

## FORMA E INTERPRETAÇÃO NA CANÇÃO *DIE NACHT* DE R. STRAUSS

Heloiza Branco\*

**RESUMO:** Este estudo analisa a forma musical usada pelo compositor Richard Strauss em seu opus 10 n. 3, em resposta ao poema *Die Nacht* de Hermann von Gilm. A análise conclui pelo uso de uma forma híbrida. Além disso, discorre sobre a interpretação desta canção tendo como ponto de partida as emoções que o texto provoca. **PALAVRAS-CHAVE:** Lied,; forma musical; interpretação musical.

**ABSTRACT:** This study reports the musical form used by Richard Strauss in his song *Die Nacht*, opus 10 n. 3. It also discusses the text influence to evoke corporal emotions, and how this knowledge can help the singer's vocal performance.

**KEYWORDS:** Lied; musical form; musical interpretation.

No Romantismo as respostas para as questões do mundo residiam não na racionalidade, mas na imaginação. O espírito romântico coloca ênfase nas manifestações dos impulsos emocionais e nas sensações nervosas. Os temas principais do romantismo se referem à expansão, à exploração do desconhecido, do mundo físico ou das sutilezas psicológicas. Entre estes temas, a escuridão da noite tem um lugar privilegiado, atraindo os poetas românticos pelo seu mistério.

No texto de *Die Nacht* de Herman von Gilm, abaixo transcrito e traduzido, encontramos o paradoxo de que fala Deborah Stein, quando o poeta procede à intensificação da realidade com a imaginação. Um fenômeno cotidiano como a noite se transforma em uma ameaça aos encantos da natureza e da cidade, bem como à própria vida afetiva do poeta, que teme perder o seu amor. *Die Nacht* é um poema onde se expressa medo e tristeza perante a inevitabilidade da perda das belezas do dia. O texto revela também uma ambivalência temporal: perante o espetáculo do poente, não se pensa na beleza das estrelas ou no brilho da lua, que acontecem durante a noite, mas apenas na melancolia do dia que perece – o passado feliz é comparado a um presente conturbado, sob as cores da percepção emocional.

A ambigüidade do poeta frente às forças naturais é forte. Rendendo homenagem às imagens visuais, Gilm fala das luzes que dão cor, brilho e forma às coisas do mundo; e da escuridão que rouba e fenece as mesmas qualidades. Há uma oposição entre a luz e a escuridão, o dia e a noite, a alegria e a tristeza, a posse e a perda. Pode-se mesmo inferir que a luz do dia tem uma conotação de vida, enquanto a noite se refere à morte. O mundo se mostra em perpétua transformação, de uma perspectiva extremamente individual e interna.

*Die Nacht*

Tradução algo livre

*Aus dem Walde tritt die Nacht,  
Aus den Bäumen schleicht sie leise,  
Schaut sich um in weitem Kreise,*

Do arvoredo a noite vem,  
Sobre o bosque desce quieta,  
Envolvendo toda a mata,

---

\* Mestre em música pela University of Missouri-Columbia, professora no Curso de Licenciatura em Música da Universidade Estadual de Londrina, atualmente doutoranda em música na UNICAMP. [brancoh@uel.br](mailto:brancoh@uel.br)

*Nun gib acht.*

*Alle Lichter dieser Welt,  
Alle Blumen, alle Farben  
Löscht sie aus, und stiehlt die Garben  
Weg vom Feld.*

*Alles nimmt sie, was nur hold,  
Nimmt das Silber weg des Stroms,  
Nimmt vom Kupferdach des Doms  
Weg das Gold.*

*Ausgeplündert steht der Strauch,  
Rücke näher, Seel' an Seele;  
O die Nacht, mir bangt, sie stehle  
Dirch mir auch.*

Olhe bem.

Toda luz ela esmaece,  
E das flores e das cores  
Rouba o tom, e rouba os feixes,  
Desfalece.

Leva tudo que é bom,  
Tira d' água o prateado,  
Leva do domo o dourado  
Rouba o tom.

Desfalece o alecrim,  
Aproxima alma de alma,  
Oh, a noite, rouba, calma  
Tu, de mim.

O poema *Die Nacht* foi construído em quatro estrofes, sendo que o último verso é sempre o mais curto. O padrão de rima final usado é *abba*. As três primeiras estâncias do poema falam da observação do cair da noite sobre o campo e a cidade. Na estrofe inicial o fenômeno geral da noite é descrito, enfatizando-se que ela desce calma e quieta - um fenômeno inexorável. Na segunda estrofe dá-se realce a detalhes específicos do efeito da diminuição da luz, enquanto na terceira há um certo julgamento do fenômeno quando o poeta diz “leva tudo que é bom”. O poema caminha do geral para o específico, fazendo muitas alusões à percepção visual. Percebe-se a valorização das perdas em relação ao dia que termina, num clima de melancolia.

Na última estrofe, após divagar sobre o perfume das flores, o poeta muda dramaticamente a direção de suas observações. Em analogia com o efeito da noite sobre as coisas, dirige sua imaginação para a possibilidade de que também o ser amado possa ser envolto e levado. Exibe, então, medo. Da melancolia inicial ao medo com que se termina o poema percebemos um movimento psicológico e emocional, com um pano de fundo configurado pela impotência do poeta face as forças naturais.

A poesia é confeccionada em terceira pessoa até os dois últimos versos onde se passa para a primeira pessoa, identificando então quem fala: eu. Enquanto usa a terceira pessoa, o poeta projeta sua própria voz na do protagonista. Parece passear observando a caída da noite, falando consigo mesmo. Quando a primeira pessoa aparece, o poeta se dirige à pessoa amada, identificada pelo pronome tu. Isso é feito, porém, de forma íntima, deixando implícito que o poeta continua a conversar consigo mesmo. A poesia influencia fortemente as escolhas musicais de Strauss.

## 1. FORMA

A maneira como Strauss combinou os elementos musicais em *Die Nacht*, explorando similaridades e contrastes à procura de um todo coerente tem tudo a ver com a forma do poema. Bas comenta que na música vocal o texto é um guia, um precioso coeficiente, seja de unidade ou de variedade. Os compositores românticos mostraram sempre muita sensibilidade à progressão do conteúdo poético. O poema de Gilm traz uma grande diferenciação na quarta e última estrofe, quando o mundo interno do poeta começa a ser desvelado. Isso trouxe a Strauss certo desequilíbrio nas proporções:  $\frac{3}{4}$  do poema tem um conteúdo e o  $\frac{1}{4}$  final outro.

Que forma adotar? Tivesse o poema continuado no mesmo sentido de descrever o cair da noite e a forma estrófica modificada teria sido ideal.

A solução de Strauss foi reconhecer o conteúdo descritivo contínuo das três primeiras estrofes através de algum tipo de similaridade, e identificar a mudança no conteúdo poético da última estrofe por uma mudança musical compatível. Identifica-se a forma estrófica modificada até o compasso 27, o que corresponde às três primeiras partes da música (Parte A: do compasso 1 até 9; Parte A': do compasso 10 ao 17; Parte A'': do compasso 18 ao 27). Para defender essa opinião pode-se apontar as seguintes características deste trecho musical:

- a) um gesto vocal inicial idêntico ou semelhante (compasso 2, 10 e 18): a subida por graus conjuntos até a 5ª da tônica de Ré Maior, partindo da 3ª maior da tonalidade de Ré maior cria uma forte unidade entre estas partes;
- b) há um tamanho médio aproximado das frases vocais: 7 compassos na primeira e na terceira partes, 6 compassos na segunda parte;
- c) contorno melódico angular nas três partes, caracterizado por pequenos trechos de subidas ou descidas em graus conjuntos com saltos que alteram a direção da melodia;
- d) escrita vocal silábica contínua e fraseado em legato;
- e) o uso de padrões harmônicos semelhantes nas cadências nos três primeiros trechos;
- f) uso de tonalidades vizinhas: Re Maior e Si menor;
- g) recorrência do motivo rítmico do compasso 3, que consiste de uma colcheia pontuada, uma semicolcheia e uma semínima;
- h) textura com linhas contrapontísticas no acompanhamento, predominantemente descendentes, criando grandes arcos melódicos que parecem descrever a descida da noite;
- i) evidenciação do segundo tempo dos compassos, que persiste em todo o trecho, quer por uso de notas mais longas, quer pela mudança de registro no segundo tempo do compasso.

A partir do compasso 28, entretanto, Strauss concebe para a quarta estância do poema uma música que se afasta destas características:

- a) o gesto vocal inicial sofre alteração passando a configurar o modo de Re menor, quando o fa natural substitui o fa#, provocando surpresa;
- b) o tamanho desta seção aumenta para 13 compassos somente na parte vocal;
- c) um padrão melódico novo aparece na melodia vocal, que consiste em notas repetidas sobre a tônica de Re Maior, que se afasta muito dos constantes movimentos por saltos e graus conjuntos das três partes anteriores;
- d) a primeira frase tem um caráter legato, mas a partir da segunda, as notas repetidas pedem por um caráter de enunciação mais articulado;
- e) harmonia dúbia, ao interpolar acordes de Re menor com Re maior, até o acorde final;
- e) em contraposição aos grandes arcos melódicos descendentes no acompanhamento da primeira parte, há alguns movimentos melódicos ascendentes, que parecem descrever uma força que brota do sentir do poeta e precisa emergir à superfície, o que ocorre através de uma grande exclamação no compasso 35: 'a noite rouba você de mim';
- f) a textura do acompanhamento muda para um tipo acordal e progressivamente se dirige à regiões mais graves;
- f) o acento do segundo tempo só acontece nos dois compassos iniciais da linha vocal, passando depois a acontecer somente no acompanhamento. A partir do compasso 30 o primeiro tempo se torna a referência métrica na parte vocal.

Todas essas características contrastantes falam a favor de uma parte B.

Observa-se, portanto, um tipo de organização formal que se caracteriza por uma apropriação das formas musicais comuns na literatura dos Lieder e sua adequação ao poema sendo musicado:

Tabela 1: Divisão formal em *Die Nacht* de R. Strauss

A A' A'' B			
A	A'	A''	B
Cp 1-9	Cp. 10-17	Cp. 18-27	Cp. 28-45
Re M	Re M – Si m	Si m	Re M (+ rem)

A liberdade formal foi uma das características do Romantismo e para adequar música ao poema Strauss parece ter feito uma parceria entre a forma estrófica modificada e a forma AB, resultando em uma forma híbrida. Com isso concorda A. B. Marx, teorista do século XIX quando diz que “há tantas formas quanto peças artísticas”.

## 2. INTERPRETAÇÃO

Uma vez feita a análise da partitura, o cantor deve transportar a compreensão obtida para a performance da canção. Toda a bagagem intelectual e emocional evocada pela análise tem de ser transferida para o domínio corporal, e transformada em sinais sonoros. Uma dicção cuidadosa, uma emissão produto de reflexão são desejáveis. E como faz o cantor para transformar em música as emoções percebidas no poema? A discussão que se segue é uma revisão de literatura na tentativa de discutir esse processo de transferência do conteúdo emocional de uma canção em som.

Ela própria uma cantora experiente, Lehmann adverte o cantor iniciante de que só deve cantar depois que aprendeu a *sentir* o que está cantando dentro de seu próprio corpo. Recomenda que o cantor gaste alguns instantes por dia para imaginar situações e observar como sente as emoções em seu corpo, sem verbalizar nada. Ela considera que depois disso pode ser mais fácil transferir essas emoções para o canto. A autora veementemente defende vozes capazes de alterar seus timbres à serviço do texto e da música associada a ele. Aksel Schiøtz concorda com Lehmann, ao dizer que a verdadeira interpretação vem de dentro, e que somente através das suas experiências de vida o cantor pode ter um suporte forte para refletir sobre o conteúdo da canção, e que se deve evitar expressões faciais e corporais ‘ensinadas’. As duas autoras concordam que o cantor deve vivenciar internamente estados emocionais evocados pela canção de forma a construir uma performance autêntica e individual.

A cantora Cathy Berberian também se pronuncia a respeito: “a palavra sugere ao pensamento uma emoção que age sobre o corpo. E o corpo ajuda a voz a encontrar a cor do som...” Ao inferir que o texto da música traz uma emoção que deve ser respeitada, Berberian considera que de modo automático o corpo encontrará a cor do som adequada para a caracterização do estado emocional.

Na tentativa de mostrar caminhos mais claros para se chegar a uma performance artística, David Alt sugere alguns exercícios para que o cantor aprenda a desenvolver reações emocionais às palavras e à música e seja apto a projetar estas reações para a audiência. Ele recomenda o estudo separado do texto e a criação de imagens específicas e até mesmo histórias pessoais a respeito do poema. Só aconselha o estudo da melodia depois que o estudante já criou um personagem claro e visualizou uma situação concreta para o texto. Algumas práticas para desenvolver a expressão facial e o olhar são sugeridas, no sentido de

instrumentalizar o cantor com várias possibilidades disponíveis para uma dada situação. Os autores acima descritos falam todos em emoção e sua tradução no corpo. Mas o que é realmente uma emoção?

Filósofos têm interpretado as emoções ao sabor dos conhecimentos de sua época. Descartes, Espinosa e outros falam das emoções em seus tratados. Mais recentemente, a neuropsicologia tem reunido esforços para desvendar os fenômenos da emoção. Antonio Damasio é um destes pesquisadores e uma citação sua pode esclarecer o atual estado das pesquisas sobre a emoção:

A maquinaria da emoção: as emoções ocorrem no teatro do corpo...são ações ou movimentos, que ocorrem no rosto, na voz ou em comportamentos específicos do corpo. Foram construídas a partir de reações simples que promovem a sobrevivência de um organismo...essas ações, por vezes sutis, por vezes óbvias tentam restabelecer o equilíbrio biológico de forma automática...Os nossos organismos gravitam naturalmente para um resultado “bom”, por vezes diretamente, como numa resposta de alegria, por vezes indiretamente, como numa resposta de medo que começa por evitar o “mal” e leva subseqüentemente a um bom resultado... Essas ações são inatas ou sujeitas a aprendizagem. (DAMASIO, 2004, p. 87 )

As pesquisas apontam, pois, que as emoções são desencadeadas por um estímulo que pode estar presente ou ser imagético (o que corresponde ao caso do intérprete cantor), e que é capaz de desencadear respostas corporais químicas e neurais que apresentam um padrão específico. O corpo se altera, a partir de uma resposta cerebral, tentando a melhor possibilidade para devolver o sistema ao estado original, de forma a garantir a sobrevivência. O estímulo que desenvolve a emoção pode ser geral para uma coletividade ou específico para uma pessoa. Uma vez captado, ele navega pelas vias neurais e deve atingir os locais que funcionam como desencadeadores de emoção, que impulsionam o processo aos órgãos efetutores. No caso do medo, por exemplo, o corpo vai responder fazendo movimentos de olhos e boca abertos, sobrancelhas elevadas, arrepios na pele, boca seca e aberta, voz rouca ou falha, pele fria, pálida e suada, elevação do ritmo cardíaco, etc...

Se o corpo inteiro participa de uma dada emoção, é lícito procurar suas manifestações no sistema fonador. Ora, sabe-se que os órgãos usados na fonação são em sua maioria estruturas musculares, flexíveis. Estas estruturas vivem em constante ajustamento a serviço das intenções do cantor. Como elas se ajustam à fonação sob o impacto de uma emoção? Segundo Sundberg, a maioria das atividades musculares costuma estar minimizada na tristeza e depressão. Isso aparece no ritmo diminuído da fala, no baixo número de harmônicos na voz, o que indica uma baixa atividade dos músculos expiratórios. Há uma conexão entre a qualidade sonora da voz e a atividade corporal geral dos indivíduos, com a diferença que os gestos vocais são invisíveis, se revelam muito mais pela percepção de suas características sonoras.

A pergunta que se impõe é: o cantor deve chamar para seu corpo a configuração de determinada emoção, (como parecem indicar Lehmann, Schiøtz e Berberian) e atuar sob o seu impacto; ou deve apenas evocá-la, tê-la em mente, fazendo uma espécie de falsa emoção? Damasio mostra interesse em esclarecer esse ponto e comenta que quando perguntou à cantora lírica Regina Resnik, veterana de muitas noites de cólera e loucura em papéis operísticos, se era difícil separar-se das emoções fortes de seus personagens, ela respondeu: “Nada difícil, depois de ter aprendido os segredos da técnica”. (DAMASIO, 2004, p. 179) Resnik aprendeu a retratar fisicamente uma emoção, pois estudou e incorporou em sua ação o que se vê, do ponto de vista do outro, quando se observa alguém sob o impacto da raiva, medo, tristeza, etc...

Dado que as diversas fontes indicam procedimentos diversos, a conclusão é que ambas as coisas são possíveis: para alguns cantores o aprendizado do corpo que acompanha uma

emoção; para outros, a evocação verdadeira da reação corporal. Neste ponto da discussão é possível voltar a *Die Nacht*. A análise apontou o medo como a emoção culminante da canção. Seria possível cantar com proficiência e controle sob a égide das reações descritas acima (olhos e boca abertos, sobrancelhas elevadas, pele fria e pálida, arrepios, boca seca, voz falha ou rouca)?

O senso comum diz que não. Mas outras opiniões e caminhos existem. Hemsley descreve três exclamações emocionais primitivas, correspondentes à ajustes da laringe a sentimentos fortes e universais. A primeira refere-se a emoções de ataque, que acontecem em situações de agressão, desgosto e determinação (vogal I). A segunda tem a ver com um clima de alegria, repouso e contentamento (vogal A). A última é o ajuste laríngeo para situações de retirada – medo, apreensão ou deslumbramento (vogal U). (HEMSLEY, 1998, p. 67) Seguindo o raciocínio do autor, para interpretar *Die Nacht*, o cantor deve escolher o posicionamento laringeano da vogal U, que corresponde à conformação vocal quando se produz um glissando descendente em U, sem o auxílio da articulação bucal do U. Mantendo esse ajuste nos órgãos vocais, canta-se normalmente, e se conseguirá, segundo ele, uma qualidade sonora compatível com uma canção cujo clima emocional começa em melancolia e termina em medo: um timbre comovente, com mais harmônicos graves.

Em suma, para interpretar bem *Die Nacht*, não bastam notas e ritmos corretos, uma análise bem direcionada e dicção adequada. Espera-se uma característica na cor da voz que indique o teor de melancolia e medo observados no poema. Vários caminhos são possíveis: a intuição passiva, a imaginação ativa ou a construção metódica. Cabe ao intérprete a escolha do melhor auxiliar para chegar a um resultado satisfatório .

#### **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:**

ALT, D. First the Words, Then the Music: Basic Acting Skills to Enhance the Projection of song Texts for Beginning Singers. *The NATS Journal*, January/February, 1994.

BAS, J. *Tratado de la Forma Musical*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1947.

DAMASIO, A. R. *O erro de Descartes. Emoção, razão e o cérebro humano*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. *Em busca de Espinosa: prazer e dor na ciência dos sentimentos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

HEMSLEY, T. *Singing and imagination: a Human Approach to a Great Musical Tradition*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

GAULDIN, R. *Harmonic Practice in Tonal Music*. New York: W.W. Norton, 1997.

LEHMANN, L. *More Than Singing. The Interpretation of songs*. New York: Dover, 1985.

SUNDBERG, J. *The Science of the Singing Voice*. Dekalb, Illinois: Northern Illinois University Press, 1987.

WHITTALL, A. Form In: *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*. New York: Macmillan 6<sup>a</sup> ed. 1980. Vol. 6, pg. 709.

ZAGONEL, B. *Gesto Musical*. Coleção Primeiros Passos. Ed. Brasiliense.