

FELIPE ALVES GAZONI

**AS RELAÇÕES ENTRE O TEXTO E A
MÚSICA NA CANÇÃO “*O schöne Nacht*”
DE JOHANNES BRAHMS**

Trabalho de Conclusão de Curso

São Paulo
2023

FELIPE ALVES GAZONI

**AS RELAÇÕES ENTRE O TEXTO E A
MÚSICA NA CANÇÃO “*O schöne Nacht*”
DE JOHANNES BRAHMS**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Bacharel em Música com Habilitação em Regência.

Orientador(a): Prof(a). Dr(a) Luiz Ricardo Basso Ballesteros.

São Paulo

2023

FICHA CATALOGRÁFICA

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Gazoni, Felipe Alves
As relações entre o texto e a música na canção "O
schöne Nacht" de Johannes Brahms / Felipe Alves Gazoni;
orientador, Luiz Ricardo Basso Ballester. - São Paulo,
2023.
53 p.: il.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) -
Departamento de Música / Escola de Comunicações e Artes /
Universidade de São Paulo.
Bibliografia

1. Música. 2. Lied. 3. Análise Musical. 4. Análise
Poética. 5. Johannes Brahms. I. Ballester. Luiz Ricardo
Basso. II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Nome: GAZONI, Felipe Alves

Título: As relações entre o texto e a música na canção “*O schöne Nacht*” de Johannes Brahms

Monografia apresentada ao Departamento de Música da Universidade de São Paulo para
obtenção do título de Bacharel em Música

Aprovado em: ____ / ____ / ____

Banca Examinadora

Nome: _____

Instituição: _____

Nome: _____

Instituição: _____

Nome: _____

Instituição: _____

Ao meu padrinho, Reinaldo.

AGRADECIMENTOS

À minha família, em especial aos meus pais, Cristiane e Ricardo, e ao meu irmão, Marcelo, por todo o apoio que eu recebi em minha jornada pela música;

A todos os professores de música, em especial aos professores Aída Machado, Dante Cavalheiro, Jorge Salim, José Ivo, Maíra Ferreira, Matheus Bitondi, Nibaldo Araneda e Regina Kinjo, por terem sido essenciais para a minha formação como músico;

Ao Professor Doutor Ricardo Ballester, pela orientação e pelas conclusões que me ajudaram na elaboração desta monografia;

Ao Doutor José Luiz Ribalta, por aceitar o convite de fazer parte da banca examinadora deste trabalho;

Ao Mestre Fernando Tomimura, por me mostrar o caminho para a compreensão do fazer musical e por também fazer parte da banca examinadora deste trabalho;

Aos colegas de área, Ana Gabriela, Guilherme Ennes, Helena Toro, José Artur, Natan Bastos, Pedro Ohoe, Pedro Pas, Silvestre Lonardelli, Verônica Tavares e Victória Barros, por aceitarem participar do meu recital de formatura;

À Mirjam Feldt, por me enviar um áudio com a pronúncia da poesia em alemão;

À Ana Clara Neves Silveira, por me ajudar com a tradução do poema;

A todos e a todas que fizeram parte do meu processo nesse trabalho, seja aconselhando ou suportando as minhas dores, vocês foram essenciais para que eu concluisse esta monografia;

Aos meus companheiros, André Luis, Júlio Corrêa, Laysia e Rayam Kuhn, Lucas Gerhardt, Marcelo Mathias e Yago Cano, pela amizade;

Às minhas amigas de graduação, Gabriela Fiorini, Júlia Chicote, Julia Polim, Laleska Terzetti Margot Lohn Kullock e Tiffany Anastássia Lantziris, por terem feito parte da minha vida durante a experiência universitária;

A todos os amigos que fiz na Escola Municipal de Música de São Paulo, especialmente à Ana Carolina Gouveia, Edson Rocha, Gabriela Peterlevitz e Kerollin Rodrigues, por todo apoio e pela amizade cultivada nesse último ano;

E, finalmente, a todas as pessoas que passaram pela minha vida, por serem responsáveis, direta ou indiretamente, por quem eu me tornei hoje.

RESUMO

GAZONI, Felipe Alves. **As Relações entre o texto e a música na canção “O schöne Nacht” de Johannes Brahms.** 2023, 53p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música, Habilidade em Regência) – Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Resumo: Nos últimos anos a análise de canções procurou entender a unidade dessa forma musical como um todo. O objeto de estudo norteador desta monografia é analisar a canção “*O schöne Nacht*” de Brahms, utilizando a ferramenta de análise proposta por Agawu (1992). A partir da observação do poema desta canção e de uma análise formal da música, é possível identificar quais os elementos que estruturam essa canção, sejam eles poéticos ou musicais. Com isso, é possível inferir se Brahms utilizou do recurso de “pintura de palavras” como Platt (1992) sugere. Esse trabalho apresenta um breve capítulo sobre Brahms e o *Lied*, segue com a análise do poema original e do poema na canção e termina com uma análise da obra. A proposta de análise de *Lieder* de Agawu permite uma descrição das relações texto-música-canção.

Palavras-chave: Música. Lied. Análise Musical. Análise Poética. Johannes Brahms.

ABSTRACT

Abstract: In recent years, song analysis has sought to understand the unity of this musical form as a whole. The object of study guiding this monograph is to analyse the song “O schöne Nacht” by Brahms, using the analysis tool proposed by Agawu (1992). By observing the poem of this song and formally analysing the music, it is possible to identify the elements that structure this song, be they poetic or musical. With this, it is possible to infer whether Brahms used the “word painting” resource as Platt (1992) suggests. This work presents a brief chapter on Brahms and the Lied, goes on to analyse the original poem and the poem in the song and ends with an analysis of the work. The proposed analysis of Agawu's Lieder allows for a description of the text-music-song relationship.

Keywords: Music. Lied. Musical analysis. Poetic Analysis. Johannes Brahms.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - compasso 1 ao 4.....	25
Figura 2 - compasso 5 ao 10.....	26
Figura 3 - compasso 11 ao 16.....	27
Figura 4 - compasso 17 ao 20.....	28
Figura 5 - compasso 17 ao 25.....	29
Figura 6 - compasso 26 ao 29.....	30
Figura 7 - compasso 30 ao 40.....	31
Figura 8 - compasso 36 ao 40.....	33
Figura 9 - compasso 41 ao 45.....	33
Figura 10 - compasso 46 ao 51.....	34
Figura 11 - compasso 52 ao 59.....	36
Figura 12 - compasso 60 ao 63.....	37
Figura 13 - compasso 64 ao 71.....	38
Figura 14 - compasso 72 <i>al fine</i>.....	39

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Comparações entre as análises das formas de *O schöne Nacht*.....23

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
BRAHMS E O LIED.....	15
O POEMA.....	16
O POEMA NA CANÇÃO DE BRAHMS.....	21
A CANÇÃO	23
CONSIDERAÇÕES FINAIS	40
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	41
ANEXOS	42

INTRODUÇÃO

Desde a Renascença os compositores procuravam expressar com sons os efeitos aparentes e ocultos presentes na poesia. Não é por acaso que a maior parte da produção musical desse período era de música vocal. Foi a partir da experimentação dos madrigais renascentistas que a polifonia estruturou-se da forma que a estudamos hoje. Com isso a música emancipou-se da palavra e no período Barroco houve a transição de uma maior produção vocal para uma produção majoritariamente instrumental (Grout; Palisca, 2007).

Ao longo do séc. XIX os românticos voltaram-se à produção de uma antiga forma tradicional de canção germânica: o *Lied*. Os compositores procuravam textos populares de poetas famosos, como Goethe (1749-1832), e descreviam musicalmente trechos do poema. Os dois primeiros *Lieder* catalogados com numeração de *Opus* de Franz Schubert (1797-1828), por exemplo, são de textos de Goethe - *Erlkönig* e *Gretchen am Spinnrade*. Na primeira canção, as melodias cantadas variam entre os registros graves para representar personagens diferentes (o narrador, a criança, o pai e o rei dos elfos) enquanto o piano simula o trote do cavalo a caminho da fazenda. Aqui, a música mostra o que o poema não pode: o andar de um animal, nesse caso. Diversos outros compositores se dedicaram à composição dessa forma como Robert Schumann (1810-1856), Felix Mendelssohn (1809-1847), Hugo Wolf (1860-1903) e Johannes Brahms (1833-1897), que apesar de ser mais conhecido pela sua obra instrumental foi também responsável pela composição de diversos canções para música de câmara. Em 1884 ele publicou um ciclo para quatro solistas e piano, que foi catalogado como seu *Opus*. 92. Das quatro canções presentes no ciclo, o texto da primeira delas descreve o ambiente de uma “bela noite”.

Brahms escolheu o poema “*O schöne Nacht!*” de Georg Friedrich Daumer¹, objeto de estudo deste trabalho, para abrir esse ciclo de canções. Esta música não parece tão complexa em uma primeira leitura ou escuta, em comparação com seus concertos para piano ou suas sinfonias, mas é na sua simplicidade que surge a pergunta: quais as relações da música com o texto? Segundo Grout e Palisca (2007, p. 584) os *Lieder* de Brahms não possuem relações entre o texto e a música:

¹ (1800-1875) Poeta e filósofo alemão do século XIX

Os elementos essenciais dos *Lieder* de Brahms são a melodia e o baixo, o plano tonal e a forma. Os acompanhamentos raramente são descritivos e são raros os prelúdios, que desempenham um papel tão importante nas canções de Schumann. As partes de piano têm, no entanto, uma textura maravilhosamente variada, recorrendo frequentemente às longas figurações em harpejos [...] e ritmos sincopados.

Platt (1992, p. 84-85) discorda. Afirma que o pensamento acima é comum entre os estudiosos de Brahms (Brody, Fowkes; Macdonald; Grout, Palisca), mas conclui que há, sim, em seus *Lieder* o uso de “pinturas de palavras”:

Esse tipo de pintura de palavras, em que uma imagem permeia toda a composição, é evidente em um grande número de canções de Brahms. [...] Esse procedimento também foi seguido por muitos outros compositores de *Lieder* do século XIX, incluindo Schubert e Wolf. Em comparação, os exemplos do outro tipo de pintura de palavras, em que uma imagem musical coincide apenas com uma palavra específica, são menos óbvios. Para esse tipo de representação, Brahms frequentemente se baseia em mudanças sutis de melodia e harmonia, em vez de figuração de piano (Platt, 1992, p. 88, tradução nossa).

E cita Jenner²:

Jenner afirma que os efeitos de pintura de palavras de Brahms são tecidos no tecido de uma composição, de modo que nunca interrompem o fluxo melódico. [...] Jenner conclui que Brahms evitava canções compostas apenas por uma série de pinturas de palavras. Em vez disso, ele frequentemente deixava passar oportunidades para esses efeitos em favor de trabalhar uma única virada melódica em toda a sua extensão. Apesar das declarações de Jenner, poucos críticos apreciaram plenamente a extensão da pintura de palavras nas canções de Brahms (Jenner, 1930 *apud* Platt, 1992, p. 89, tradução nossa).

O estudo do *Lied* ao longo da história da música geralmente considerou a canção como dois elementos separados: a música e o texto. Em 1992, Kofi Agawu publicou um artigo³ que discute as diversas análises de canções e nesse trabalho ele propôs uma visão única para o entendimento desse tipo de peça, resumido no trabalho de Adélia Issa Gloeden:

A canção é uma confluência de três sistemas com espaços independentes, porém sobrepostos: música, texto e canção. A canção possui uma identidade final autônoma, que não se reduz à influência das palavras ou da música, mas que admite a esfera de influência exercida pelos dois sistemas. Este modelo é capaz de reconhecer o que é coincidente nas relações texto-música e o que pertence exclusivamente ao domínio da canção. (Gloeden, 2012, p.28)

² Jenner, G. *Johannes Brahms als Mensch, Lehrer und Künstler: Studien und Erlebnisse*. 2nd ed. 1930. Munich: Wollenweber, 1989. Traduzido por Susan Gillespie

³ AGAWU, K. Theory and Practice in the Analysis of the Nineteenth-Century “Lied”. *Music Analysis*, v. 11, n. 1, p. 3-36, mar. 1992.

Com a proposta de Agawu, a análise de canções toma um rumo onde é possível entender a unidade da canção como um todo. Seu método de análise consiste no recolhimento de dados musicais informais e formais (como gráficos de condução de vozes, análise harmônica, do contraponto, ritmos, texturas, etc), na leitura e entendimento do texto, na comparação entre os dois sistemas e, por fim, no que o autor chama de interpretação ‘narrativizada’ da canção a partir dos diversos recortes e dados catalogados em estágios anteriores (Agawu, 1992, p.11-13).

O trabalho detém-se na fase preliminar à performance musical, visto que tem por objetivo explorar o potencial de um tipo de análise que associa os sistemas musical e verbal contidos na música vocal. Assim, ao analisar esse *Lied*, utilizando como referência o método proposto por Agawu, busca-se a obtenção de subsídios para entender a estrutura dessa canção a partir do texto e encontrar relações entre esses dois domínios.

O primeiro capítulo discorre sobre a forma que Brahms relaciona-se com os *Lieder* e segue com uma análise dos efeitos presentes do poema original escrito por Daumer. O compositor tomou a liberdade de alterar alguns efeitos do poema e há uma parte que procura entender essas mudanças. Por fim, o capítulo principal que analisa a canção relacionando texto e música.

BRAHMS E O *LIED*

Herdeiro da tradição germânica de Joseph Haydn (1732-1809), W. A. Mozart (1756-1791) e Ludwig van Beethoven (1770-1827), Brahms foi o principal sucessor de Schumann. Ao longo de sua vida escreveu cerca de 260 *Lieder*, uma de suas formas de expressão preferidas. Mestre da sofisticação musical, procurava nas suas canções simplificar o acompanhamento para não prejudicar a melodia (Grout; Palisca, 2007, p. 583).

A maior parte desses *Lieder* de Brahms não se adequam em formas completamente estruturadas de canções. Preferiu compôr, como Schubert, em formas estróficas um pouco mais livres. Suas canções possuem um tom mais sério e introspectivo, em oposição ao caráter impulsivo das canção de Schumann. Poucas de suas canções são vivazes, humorísticas e alegres. Apesar disso, ele é capaz de expressar a paixão, evitando o excesso e geralmente de forma contida. Brahms possuía uma predileção pelos textos populares e folclóricos para compor seus *Lieder* (Grout; Palisca, 2007, p. 584).

Dentre os ciclos de canções germânica de Brahms, com base em textos populares, estão as *Liebeslieder Walzer*, Opus 52 (1868-1869), as *Neue Liebeslieder Walzer*, Opus 65 (1869-1874) e os *Vier Quartette*, Opus 92 (1877-1884), todas escritas originalmente para quarteto vocal e piano mas que foram integradas ao repertório coral. Na maior parte das suas “valses para coro”, Brahms utilizou poemas da *Polydora*⁴ (1854) de Daumer, assim como na canção do presente trabalho. Esse poemas possuem uma “virtude de extrema concisão e foco em uma única ideia” (Walters, 2014, p. 57).

⁴ Uma coleção em dois volumes de poesias folclóricas de países externos à esfera europeia.

O POEMA

O estudo do poema revela diversos efeitos que são observados a partir da sua estrutura. Algumas delas mais descritivas, outras mais movidas e outros, ocultos, que se revelam a partir de um olhar mais aprofundado do poema. Segue o original como apresentado na reunião de poemas de Daumer, seguido da tradução para o português⁵:

O schöne Nacht!
 Am Himmel märchenhaft
 Erlänzt der Mond in seiner ganzen Pracht,
 Um ihn der kleinen Sterne liebliche
 Genossenschaft.

Es schimmert hell der Tau
 Am grünen Halm; mit Macht
 Im Fliederbaume schlägt die Nachtigall;
 Der Knabe schleicht zu seiner Liebe sacht —
 O schöne Nacht!

Tradução:

Ó bela noite
 No céu de conto de fadas
 a lua brilha com todo o seu esplendor,
 À sua volta, as pequenas estrelas, uma bela
 Camaradagem

O orvalho brilha intensamente
 No caule verde; com poder
 O rouxinol bate na árvore-lilás;
 O rapaz rasteja suavemente para o seu amor —
 Ó bela noite!

⁵ Tradução feita em conjunto com Ana Clara Neves Silveira, Bacharela em Letras-alemão pela USP

O poema é estruturado em 2 estrofes de 5 versos cada, sendo que o verso que abre o poema (*O schöne Nacht!* - Ó bela noite!) é o mesmo que o encerra. A primeira estrofe descreve cenas que ocorrem no céu, enquanto a segunda fala sobre eventos terrenos. Segundo Melissa Ann Williams, esse poema “começa como um simples retrato de uma estrelada noite, iluminada pela lua e se torna um poema de amor no final, quando o rapaz aproxima-se de seu amor.” (2013, p. 29, tradução nossa). À medida que se aprofunda mais no texto desse poema, diversas camadas são reveladas sobre efeitos ocultos do texto.

Na forma que esse poema foi escrito é perceptível que ele constrói-se a partir de diversas cenas que descrevem uma “bela noite”. Essas primeiras paisagens estão presentes na primeira estrofe, onde o segundo e o terceiro versos retratam a lua (*Am Himmel märchenhaft/Er glänzt der Mond in seiner ganzen Pracht* - No céu de conto de fadas/a Lua brilha com todo o seu esplendor), e sucedem-se por dois versos descrevendo a relação das estrelas com a lua (*Um ihn der kleinen Sterne liebliche/Genossenschaft*. - À sua volta, as pequenas estrelas, uma bela/Camaradagem). Nos primeiros versos da segunda estrofe o texto segue descrevendo o orvalho que brilha a partir do reflexo da lua e das estrelas (*Es schimmert hell der Tau/Am grünen Halm; mit Macht* - O orvalho brilha intensamente/No caule verde; com poder); uma união entre o que é céu e o que é terra. No terceiro verso é apresentado as figuras de um rouxinol e de uma árvore-lilás (*Im Fliederbaume schlägt die Nachtigall*; - O rouxinol bate na árvore-lilás;). Os últimos versos dessa segunda estrofe descrevem a cena onde um rapaz se junta ao seu amor (*Der Knabe schleicht zu seiner Liebe sacht* - O rapaz rasteja suavemente para o seu amor).

Essa primeira descrição do poema mostra os diversos universos criados nesse texto. que no decorrer do tempo acrescentam informações e aos poucos transformam-se para apresentar um grande mundo a partir da essência desse poema. Essa leitura do poema atenta-se na unidade de cada verso como eventos separados, sem relacioná-los uns com os outros, de forma parecida com a interpretação de Williams (2013, p. 29).

O próximo passo seria entender como esses diferentes mundos se relacionam para manter a unidade dentro da poesia. A partir da tradução nota-se que há uma presença maior de substantivos e adjetivos em comparação com verbos e advérbios, o que pode conferir um efeito mais paisagístico ao poema. Esse efeito é reforçado ao reunir os verbos, classificando-os a partir do efeito em que ele se encontra, podendo descrever uma ação realizada pelo

sujeito, trazendo movimento para a imagem, ou descrevendo o estado em que se encontra o sujeito. Por exemplo:

...

Erglänzt der Mond in seiner ganzen Pracht,

...

Traduzido como “a Lua brilha com todo o seu esplendor.”

O sujeito é “Lua” (*Mond*) e o predicado é “*Erglänzt [...] in seiner ganzen Pracht*,” (brilha... com todo seu esplendor. O verbo *Erglänzt* (brilha) indica a condição em que se encontra o sujeito, no caso em brilho. Outro exemplo:

...

Der Knabe schleicht zu seiner Liebe sacht —

...

“O rapaz rasteja suavemente para o seu amor —”

Nesse caso o sujeito “Rapaz” (*Knabe*) age com o propósito de atingir uma finalidade, rastejando em direção à amada.

Na primeira estrofe os verbos presentes indicam a condição em que os substantivo, ou os sujeitos, se encontram (por exemplo a Lua e o orvalho que brilham). Os verbos de ação só aparecem na metade da segunda estrofe e trazem mais movimento à obra (“o rouxinol que bate” e “o rapaz que rasteja”). Quando os verbos começam a indicar ações os substantivos passam a descrever seres vivos.

Então além da divisão por estrofes (que divide o poema em “céu” e “terra”) também pode-se dividir esse poema a partir da descrição da paisagem de uma bela noite, onde o eu-lírico descreve a lua, as estrelas e o orvalho e um segundo momento onde os seres vivos interagem com essa noite, como o rouxinol e o rapaz com sua amada. Com isso é possível procurar uma união entre elementos ativos (como os seres vivos) e elementos passivos (como a Lua) ao entender o efeito por trás das palavras.

Os primeiros versos do poema descrevem uma bela noite (*O schöne Nacht!*), onde um céu de conto de fadas tem uma lua que resplandece esplendorosamente e onde estrelas a acompanham (*Um ihn - ao redor*) em uma “uma adorável camaradagem” (*liebliche/Genossenschaft*).

A última linha dessa estrofe possui apenas uma palavra: *Genossenschaft*, que significa “camaradagem” (essa palavra hoje em dia é geralmente, mas não sempre, usada para indicar cooperativas e associações entre pessoas com um mesmo objetivo ou finalidade, mas sua origem vem da palavra *Genossen* que significa “camarada”), indicando uma relação de afinidade “mágica” (ao considerar que *Genossenschaft* rima com *märchenhaft* - de conto de fadas) entre a lua e as pequenas estrelas.

Essa primeira estrofe mostra uma imagem concisa do que pode ser uma “bela noite”; vê-se a lua e as estrelas como parte dela e há um ambiente de companhia mágico, uma outra forma de entender-se um “amor insinuado”.

A segunda estrofe começa com um verso que reflete na terra o que acontece no céu (*Es schimmert hell der Tau - O orvalho brilha intensamente*). O final do segundo verso, que descreve o caule verde, termina com um ponto e vírgula e com as palavras *mit Macht* (com força). Esse sinal de pontuação separa dois assuntos e pode-se concluir que essa última expressão está relacionada aos próximos versos. A próxima paisagem descreve um rouxinol que bate na árvore-lilás e o penúltimo verso do poema descreve o rapaz rastejando em direção a sua amada. Essas duas últimas cenas são os únicos momentos no poema onde seres vivos realizam ações.

Há algumas palavras e alguns efeitos dessa estrofe que podem correlacionar-se com a primeira estrofe do poema. Por exemplo o orvalho que não produz luminosidade como as estrelas então é possível assumir um reflexo da luz que vem do céu (uma ponte entre o celeste e o terreno) agindo sobre esse fenômeno físico. Outro efeito por trás do texto é o canto do rouxinol que muitas vezes simboliza o amor, muitas vezes carnal, já que geralmente seu canto “acompanha tradicionalmente cenas literárias de amor” (Grisé, 1989, p. 221). *Flieder* (lilás) é uma palavra que representa todas as plantas do gênero *Syringa*, que tem seu nome inspirado no mito grego de *Syrinx*, ninfa relacionada à castidade. Ela foi perseguida pelo deus Pã e para fugir dos seus encantos transformou-se em um arbusto de lilás, possivelmente uma *Syringa Vulgaris* (Whyman, 2019, p. 23). O autor do poema optou por descrever uma árvore-lilás

(*Fliederbaume*) ao invés de um arbusto-lilás (*Fliederbusche*). Na última cena há um “rapaz rastejando delicadamente em direção ao seu amor”. Ao descrever um casal o autor pode indicar que eles acompanham um ao outro (como a Lua e as Estrelas na primeira estrofe, principalmente ao considerar-se que “Lua” é um substantivo masculino em alemão, assim como o rapaz) e ao apresentar essa paisagem após o verso que descreve o rouxinol com a árvore-lilás, pode-se evocar também o mito de Pã e Syrinx. Há também um paralelo com “companhia” ou “camaradagem” apresentada no último verso da primeira estrofe, onde as estrelas “adoravelmente” acompanham a Lua, trazendo a ideia de um “amor insinuado” em oposição ao “amor explícito”, que ocorre com o rapaz acompanhando sua amada.

Os símbolos relacionados ao amor mostram que esse poema é uma descrição sobre amores, com reflexo nos céus e na terra e somente com os últimos versos é que esse sentido é explicitado. É possível aceitar a interpretação de Williams como um texto que começa descrevendo a noite e transforma-se em um poema de “amor explícito” ao mesmo tempo que é possível aceitá-lo como um poema que descreve o “amor” em diversas esferas, do inocente ao carnal, do celeste ao terreno, o “insinuado” e o “explícito”. As duas interpretações são possíveis ao mesmo tempo.

O POEMA NA CANÇÃO DE BRAHMS

Ao comparar o texto de uma canção com o texto original de um poema é necessário observar as mudanças do compositor em relação ao texto original:

O schöne Nacht
 am Himmel märchenhaft erglänzt der Mond in seiner ganzen Pracht;
 Um ihn der kleinen Sterne liebliche Genossenschaft, liebliche Genossenschaft.
 O schöne, O schöne Nacht

Es schimmert hell der Tau, es schimmert hell der Tau am grünen Halm;
 mit Macht, mit Macht im Fliederbusche schlägt die Nachtigall.
 Der Knabe schleicht zu seiner Liebsten sacht, sacht, sacht, sacht,
 der Knabe schleicht zu seiner Liebsten sacht, sacht, sacht, sacht.
 O schöne Nacht! O schöne Nacht! O schöne Nacht!...

Tradução:

Ó bela noite
 No céu de conto de fadas a Lua brilha com todo o seu esplendor,
 À sua volta, as pequenas estrelas, uma bela camaradagem, uma bela camaradagem.
 Ó bela, Ó bela noite

O orvalho brilha intensamente no caule verde;
 com poder, com poder o rouxinol bate na árvore-lilás;
 O rapaz rasteja para a sua mais amada, suavemente, suavemente, suavemente,
 suavemente
 O rapaz rasteja para a sua mais amada, suavemente, suavemente, suavemente,
 suavemente
 Ó bela noite! Ó bela noite! Ó bela noite!...

Brahms mudou alguns termos e repetiu algumas palavras ao interpretar o poema à sua maneira dentro da canção. A primeira mudança ocorre em *mit Macht* (com poder), onde no poema original é apresentado no mesmo verso que descreve a cor do caule (*am grünen Halm; mit Macht...*). O compositor viu esse efeito de separação causado pelo sinal de pontuação

(ponto e vírgula) e juntou *mit Macht* com o verso que apresenta o rouxinol (*im Fliederbaume schlägt die Nachtigall* - o rouxinol bate na árvore-lilás). Ainda nesse verso Brahms opta por mudar o termo *Fliederbaume* (árvore-lilás) por *Fliedersbusche* (arbusto-lilás). Essa mudança cita mais fielmente o mito de Pã e Syrinx visto que no mito a ninfa transforma-se num arbusto e não em uma árvore. A segunda mudança é a escolha do termo “*Liebsten*” (algo próximo de “o mais amado”) no lugar de “*Liebe*” (amor), que segundo Paine e Jeffers⁶ (2000, p. 133 apud Walters, 2013, p. 57) “soa mais intenso em alemão que o amor de Daumer”. Além disso há diversas palavras ou expressões ao longo da canção que, quando repetidas, aumentam o efeito dramático da obra, como por exemplo: *O schöne Nacht* (Ó bela noite), *liebliche Genossenschaft* (bela camaradagem), *es schimmert hell der Tau* (o orvalho brilha intensamente), *mit Macht* (com poder ou com força), *der Knabe schleicht zu seiner Liebsten* *sacht* (O rapaz rasteja suavemente para a sua amada) e *sacht* (suavemente/delicadamente) que é repetida diversas vezes logo após as frases que comentam sobre o rapaz.

Depois de entender os efeitos dramáticos que o compositor trás com as mudanças do texto em sua própria interpretação do poema é possível entender como ele trabalha musicalmente com o poema.

⁶ PINE, Gordon and JEFFERS, Ron **German Texts, vol. 2 of Translations and Annotations of Choral Repertoire** (Corvallis, OR: Earthsongs, 2000), 117.

A CANÇÃO

Segundo Williams (2013, p. 31), a estrutura dessa obra é de um A-B-A-B'-C-A'-Coda. Christopher Walters (2014, p. 57) admite que essa análise é um consenso entre diversos intérpretes, mas propõe uma análise que considera as regiões harmônicas presentes na canção (Mi Maior - Dó Maior - Mi Maior) como base para a estrutura da forma e sugere uma forma ternária A-B-A'. A proposta sugerida nesse trabalho é entender a canção a partir da relação entre o texto com a música e há momentos na canção em que os versos apresentam novas cenas mas os elementos musicais são preservados entre essas mudanças. A tabela abaixo mostra a comparação entre essas análises e propõe forma A-B-A'-C-D-A" para o desenvolvimento deste trabalho:

Tabela 1 - Comparações das análises das formas de *O schöne Nacht*

Compasso	Williams	Walter	Texto-Música	Verso
1	A	A	A	<i>O schöne Nacht</i>
13	B			<i>...am Himmel...</i>
21			B	<i>...um ihn der kleinen...</i>
29	A		A'	<i>...o schöne Nacht...</i>
33	B'			<i>...es schimmert...</i>
41			C	<i>...mit Macht...</i>
45	C	B	D	<i>...der Knabe...</i>
63	A'	A'	A"	<i>...o schöne Nacht!</i>
71	Coda			<i>...o schöne Nacht!</i>

A proposta sugerida deve-se ao fato das análises anteriores basearem-se majoritariamente em elementos musicais e esta análise leva em consideração a relação canção-texto-música. A partir disso uma nova forma de estruturar a peça fez-se necessária.

Como observado anteriormente, o poema pode ser lido de duas maneiras: uma que considera o individual de cada verso (as descrições das paisagens) e outra que relaciona a forma em que os versos interagem uns com os outros. Nessa canção as paisagens que

mostram cada verso em separado é explícita; cada verso tem um naipe como solista e as cores de cada verso mudam radicalmente, mesmo assim há motivos que são aproveitados para unificar trechos e seções entre os versos da obra.

Essa música está na tonalidade de Mi Maior e tem $\frac{3}{4}$ como fórmula de compasso. Faz parte do *Opus 92*, um ciclo de 4 canções escritas para quarteto vocal e piano, mas que hoje em dia foram integradas ao repertório coral.

A seção A pode ser dividida em duas partes distintas que são unificadas por um motivo em comum: o ritmo de síncopas. Cada verso dessa seção representa uma parte: *O schöne Nacht* (ó bela noite) e *am Himmel märchenhaft erglänzt der Mond in seiner ganzen Pracht* (No céu de conto de fadas a Lua brilha com todo o seu esplendor).

Os primeiros dez compassos desse *lied* apresentam alguns motivos que caracterizam o verso “*O Schöne Nacht*” e outros que são reaproveitados em outros trechos. A música começa com um arpejo de Mi Maior, partindo de uma nota Mi na região mais grave do piano e terminando em uma região mais aguda.

De acordo com Melissa Ann Williams (2013, p. 31, tradução nossa)

[...] Brahms imediatamente dá o tom com um acorde de Mi Maior ascendente e arpejado, chamando a atenção e a imaginação do ouvinte para cima, como se ele estivesse olhando para o céu. O arpejo da mão esquerda é seguido pelas terças maiores da mão direita [...]. Esse é um efeito que pode representar o cintilar das estrelas, o chilrear dos grilos ou o canto dos pássaros noturnos. Ele repete o arpejo de Mi Maior, mas, dessa vez, eleva as terças na Clave de Sol da fundamental e da terça do acorde para a terça e a quinta do acorde, chamando mais uma vez a atenção do ouvinte para cima. O tom fortemente estabelecido de Mi Maior apresentado dessa maneira cria um clima pacífico e tranquilo. É nesse clima que a primeira seção da melodia é introduzida no coro.

Não só o efeito por trás desse *arpeggio* é cria um ambiente calmo, sereno e que convida o ouvinte a olhar para cima como também constrói um elo entre o que é chão e o que é céu. A partir do chão, uma nota extremamente grave no piano, segue-se um *arpeggio* com as cabeças dos tempos bem definidas, terminando a frase em uma nota aguda seguida de uma acentuação fora do tempo (síncopa), tirando o “chão” (cabeça do tempo) do ouvinte e descrevendo o “céu” com sons.

Na entrada do coro, que canta o primeiro verso do poema, há um motivo apresentado primeiro no naipe de Baixos e depois repetido entre Sopranos e Tenores cantado em 6^{as} paralelas. O motivo é caracterizado por formar uma bordadura dupla (uma nota consonante

que desce um grau - criando uma dissonância, salta uma 3^a para cima e volta para uma consonância). Essa pequena frase aparece em todos os momentos que o coro canta “*O schöne Nacht*” (ó bela noite).

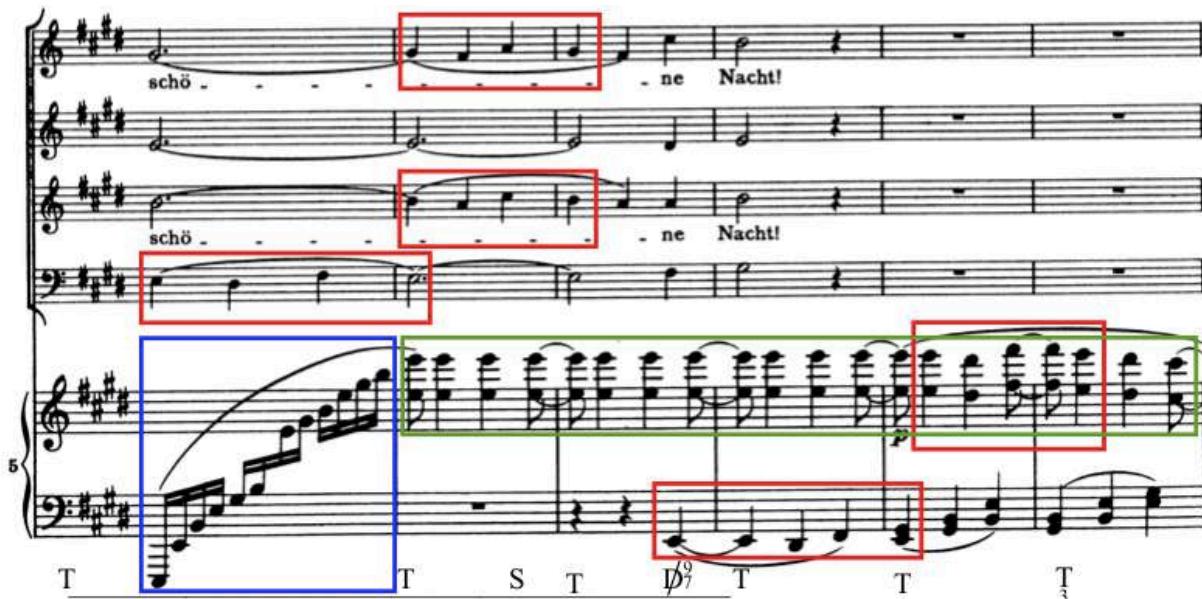
Brahms aproveita a ideia de reflexo entre “céu” e “terra” ao repetir o motivo do coro na região grave do piano, encaixando as notas na cabeça de cada tempo e depois apresentando-o em uma região aguda do piano, deslocando a cabeça do tempo. Isso indica que uma “bela noite” não é algo que acontece somente em um mundo celeste mas onde o terreno também a completa. Na figura 1 observa-se os *arpeggios* (em azul) e as síncopas (em verde) que iniciam a canção (todos os grifos das imagens permanecem com as mesmas cores por todo o trabalho). Na figura 2 é possível enxergar como todos os motivos desse primeiro verso estão sobrepostos (a bordadura está marcada em vermelho). Logo após a reapresentação do motivo principal na mão esquerda do piano o acompanhamento dessa mão muda de figura para um que arpeja duas notas do acorde em cada tempo, sem deslocamento da acentuação e mantendo o efeito de “chão” da peça. Essa figura de acompanhamento, juntamente com as síncopas, segue na música até o final do solo dos Baixos.

Figura 1 - compasso 1 ao 4

The musical score shows the first four measures of the piece. The piano part is highlighted with blue and green boxes around specific arpeggiated and syncopated patterns. The piano part begins with a dynamic of 'p dolce' and includes a tempo marking 'Andante con moto'.

Fonte: Breitkopf & Härtel (1926-27). Grifo nosso.

Figura 2 - compasso 5 ao 10



Fonte: Breitkopf & Härtel (1926-27). Grifo nosso.

O verso “*am Himmel märchenhaft erglänzt der Mond in seiner ganzen Pracht; [...]*” (no céu de conto de fadas a Lua brilha com todo o seu esplendor) é cantado pelo naipe de Baixos. “Lua” (Mond) em alemão é um substantivo masculino e por isso a escolha desse naipe para recitar esse verso.

As primeiras palavras que aparecem são “o céu”, em alemão “*am Himmel*”, onde a melodia salta uma 4^a Justa ascendente, a partir de um Si2, sugerindo mais uma vez o olhar para cima. Na palavra *märchenhaft* (dos contos de fadas), a melodia do Baixo arpeja um acorde de Mi Maior descendente, partindo de um Si3 e saltando no final de Mi3 para Si3, mantendo a estabilidade e contemplação apresentadas na peça. Quando o naipe de Baixos recita *erglänzt der Mond* (resplandece a Lua) a melodia canta um fragmento de escala ascendente, partindo da nota que começa esse solo (Si2) para resolver em um Mi3, sugerindo a Lua subindo resplandecente no céu noturno. *In seiner ganzen Pracht* significa “em todo seu esplendor” e é nessa frase que os Baixos cantam a nota mais aguda da melodia, partindo de um arpejo que começa em Sol#3 e chega na nota Mi4 para depois descer até Dó#4, voltar a Sol#3 e cadenciar em Si3; a palavra que chega na nota aguda é *seiner* (seu), indicando possivelmente que a nota mais aguda não é o momento mais importante da frase e sim é visto como um *levar* para o “esplendor” (*Pracht*) que finaliza a frase. De qualquer forma, toda a

extensão dessa melodia caracteriza a “Lua” e o “céu” presentes nesse verso, a partir da extensão dessa linha melódica e das diversas regiões de brilho presentes durante a execução desse trecho que descreve sonoramente o “resplandecer” da Lua. O ritmo escrito desse verso sugere o movimento de valsa⁷. Brahms escolheu essa figuração a partir da declamação do texto em alemão a partir das sílabas longas/fortes. O acento da prosódia das palavras mais importantes tem uma duração que começa no primeiro tempo de cada compasso e se estende ao segundo, sendo o terceiro um impulso que chega no próximo compasso, tudo em favor da declamação do texto.

Enquanto os Baixos cantam essa melodia o piano segue com o acompanhamento que alterna entre “céu” e “terra” (cabeça de tempo na mão esquerda alternado com síncopa na mão direita).

Nas figuras 3 e 4 a melodia principal é marcada em laranja.

Figura 3 - compasso 11 ao 16

The musical score shows the vocal line (Soprano) in orange, the piano bass line (Bass) in red, and the piano accompaniment (Piano) in green. The vocal line begins with a rest and then starts with the lyrics 'Am Himmel märchenhaft er glänzt der'. The piano bass line is marked 'dolce'. Chords are labeled D⁷, D⁷/3, T, T/3, D, and D/7.

Fonte: Breitkopf & Härtel (1926-27). Grifo nosso.

Figura 4 - compasso 17 ao 20

Fonte: Breitkopf & Härtel (1926-27). Grifo nosso.

A harmonia da seção A da obra se mantém inteiramente na região de Mi Maior. Durante a maior parte do tempo só aparecem acordes de Tônica e Dominante. No fim da melodia principal a música modula rapidamente para Si Maior, região da Dominante, para voltar na região da tônica nas seções B e C da canção.

O terceiro verso é onde inicia-se a seção B da música, apresentando o solo dos Tenores declamando o momento que as estrelas aparecem na paisagem (*Um ihn der kleinen Sterne liebliche Genossenschaft, liebliche Genossenschaft* - À sua volta, as pequenas estrelas, uma bela camaradagem, uma bela camaradagem). Começando na mesma nota que termina o solo dos Baixos, a melodia dos Tenores salta uma 5^a justa, salto repetido na seção C pelo naipe de Sopranos. Esse salto reforça as palavras deste verso onde diz que as estrelas estão ao redor da Lua (a nota mais aguda do solo dos Baixos é um Mi4 e os Tenores cantam um Fá#4). A semínima pontuada, onde as palavras “ele” (Lua) e “estrelas” são declamadas, é seguida por três colcheias recitando a palavra “pequena” da primeira vez e “adorável” da segunda vez, com movimentos parecidos e que na sequência da segunda frase musical acrescentam novos contornos melódicos.

Nessa melodia há um momento que retoma a ideia musical do solo dos Baixos (Lua), na segunda declamação da palavra “camaradagem” (compasso 26). O reaproveitamento do ritmo de valsa remete ao solo anterior, trazendo uma lembrança da Lua e mostrando uma verdadeira “companhia”; por mais que hajam variações melódicas e harmônicas nesse momento. A melodia dos Tenores termina em um Si3 vindo de uma nota superior (Dó#4). Mais uma vez a melodia dos Tenores fica ao redor da “Lua” dos Baixos.

Na figura 5 o salto de 5^a Justa está marcado em marrom.

Figura 5 - compasso 17 ao 25

Fonte: Breitkopf & Härtel (1926-27). Grifo nosso.

Na figura 6 é marcado em beje a rítmica aproveitada do solo dos Baixos.

Figura 6 - compasso 26 ao 29

Fonte: Breitkopf & Härtel (1926-27). Grifo nosso.

A mão esquerda do piano muda a figura de acompanhamento tocando tercinas harpejadas (em ciano nas figuras 5 e 6) enquanto a mão direita do piano varia a forma com a qual a acentuação rítmica é tocada, ao invés das síncopas soarem ligadas elas soam em *staccato*, valorizando o contratempo. A sobreposição desses dois ritmos cria uma polirritmia de 3:2 que se mantém durante todo o trecho até a volta do tema A, onde o coro retoma o tema de “*O schöne Nacht*” (ó bela noite). Esse movimento rítmico cria um efeito pontilhista que remete a presença de um céu diverso de estrelas. Há uma maior variedade harmônica desse trecho, onde Brahms modula para regiões próximas (“*Um ihn*” - ao redor) de Mi Maior, como Si Maior, Dó# Menor e Lá Maior.

A partir desse momento Brahms decide repetir o tema A com algumas variações. Segundo Agawu (1992, p. 17, tradução nossa), “a repetição implica estase - as coisas não mudaram. [...] Em segundo lugar, a repetição traz um senso de ênfase - o que foi dito anteriormente é tão importante que merece ser ouvido novamente [...]. Além da importância da repetição constata-se que ainda existe uma relação entre o “céu” e a “terra”, mesmo que o texto não fale sobre objetos celestes como a Lua e as Estrelas no verso subsequente ao refrão (*O schöne Nacht* - ó bela noite).

No verso em que aparece o solo de Contraltos (em laranja na figura 7) ouve-se sobre o “orvalho” que “brilha intensamente no caule verde” (*Es schimmert hell der Tau, es schimmert hell der Tau am grünen Halm;*). Brahms opta por repetir a mesma melodia que antes era cantada pelos Baixos. Anteriormente o texto declamava sobre o celeste e agora o poema descreve fenômenos físicos da natureza que ocorrem na terra (orvalho), o único elemento em comum entre os dois trechos é o “brilho”, que se mostra implícito quando se fala sobre a “Lua” e é explícito quando no poema há duas palavras que reforçam essa ideia e são recitadas duas vezes: “*schimmert*” e “*hell*”. Há um pequeno fragmento do motivo inicial da peça (bordadura dupla) que aparece em uma voz do piano durante o solo das Contraltos (segundo sistema da figura 7).

Figura 7 - compasso 30 ao 40

Fonte: Breitkopf & Härtel (1926-27). Grifo nosso.

É possível assumir que a repetição literal da melodia que antes foi apresentada pelos Baixos, junto do motivo principal da música em uma linha interna do piano representam uma lembrança do que fora apresentado anteriormente, unindo o “céu” com a “terra”, como proposto no poema.

No poema original há diversas cenas isoladas que se unem em uma paisagem maior. Como no texto, Brahms descreve musicalmente as figuras isoladas de cada verso unindo-as musicalmente com um motivo rítmico (acentuação fora da cabeça do tempo na mão direita).

A parte A da canção tem como elementos específicos a bordadura dupla, o arpejo e a melodia principal, cantada antes pelos Baixos e depois pelos Contraltos. A seção subsequente (B) possui a melodia dos Tenores, as tercinas na mão esquerda do piano e a variedade harmônica como mudanças em comparação com anterior. As síncopas na parte A transformam -se em uma acentuação de contratempo em *stacatto* na parte B da canção, ligando essas duas seções.

A seção C é o trecho da maior movimento pelo lado rítmico e harmônico. É com a entrada do solo de Sopranos que o motivo das síncopas somem. Com a supressão desse motivo rítmico, Brahms mostra que agora não se fala mais sobre o “céu” e a “terra” mas sobre o que pertence apenas ao “chão”.

A letra descreve um rouxinol que bate, com força, num arbusto de liláses, possivelmente uma *Syringa Vulgaris* (*mit Macht, mit Macht im Fliederbusche schlägt die Nachtigall*). Esse verso começa com as palavras “*mit Macht*” e um salto de 5^a Justa, igual ao solo dos Tenores. Esse intervalo é geralmente utilizado para trazer a ideia de força e poder e esse efeito é reforçado pela primeira aparição de um *forte* (compasso 41) na peça. A melodia cantada possui ritmos bem variados. Há momentos de colcheias pontuadas seguidos de semicolcheias, sequencias de colcheias e dois momentos de semínima pontuada (que aparecem nas palavras *Fliederbusche* - arbusto-lilás - e *Nachtigall* - rouxinol). A melodia também tem a característica de possuir muitos saltos. A nota Fá#5 se mantém como pedal e as notas Si4, Dó#5 e Ré#5 são pontos de partida para chegar na nota aguda. O acompanhamento no piano toca diversos trinados seguidos de arpejos enquanto a harmonia muda a cada tempo, repetindo-se a cada compasso. Cada tempo é marcado por semicolcheias que ressoam por toda a seção, trazendo movimento à obra assim como no poema. É nessa seção que o primeiro verbo que mostra uma ação é apresentado (verbo “*schlägt*” que significa “bater”).

O movimento de arpejos e trilos do piano somados aos saltos melódicos das Sopranos trazem a imagem do pássaro enquanto a dinâmica, a repetição da harmonia, dos ornamentos no piano e da nota pedal das Sopranos reforçam o bater do bico do rouxinol no arbusto. A sequência de semicolcheias trás a sensação de movimento por trás do texto.

Até o fim da seção C, não aparece nenhum elemento musical que traga a ideia do “amor insinuado” por trás do poema, apenas palavras. Essa seção funciona como uma ponte entre dois momentos distintos da obra, assim como ocorre no poema.

O salto de 5^a Justa aparece nas figuras 8 e 9. Em roxo a mão esquerda do piano tocando trinados e arpejos quebrados.

Figura 8 - compasso 36 ao 40

Figura 9 - compasso 41 ao 45

Fonte: Breitkopf & Härtel (1926-27). Grifo nosso.

Esse trecho termina em uma nota longa na última sílaba da palavra “*Nachtigall*” enquanto o piano toca um arpejo descendente em Dó Maior na mão direita e um pedal de fundamental, quinta e oitava na mão esquerda, já entrando na seção D da peça. Esse *arpeggio* (em laranja na figura 10), que parte de uma nota aguda até uma região média do piano, pode representar o voo do pássaro ou pode mostrar um direcionamento que parte do “céu” e caminha para a “terra”, em oposição aos arpejos ascendentes que partiam do “chão” para o “céu”. O foco agora é o “chão” (o pedal em Dó em marrom).

Figura 10 - compasso 46 ao 51

Legenda: em verde claro e vermelho escuro as linhas vocais, em roxo a linha do piano e em dourado a hemíola. Fonte: Breitkopf & Härtel (1926-27). Grifo nosso.

Depois desse arpejo começa uma seção única na peça, caracterizada principalmente por uma modulação para a região da mediante (Dó Maior). É o único trecho onde Brahms trabalha o contraponto livre e não apenas com melodia acompanhada enquanto mantém uma figura no baixo do piano que cria uma liga com efeitos presentes no texto. São apresentadas duas melodias nos naipes de Tenores e Baixos (terminando descendente) enquanto o piano toca uma terceira melodia (que tem seu final ascendente), terminando a frase na palavra *sacht* (delicadamente) e repetindo por mais três vezes essa mesma palavra. O texto descreve um rapaz que aproxima-se delicadamente da sua amada (*der Knabe schleicht zu seiner Liebsten sacht*). O ritmo de semicolcheias também se mantém por toda a seção. No poema os trechos que apresentam os verbos de movimento (*schlägt* - bater, *schleicht* - rastejar) correspondem as seções C e D da música. A continuidade desse ritmo mantém o movimento da peça. O movimento de semicolcheias cessa por um breve período quando o coro canta a palavra *sacht*. A repetição desse termo em específico não é por acaso, pois o ritmo e o pulso da obra mudam. O efeito musical nesta palavra remete a seções anteriores. Ao invés de conduzir a música por uma subdivisão em 4 (secolcheias), a subdivisão em 3 (tercinas) desacelera o movimento da música. Os ataques alternados do coro sugerem uma hemíola (deslocamento do pulso em 3 tempos para um pulso em 2, sem aumentar os BPM - batimentos por minuto - da peça). O ritmo de tercinas remete a seção B (o solo dos Tenores), onde eles cantam “*liebliche Genossenschaft*” (adorável camaradagem) trazendo uma lembrança de um momento anteriormente agradável. Quando o compositor decide mudar o pulso através da hemíola ele aumenta o efeito de recuo da obra, convidando o ouvinte a aproveitar um “momento adorável de uma delicada companhia”.

A letra dessa seção em Dó Maior é cantada duas vezes, uma com os naipes de Baixos e Tenores e a outra em *Tutti*. Os motivos que foram apresentados anteriormente são trabalhados em *stretto* na repetição. É possível associar características vocais de cada naipe com a letra: um rapaz (os naipes de Tenores e Baixos) e sua amada (os naipes de Sopranos e Contraltos). O motivo do “rapaz” é apresentado com sua direção ao “solo”, mostrando o rastejar do amante e descrevendo o movimento que ocorre nessa frase. Os naipes de Sopranos e Contraltos respondem a essa “provocação” caminhando em direção ao “céu”, não apenas unindo os efeitos do texto em outros versos como também se juntando em um “amor explícito”, que é o efeito por trás desse verso. Em outras seções as melodias terminavam com

um direcionamento ascendente. Na seção D elas passam a terminar num direcionamento descendente, com a exceção da linha cantada pelos Sopranos e Contraltos que antes foi apresentada pelo piano. Na figura 11 as linhas do dueto (que tem sua finalização direcionada ao “chão”) são marcadas em vermelho escuro, a linha de Contraltos e Sopranos (que termina em direção ao “céu”) é marcada em rosa, o arpejo descendente é marcado em laranja e a figura pedal é marcada em marrom.

Figura 11 - compasso 52 ao 59

Fonte: Breitkopf & Härtel (1926-27). Grifo nosso.

A harmonia da seção D se mantém mais estática, primeiro pelo pedal na nota Dó no piano e segundo pelos acordes desse trecho, que são próximos do campo harmônico de Dó maior (Dó Maior e Fá Maior). Há apenas dois momentos em que a harmonia foge desses dois

acordes, a partir da entrada dos naipes de Sopranos e Contraltos e no trecho em hemíolas, que é marcado por acordes de passagem (diminuto com nota comum) que sempre resolvem em Dó Maior.

A figura 12 mostra o final da seção D e a volta do tema na seção A”

Figura 12 - compasso 60 ao 63

Fonte: Breitkopf & Härtel (1926-27). Grifo nosso.

A canção termina com diversas repetições do primeiro verso do poema (seção A’’). Esse trecho dividi-se em três momentos que são variações do tema principal da obra, retomando e sintetizando motivos ou fragmentos que aparecem em outras seções. Um primeiro momento é a reapresentação das bordaduras duplas, seguido da extensão da harmonia terminando pela hemíola no final. Na repetição literal da frase Brahms começa o verso prolongando o *levare* (*O* -) e colocando em suspensão a harmonia com um acorde diminuto (Dó# Diminuto). É o único momento na peça que nenhuma voz do coro se movimenta e há alguns efeitos que podem surgir a partir da anacruse do compasso 62. O primeiro seria a consagração do amor entre o rapaz e sua amada a partir de um acorde tenso onde o ataque começa em *forte*, decrescendo ao longo do compasso. Outra ideia possível é a suspensão desse trecho que ocorre com a falta de movimentação entre as melodias principais reforçado pelo arpejo do piano, que começa ascendente e termina descendente, praticamente uma brincadeira com o efeito de “céu” e “terra”. Cria-se uma suspensão até mesmo em efeitos

do texto onde não é possível afirmar se o momento permanece no “céu” ou na “terra”. Esse limbo faz com que os dois efeitos sejam possíveis e aconteçam ao mesmo tempo, trazendo algo que alcance um ambiente celeste a partir do terreno. A retomada do tema ocorre após esse arpejo descendente que termina no arpejo inicial de Mi Maior com o coro cantando, até o final da peça, “ó bela noite” (Figura 13).

Figura 13 - compasso 64 ao 71

Fonte: Breitkopf & Härtel (1926-27). Grifo nosso.

Depois do arpejo do piano o motivo de síncopas retorna enquanto a mão esquerda do piano toca pequenos arpejos ascendentes. O coro repete a palavra “schöne” (bela) enquanto os Baixos repetem a bordadura dupla. A extensão harmônica ocorre no segundo momento da frase. Brahms cria movimento a partir de uma sequência de Dominantes, começando em Dó# Maior com Sétima e terminando em Si Maior com Sétima que resolve no acorde de Subdominante (Lá Maior), gerando uma cadência de engano. Durante essa sequência de tensões o motivo de bordadura é apresentado novamente pelo naipe de Baixos e em seguida

aparece de forma “esticada” no naipe de Sopranos, sempre com intervalos maiores. A hemíola retorna no segundo tempo do acorde de Lá Maior. Nesse momento o naipe de Sopranos alterna o ataque das notas com os outros naipes, criando um efeito de cascata. Tanto as vozes quanto os arpejos no piano caminham para as regiões mais graves de suas tessituras. Por fim o coro inteiro canta junto a palavra “*Nacht*” num acorde de Mi maior enquanto o piano realiza o mesmo arpejo que iniciou a música. O naipe de Baixos canta nesse acorde a nota mais grave de sua tessitura nessa obra (Mi2). Na figura 13 aparece a continuação da recapitulação do tema A e a expansão harmônica no segundo sistema. A hemíola aparece na figura 14.

Figura 14 - compasso 72 *al fine*

Fonte: Breitkopf & Härtel (1926-27). Grifo nosso.

A repetição da seção A no final da canção é uma síntese de tudo o que aconteceu em seções anteriores. Primeiro ao retomar os arpejos e as síncopas o compositor retoma a relação entre o celeste e o terreno que aparece em todo o poema. Apresentando recortes dos arpejos cria-se um efeito pontilhista que cita a seção B da canção. A sequência de dominantes trás movimento a obra, relembrando as seções C e D da canção. Por fim a hemíola tem duas funções, a primeira de diminuir o pulso da obra, voltando a clima calmo e sereno do início da obra. A segunda função é retomar a delicadeza expressa pela palavra *sacht* (delicadamente) da seção D, onde também aparece uma hemíola. Durante toda essa retomada o coro canta “ó bela noite!” (*O schöne Nacht!*) e a palavra mais repetida é “bela”. Brahms resume toda a canção a partir desse termo e de suas repetições nesse final.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise do poema revela três camadas sobre os efeitos presentes no texto: a descrição das cenas presentes nos versos, o efeito de “céu” e “terra” e o efeito do “amor insinuado”.

A partir da análise proposta por Agawu (1992), infere-se que Brahms utiliza do recurso de “pintura de palavras” para a elaboração deste *Lied*. A “pintura de palavras, onde uma imagem permeia uma composição [...]” (Platt, 1992, p. 88, tradução nossa) é aqui musicalmente expressa por motivos que descrevem “céu” e “terra”, mantendo uma unidade entre os versos.

Nessa canção “a ‘pintura de palavras’, em que uma imagem musical coincide apenas com uma palavra específica” (Platt, 1992) ocorre na camada de descrição dos versos: quando Brahms fala da noite ele tem um motivo específico, ao falar sobre a Lua o acompanhamento do piano muda sutilmente, quando ele descreve as estrelas a harmonia, a melodia e a figuração do piano mudam, assim como ocorre na descrição do rouxinol e do casal. A descrição da camada mais superficial do poema “se baseia em mudanças sutis da melodia e da harmonia”, como afirma Platt, mas, em oposição à sua afirmação, também ocorre na figuração do piano nesse *Lied*⁸. Há, porém, o efeito do “amor insinuado” que percorre o poema inteiro. Brahms decide por descrever o “amor explícito” num único momento (na seção D). Em contrapartida ele opta por não descrever musicalmente o “amor insinuado” ao longo da peça, como ocorre com o “céu” e a “terra”.

Assim, a análise da música permite concluir que a maior parte dos efeitos de texto e música desse *Lied* fazem parte do domínio da canção, na visão de Agawu: eles caminham entrelaçados sem haver uma separação dos seus sentidos. Uma exceção é o efeito do “amor insinuado”, que faz parte apenas do domínio da palavra e se afasta do domínio da canção.

Conclui-se que a proposta de análise de *Lieder* de Agawu permite uma rica descrição das relações entre os três elementos: texto, música e canção. Isso cria a possibilidade de explorar, na interpretação dessa obra, a declamação musical do texto, esboçando efeitos dos três domínios.

⁸ “Para esse tipo de representação, Brahms frequentemente se baseia em mudanças sutis de melodia e harmonia, em vez de figuração de piano” (Platt, 1992, p. 88, tradução nossa)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAWU, K. Theory and Practice in the Analysis of the Nineteenth-Century “Lied”. **Music Analysis**, v. 11, n. 1, p. 3-36, mar. 1992.

BRAHMS, J. **Vier Quartette**. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926-27. Partitura.

Dance Rhythm Examples. [s.l: s.n.]. Disponível em: <<https://www.royalacademyofdance.org/app/uploads/sites/11/2019/03/27142539/dance-rhythms-rad.pdf>>. Acesso em: 24 out. 2023.

DAUMER, G. F. **Polydora, ein weltpoetisches Liederbuch**. [s.l.] Literarische Anstalt, 1855.

GLOEDEN, A. I. **Seis Canções de Alberto Nepomuceno: Uma análise das relações entre texto e música**. Dissertação de Mestrado—USP: [s.n.].

GRISÉ, C. A Source of the Nightingale Symbol in Maupassant’s “Une Partie De Campagne”. **Romance Notes**, v. 29, n. 3, p. 221–226, 1989.

GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. **A History of Western Music**. Tradução: Ana Luisa Faria. 5. ed. Lisboa: Gradiva, 2007.

PLATT, H. A. **Text-music relationships in the lieder of Johannes Brahms**. Dissertação de Doutorado—The City University of New York: [s.n.].

THE EDITORS OF ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA. **Lied | German song**, 2019. (Nota técnica). Disponível em: <<https://www.britannica.com/art/lied>>. Acesso em: 17 nov. 2023.

WALTERS, C. M. **A conductor’s analysis of standard choral works applying the high challenge-skill balance dimension of flow theory**, 2014.

WHYMAN, J. A. **Dante Gabriel Rossetti’s Language of Flowers Two Volumes Volume One**. [s.l: s.n.]. Disponível em: <<https://etheses.whiterose.ac.uk/26252/1/Dante%20Gabriel%20Rossetti%27s%20Language%20of%20Flowers%20-%20Volume%201%20of%202.pdf>>. Acesso em: 14 nov. 2023.

WILLIAMS, M. A. **Program Notes for a Master’s Recital in Choral Conducting**. Tese de Mestrado—Minnesota State University: [s.n.].

ANEXOS

Partitura de *O schöne Nacht*:

(147) 1

Quartette
für Sopran, Alt, Tenor und Baß mit Pianoforte

—o—

Johannes Brahms, Op. 92
(Veröffentlicht 1884)

1. **O schöne Nacht**

G. Fr. Daumer

Soprano: Andante con moto

Alto: *p dolce*

Tenor: *p*

Bass: *p*

Pianoforte: *p dolce*

5

J. B. 106

2 (148)

Am Himmel märchenhaft er glänzt der

dolce

um ihn der kleinen

Mond in sei - ner gan - zen Pracht;

Ster - ne liebli - che Ge - nos - sen - schaft, lieb - li - che Ge -

dim.

(149) 3

nos - - - sen - - - schaft. O - - - schö - - - ne, schö - - - ne

26

ne Nacht!

ne Nacht! Es schim - mert hell - der Tau, es

ne Nacht!

Nacht!

30

mit

schim - mert hell der Tau am grü - - - nen Halm;

36

cresc.

4 (150)

Macht,
mit Macht im Flieder- bu - sche schlägt die Nach - ti - gall, die Nach - ti.

41

gall;

Der Kna - be

45

dolce sotto voce sempre

schleicht zu sei - ner Lieb - sten sacht, sacht,

48

(151) 5

p messa voce

52

sacht, sacht, der Kna-be schleicht zu

p dolce

schleicht zu sei-ner Lieb-sten sacht, sacht,
sei-ner, sei-ner Lieb-sten sacht, sacht,
p dolce

56

p

sacht, sacht- O scho-
O scho-
sacht, sacht- O scho-
O scho- ne.

60

f *p*

J. B. 106

6 (152)

ne, schö - ne Nacht,
ne, schö - ne Nacht,
ne, schö - ne Nacht,
schö - ne Nacht,

54

schö - ne Nacht, o
schö - ne, schö - ne Nacht, schö -
schö - ne, schö - ne Nacht, schö -
schö - ne Nacht, schö - ne Nacht, schö -

68

dim.
schö - ne, o schö - ne Nacht!
- ne, o schö - ne Nacht!
- ne, o schö - ne Nacht!
- ne, o schö - ne Nacht!

72

pp

Análise de *O schöne Nacht*:

(347) 1

Quartette
für Sopran, Alt, Tenor und Baß mit Pianoforte

Johannes Brahms, Op. 92
(Veröffentlicht 1884)

1. O schöne Nacht

G. Fr. Daumer

Andante con moto

Soprano

Alt

Tenor

Bass

Pianoforte

p dolce

T 2a

schö - - - - - ne Nacht!

schö - - - - - ne Nacht!

T S T D² T T T

J. B. 104

2 (146)

Am Himmel märchenhaft er glänzt der

doles

D⁷ D₅ T T D₅ D

B

um ihn der kleinen

doles

Mond in sei ner ganzen Pracht

T T D⁷ D Sr D

Sterne liebliche Genossenschaft, liebliche Ge-

dim

22 Sr D D T D⁷ B. 1.106 D⁴ D D D₇ D D

(149) 3

A'

nos...sen...schaft. O schö...ne, schö...ne

(D) Tr B D D (p) S S S

ne Nacht! Es schim...mert hell... der Tau, es

Nacht! Nacht!

S T (p) T T D

schim...mert hell... der Tau... am grü...nen Halm

mit

D T T (p) D

J. B. 106

4 (150) C

Macht, mit Macht im Fließer, bu... scheschlägt die Nach... ti... gall, die Nach... ti...

41 *Brummen* *Brummen* *Brummen*

Sr Sr D⁷ § Sr D⁷ § Sr D⁷ Sr D⁷

gall;

p mossa sottoc *p mossa sottoc*

Der... Wurm... der... *p mossa sottoc*

45 *dolce sotto voce sempre*

tA=T S

schleicht stem sacht, sacht,

J. B. 106

T S T c.t.d T

(154) 5

p messa voce
der Kna - be
p messa voce

sacht. sacht. der Kna - be schleicht zu

62 c.t.d. T 5

p dolce
schleicht... zu sei ner Lieb - asten
sach. sach.
sach. sach.
sach. sach.

56

pA
sacht. sacht. schö -
sacht. sacht. schö -
sach. sach. schö - ne.

60

z.B. 106 T=1A

6 (152) 

14 

15 

16 

17 

18 

19 

20 