ли. ву. ю тос. ку от ра. зу. ма от. ни. мет.³⁾

The third system of music concludes the vocal line and piano accompaniment. A dynamic marking 'mf' is visible in the piano accompaniment. A footnote number '3)' is placed at the end of the vocal line.

3) В стихотворении: отцмет.

i cgo restnoi du - chie na nhie le - já - xi - gnhôt

И сгорест.ной ду . ши на ней ле . жа.щий гнет

danôva -va ut- tra nhiezrima pri -pa-die-miet.

До но . во . го ут - ра не.зри.мо при. под . ни . мет. ⁴⁾

Та - ми - май-ya viess
tempo I

То . ми - ма . я весь

riten.

4) В стикетировании: приподнимет.

Dienh

Du- xe

vnai-u bár-voi,

день ду- шев - но ю борь - бой,

The first system of the musical score. It features a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The vocal line begins with the lyrics 'день ду- шев - но ю борь - бой,'. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a more melodic line in the left hand with some slurs and accents.

at vzo rav i re - txei vraj diebnig tie us- ta - la;
stacc.

От взо-ров и ре- чей враж-деб- ных ты у- ста - ла;

The second system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics 'От взо-ров и ре- чей враж-деб- ных ты у- ста - ла;'. The piano accompaniment continues with similar patterns, including slurs and accents. A dynamic marking of *mf* is present in the piano part.

us-ni, mai-ô di- tza,

Meij ni mi i ta -

У-сни, мо- е ди - тя, реж ни- ми и то .

The third system of the musical score. The vocal line concludes with the lyrics 'У-сни, мо- е ди - тя, реж ни- ми и то .'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic and melodic motifs. A dynamic marking of *mf* is present at the beginning of the system.

boi Òn blá - ga - çnoi ru- koi a - pus-tit pa-krê-
сглас.

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной партии (верхняя линия) и фортепианного сопровождения (нижняя линия). Вокальная партия начинается с ноты G4, за которой следуют ноты A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Фортепианное сопровождение включает аккорды и мелодические линии в правой и левой руках.

бой Он бла . гост . ной ру . кой о . пус-тит по-кры .

vá - la. us - ni, mai-o di-tza us- ni, mai-o di-

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной партии (верхняя линия) и фортепианного сопровождения (нижняя линия). Вокальная партия начинается с ноты G4, за которой следуют ноты A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Фортепианное сопровождение включает аккорды и мелодические линии в правой и левой руках. В конце фрагмента есть обозначение *dim.*

ва . ло. ⁵⁾ У . снн, мо . е ди - тя! У . снн, мо . е ди .

tza, us- ni, di- tza, us - ni.

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной партии (верхняя линия) и фортепианного сопровождения (нижняя линия). Вокальная партия начинается с ноты G4, за которой следуют ноты A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Фортепианное сопровождение включает аккорды и мелодические линии в правой и левой руках.

тя, у . снн, ди - тя, у . снн!

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной партии (верхняя линия) и фортепианного сопровождения (нижняя линия). Вокальная партия начинается с ноты G4, за которой следуют ноты A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Фортепианное сопровождение включает аккорды и мелодические линии в правой и левой руках. В конце фрагмента есть обозначение *pp*.

5) Конец отягченности.

УСНИ, ПЕЧАЛЬНЫЙ ДРУГ...

Слова А. К. ТОЛСТОГО

Соч. 39, №4

us-ni, pe-chail-ni drug,

Adagio $\text{♩} = 48$ *dolce*

У. снй, пе-чаль-ный друг,

u-gé çgrya- du- tchei tmoi vé - txer-ni a-li çviet çli -vai -et - ça fçio.bô-lhie,

a piacere

уже с гря-ду-щей тьмой ве-черний алый свет сли-ва-ет-ся все бо-ле,

ble-ya - xi -ye sta- da ver- nu - li- çya da - moi, i u - le - gla - çya

бле-я - щи - е ста - да вер-ну - ли-ся до-мой, и у-лег-ла-ся

puilhna a-pus-tiem-lam po - lhie.

a tempo

пыль на о-пу-стелом по-ле.

Da çnhi-diet al - giel çna, pre-ca-cien i cre- lat, *a piacere* i da pe-re-nhie-¹¹⁷

Да сни-дет ан-гел сна, пре-кра-сен и кры-лат, и да пе-ре-не-

çiot tie bya òn bjiznhe i- nu - iu *a tempo* iz - da-vna bie òn-mnhe vre-

-сет те-бя он в жизнь и-ну - ю! Из-дав-на был он мне в пе-

çhail ie drug i brad, us- ni, mai-o di - tza, Knhie-mu ya nhie rie - vnu -

-ча-ли друг и брат, у-сни,мо-е ди-тя, к не-му я не рев-ну -

iu. na ra - nie çier- tza on za -

- ю. На ра-ны серд-ца он заб-

org. poco

a piacere

- ве - ни - е про - льет, пыт - ли - ву - ю тос - ку от ра - зу - ма о -

rosso più animato

- ты - мет, и с го - ре-стной ду - ши на ней ле -

rit. *dim.*

- жа - щий гнет до но - во - го ут - ра не - зри - мо при - по - ды -

Tempo I *a piacere*

- мет. То - ми - ма - я весь день ду - шев - но - ю борь -

boi, at vzó rav i re - txei vraz-die - bnig tie us - ta - la.

119

- бой, от взо-ров и ре-чей враж-деб-ных ты у-ста-ла.

cresc.

f

f

us - ni, mai - o di - tza, Meij - ni - mi i ta -

a tempo

У - снй, мо - е ди - тя, меж ни - ми и то -

p

boi ón bla - gla-çnoi ru - koi a - pus - tit pra - kre - va -

- бой он бла-гост-ной ру-кой о-пу-стит по-кры-ва -

pp

pp

pp sempre

la.

ten. ad lib.

ло.

p

pp

5916

(1997 г.)

Poema 6

На нивы желтые нисходит тишина;
В остывшем воздухе от меркнувших селений,
Дрожа, несется звон. Душа моя полна
Разлукою с тобой и горьких сожалений.

И каждый мой упрек я вспоминаю вновь,
И каждое твержу приветливое слово,
Что мог бы я сказать тебе, моя любовь,
Но что внутри себя я схоронил сурово!

Nas águas douradas descia o silêncio
No ar arrefecido das casas desvanecidas
Tremendo, propaga-se o som. A minha alma está cheia
de arrependimentos com a nossa separação.

E lembro-me novamente de cada acusação
E insisto em cada palavra amigável
O que poderia dizer a ti, meu amor
Mas guardei firmemente dentro de mim.

НА НИВЫ ЖЕЛТЫЕ...

Соч. 57 №2 (1984)

Слова А. К. ТОЛСТОГО¹⁾

Andante

Na ni - vie jôl-ti-iê
 На ни - вы жел-ты-е

nhis hoditti che-na, vas tec -xem vôzdugge at
 нисходиттши . на, — В остыв-шем воздухе от

mierknuvxegce-lie - nie dra já, nhie çio- tza zvôn!..
 меркнувших се-ле . ний, Дража, не-сет . ся звон...

¹⁾ Стихотворение не опубликовано.

Ducha maiapal-na ras-
molto surr.

Ду.ша мо.я пол.на Раз.

Iu kaiu čta voi Duchamaiapal-na ras-lu-kaiu čta voi i gor-

- лу.ко.ю с то.бой, — Ду.ша мо.я пол.на — Раз. лу.ко.ю сто.бой и горь -

kigčajá-lhie ni. i kajdie moiú priok ya čvrati
più vivo e agitato
appassionato

- ни.ж со.жа.ле - - ний. И как.дый м.я.у.пре.к я в.сп.ми.

na - iu vnoń, i kajdie ie tverju privietlhi vai-ě

- на - ю в.но.вь, И как.до.е т.вер.жу при.вет.ли.во.е

В. Н. С. «Хотворенки» четвертого лет.

çlo- ba, xômogbieyaska- za- ti- bie *riten.* maialhu- boy
 сло . во, Чтомогбыя ска . зать те . бе мо . я лю . бовь .

maia lhu- boy, nox txôna gnie du- chie *p*
 — мо . я лю . бовь,^{а)} Ночто на дне ду . ши^{б)}

ya çaranhiel *riten. na poco* çu- ro- va.
 — я scho- ро . нил су - ро . во.^{в)}

- а) В автографе: *ff*.
 б) См. прим. в.
 в) В стихотворении: влутри себя.
 г) Конца стихотворения.

duchamai-a pal-na ras-lu-kai-iu stá-boi

du-

tempo 1

Ду-ша мо-я пол-на Раз-лу-ко-ю с то-бой! Ду-

chamaia pal-na

ras-lu-kai-iu stá-boi

i gor-

ша мо-я пол-на Раз-лу-ко-ю с то-бой и горь-

kig ça-ja-lhie

nie.

КИХ со-жа-ле-ния!

Надежда Николаевна Римской-Корсаковой
НА НИВЫ ЖЕЛТЫЕ НИСХОДИТ ТИПИНА...

Слова А. К. ТОЛСТОГО

Соч. 39, №3

Andante $\text{♩} = 72$

Na ni-ve jol- te-ie nhis ho-dit ti- che -
 На ни-вы жел-ты-е нис-ходит ти-пи-на,

vas -tiev -xem vóz-du-che at mier-knu-vxig ce- lie - ni dra-
 -на, в о-стыившем воз-ду-хе от мерк-ну-щих се-ле-ний, дро-

a ritardato

rosso cello.

vcllo

já nhis çiot tza zvôn... Du-cha Ma- ya pal-na ras-
 -жа, не-сет-ся звон... Ду-ша мо-я пол-на раз-

a tempo

lu- kai-iu stá- boi i gor - kig ça - já - lhis - ni.
 -лу-ко-ю с то-бой и горь - ких со-жа-ле-ний.

5916

i kaj - die moi u - priok ya svr4-mi-na - iu vnnov, 115
 poco rit. mosso

И каж - дый мой у - прек я вспо-ми-на-ю вновь,

i kaj-di-ie tvr-ju pri-viet-lhi-va-ie clo-ba, xto

и каж-до-е твер-жу привет-ли-во-е сло-во, что

mog bi ya skazat ti bie, Ma-ya lhu-bov, No xto vnu-tri ci-bya

мог бы я сказать тебе, мо-я любовь, но что внутри се-бя

rit. poco a poco

ya cha-ra nziel cu-ro - va.

я схо-ро-нил су-ро-во.

rit. Tempo I

(1897 г.)