

Emoção e racionalidade

Particularidades expressivas de *Die Post* do *Winterreise* de Franz Schubert

Helena Santana

Resumo

Este texto contrapõe emoção e racionalidade, abordando a forma como Schubert traduz e enfatiza musicalmente as emoções descritas no ciclo de poemas *Die Winterreise* de Wilhelm Müller. Do espírito criativo dos seus autores, da técnica e racionalidade de duas linguagens, a poética e a musical, resultam dois textos que, contribuindo para uma só obra, traduzem o que de mais profundo existe no ser humano.

Schubert, ao transformar sentimentos em objectos de som, racionaliza o mundo das emoções, contribuindo a técnica para a sua manifestação. A forma como o faz, nomeadamente em *Die Post*, uma das canções que compõe este ciclo de poemas, revela-se o alvo do nosso estudo. Concluímos que o compositor descreve e traduz fielmente o mito do viajante, as suas emoções e sentimentos, conferindo-lhe através do som um dramatismo e uma força peculiares, sendo um exemplo de perfeição na forma como visualiza, transforma e traduz o pensamento de Müller. Interagindo, emoção e razão contribuem, neste caso, para a realização de uma obra de uma poética ímpar.

Introdução

Influenciado pela literatura grega e romana, a ópera e o drama alemães, o folclore e a poesia do século XIX alemã e inglesa, Wilhelm Müller escreve *Die Winterreise* (Viagem de Inverno) entre 1822 e 1824, ano da morte de Byron¹. *Die Winterreise* caracteriza-se pelo imaginário romântico e pelos arquétipos empregues, onde o mito do *Wanderer* (O Viajante) e da viagem de inverno, temas favoritos dos românticos, traçam uma longa história desde as

civilizações mais antigas. Desenhados a partir dos estudos clássicos, a linguagem empregue pelo poeta, a sua apreciação da música, do teatro e das artes visuais, assim como das tradições românticas inglesas e alemãs do século XIX, formam um solo fértil à criação deste ciclo de poemas. Para Müller os poemas são concebidos para serem cantados, afirmando no seu diário em 1815: “não posso nem tocar nem cantar, no entanto, quando escrevo versos, canto e toco. Se produzir melodias, as minhas canções serão mais agradáveis. Mas coragem! Talvez exista um espírito iluminado algures, que possa ouvir as tonalidades das palavras que escrevo e, mas traga de volta”. Este espírito iluminado foi Schubert que põe em música não só *Die Winterreise* como *Die schöne Müllerin* (A Bela Moleira).

Schubert encontra os poemas de Müller numa livraria de Franz von Schober no inverno de 1826². O compositor trabalha neste ciclo de canções sem conhecer a totalidade dos poemas de Müller. Ao conhecer a integral, toma consciência de que ao utilizar a última ordenação de Müller, rompe com a estrutura musical que, entretanto, tinha elaborado. *Winterreise* representa um sonho, uma visão da viagem que *Wanderer* efectua através da mente e do coração até às profundezas da sua alma. Metafórico, neste ciclo a acção situa-se na *psyche* humana; *Wanderer* transcende-se a si próprio, utilizando elementos da natureza como símbolos de verdades profundas. Através de *Winterreise*, assim como de toda a literatura romântica, a natureza espelha o homem, representando a escrita musical diferentes manifestações das várias viagens psicológicas e divagações do viajante.

Schubert traduz musicalmente e de forma ímpar, as emoções manifestas. Assim, encontramos o batimento cardíaco na interacção entre o piano e a voz, assim como nas variações de *tempi* de *Der*

¹ Notamos que Müller é influenciado pela poesia mística de William Blake de onde absorve a noção de uma *psyche* humana dividida, o espectro de uma jornada através da vida ao encontro da sua sombra, a emanação, associação que traz tristeza, e consequentemente, espírito criativo. Muitos dos protótipos de *Winterreise* encontram-se na alegoria de Samuel Taylor Coleridge *The Rime of the Ancient Mariner* (1797).

² Müller publica os poemas que constituem este ciclo por etapas. Os primeiros doze foram publicados na *Urânia* na *Taschenbuch auf das Jahr* em 1823, seguindo-se mais dez na *Deutsche Blätter für Poesie und Litteratur, Kunst, und Theatre* (igualmente em 1823). No ano seguinte, publica todo o ciclo, completo e reordenado (englobando *Die Post* e *Täuschung*) na *Waldhornisten II*.

Stürmische Morgen (nº 18, Manhã tormentosa), na languidez de *Einsamkeit* (nº 12, Solidão) e na majestade da elegia de *Wasserflut* (nº 6, Inundação) e *Das Wirtshaus* (nº 21, A pousada). O desejo domina em *Die Wetterfahne* (nº 2, O catavento); o pessimismo em *Gefror'ne Tränen* (nº 3, Lágrimas geladas); a violência, a angústia e a agitação em *Rückblick* (nº 8, Olhar retrospectivo); a dúvida em *Auf dem Flusse* (nº 7, No rio); a resignação em *Das Wirtshaus*; o desespero em *Der Stürmische Morgen*; o cinismo em *Mut* (nº 22, Coragem); a tristeza em *Der Leiermann* (nº 24, O tocador de sanfona); a premonição em *Die Krähe* (nº 15, A gralha) e a ansiedade em *Die Post* (nº 13, O correio). Os recursos técnicos e estilísticos empregues pelo compositor, nomeadamente a modulação, a constante mudança de modo e tonalidade, e a repetição de melodias folclóricas traduzem o espírito de Wanderer. O ciclo termina com uma interrogação cuja resposta se revela um dado existencial.

Emoção versus racionalidade

Neste ciclo de canções, a profundidade e a natureza dos sentimentos e emoções expressos são vivenciados de forma bastante intensa pelo compositor, sendo traduzidas musicalmente com uma mestria impar, reveladora de uma forte técnica e racionalidade musicais³. Nesta obra, a desilusão antecipa sempre a acção, sendo notória a relação entre os diferentes estados de alma, emoções e sentimentos, e os diferentes elementos que compõem a narrativa. Na primeira versão deste ciclo de canções, *Die Post* inseria-se após *Der Lindenbaum* (A tília) do qual prolongava a nostalgia⁴. Criando um diálogo entre a voz e o instrumento, entre o viajante e a trompa do mensageiro, Schubert muda todo o clima e ambiente sonoro da peça tornando-o portador de uma certa ironia. Nesta canção, o viajante exterioriza-se esperando por uma referência do outro. Virando-se para fora, anseia por um novo alento para a sua vida. A solidão, tornando-se marcante e avassaladora no final da primeira parte deste ciclo de canções com *Einsamkeit* (nº 12), preconiza uma viragem⁵. Esta dá-se com *Die Post*. Mais alegre e jovial esta peça impulsiona o discurso, criando uma outra cor e dinâmica ao conjunto da obra. Em *mi bemol maior*, apresenta duas cadências

breves a *ré bemol maior* e a *sol bemol maior*. A mudança de modo nas segunda e quarta estrofes cria uma outra cor e dinâmica discursivas, realizando um contraste de cores e sombras que representam a claridade e a escuridão, a companhia e a solidão, a esperança e a desilusão do viajante que, privado da presença da sua amada, anseia de forma incondicional pela sua presença⁶. Musicalmente, Schubert utiliza estruturas musicais e temáticas bastante simples e concisas; a evolução e o desenvolvimento discursivos baseia-se na variação. A transformação progressiva dos elementos vocais, do melódico para o declamatório, do cantado para o declamado, são recursos utilizados para a intensificação expressiva. O domínio melódico, a natureza, subtilidade e singularidade das modulações empregues, a mestria harmónica, a forma como emprega e combina melodia e harmonia e modula com fins expressivos, tornam esta obra singular⁷.

No início da canção, Schubert anuncia brilhantemente a chegada do correio através de uma textura musical leve e luminosa. O ritmo 6/8 e a indicação *Etwas geschwind* (um pouco animado), faz com que esta canção exiba uma leve excitação própria de quem espera notícias da sua amada. Esta excitação encontra-se, no entanto, dissolvida no final da primeira estrofe onde, um compasso de silêncio, de espera, origina uma enorme tensão dramática. Quebrando com a textura inicial, induz o carácter melancólico e introspectivo da estrofe seguinte⁸. Schubert impõe-nos uma atmosfera mais depressiva sublinhando a decepção face à falta de notícias e a inutilidade do olhar tanto para o passado como para o futuro. A preponderância de um ritmo específico, o ritmo da morte, ao longo da primeira estrofe, antecipa e realça musicalmente as emoções transcritas pelo texto ao longo da segunda estrofe *Die Post bringt keinen Brief für dich* (o correio não traz carta para ti...).

No início da obra, compassos 1 a 8, verificamos o uso de graus disjuntos e a articulação constante entre as várias notas do acorde, as notas estruturais da harmonia, a oposição de três géneros de movimento: um estático (pedal do baixo); um descendente (voz intermédia) e um ascendente (voz superior); a oposição de dois ritmos: o *Molosse* mais

³ Apesar de frequentemente ser lido em termos autobiográficos, este ciclo de canções deve ser visto como uma forte articulação psicológica e em sentido metafórico.

⁴ Na versão final *Der Lindenbaum* é o quinto poema da primeira parte, iniciando *Die Post* a segunda parte do ciclo de canções.

⁵ Schubert consumido pelo desespero e pela doença encontra-se também ele só nos últimos anos da sua vida.

⁶ Nestas canções as evocações no feminino encontram-se unicamente em *Die Post* e em *Die Nebensonnen* (nº 23, Os três sóis), onde o poeta faz referências aos olhos da sua amada.

⁷ Em *Winterreise* o tratamento do material musical, inovador, realça a simplicidade e subtilidade da escrita e da natureza dos sentimentos expressos pelo poeta.

⁸ A mudança no ritmo e a passagem ao menor confirmam e acentuam o facto.

estático (— — —)⁹ e o *Amphimacre* mais dinâmico (— ∪ —)¹⁰, e a oposição de dois fraseados distintos (*Staccato* e o *Legato*). Estes elementos caracterizam e revelam a ansiedade, impaciência e inquietação do viajante. Nos compassos 9 a 16 Schubert estabiliza a parte superior da textura, criando uma instabilidade no baixo (alternância de frequências a cada novo pé métrico). Schubert transpõe para o mundo sonoro, e como já referimos, a inquietação do viajante (*Was hat es, dass es so hoch aufspringt, mein Herz?* (o que se passa para que saltes assim, meu coração?)). A tensão, a inconstância e a ansiedade, a esperança e o desespero são ainda realçados pelo cromatismo. Numa textura ritmicamente bastante contida, homoritmica, Schubert cria, compassos 15 a 23, dois movimentos melódicos contrários (um ascendente de 3ª maior e outro descendente de 3ª menor), que semiestabilizam o discurso, a par de uma pedal (oitavada) do baixo, compassos 19 a 23¹¹. Salientamos a utilização de uma dinâmica evolutiva *crescendo diminuendo* (< >) realçando a tensão e o dramatismo do momento.

Melodicamente, a desilusão e a esperança encontram-se manifestas no género de intervalos empregues. Nas duas exclamações *mein Herz, mein Herz?* (meu coração, meu coração?), compassos 21 a 25, Schubert cria dois movimentos melódicos distintos num âmbito de 3ª menor realizando uma simetria ao nível dos intervalos empregues 2ª menor → 2ª maior ← | → 2ª maior → 2ª menor. Este facto origina a sensibilização do 1º grau (mi bemol pelo ré natural) representando a esperança de que o correio lhe traga notícias da amada.

A expectativa e a interrogação do final de frase está ainda expressa no acompanhamento realizado através da oposição da dinâmica, da harmonia, da densidade (número de vozes), e da cor empregues. O compasso de silêncio que se segue, compasso 26, prolonga a ansiedade e o dramatismo da acção desencadeando uma textura nova e oposta à anterior. A desilusão do apaixonado manifesta-se na

contenção e na economia de meios. O ritmo, a harmonia e a melodia, de uma constância quase absoluta, acentuam a sua tensão emocional e psicológica. A simplicidade e subtilidade da escrita e dos recursos realça e enfatiza os sentimentos e as emoções do protagonista¹².

Formalmente *Die Post* obedece à forma estrófica. A variação, diminuta, faz-se por questões de prosódia. Melodicamente cada uma das frases comporta-se de forma distinta procurando realçar os elementos do texto. A primeira frase da primeira estrofe, *Von der Strasse hör ein Posthorn klingt* (ouço na rua a corneta do carteiro), articula duas frequências (si bemol 3 e sol 3), realizando um intervalo de 3ª maior (o anúncio da corneta do carteiro)¹³. A segunda frase, *Was hat es, dass es so hoch aufspringt, mein Herz?* (o que se passa para que saltes assim meu coração?), desenvolve-se de forma predominantemente ascendente e igualmente sobre notas estruturais da harmonia. Salvo a anacrusa, um intervalo de 2ª menor, a melodia desenvolve-se entre os intervalos disjuntos de 4ª perfeita, 3ª maior, 3ª menor e 6ª maior, evocando a inquietação do coração do viajante. A terceira frase, sobre o mesmo texto, tem características predominantemente descendentes terminando com uma apojeitura. Este facto pronuncia a desgraça, a falta de notícias da amada e a inconstância de sentimentos que alternam entre a alegria e a tristeza, a certeza e a dúvida. A esperança surge, no entanto, na segunda exclamação de *mein Herz?* (compassos 23 e 24).

Dramática, a segunda estrofe desenvolve-se de forma mais contida. A primeira frase, *Die Post bringt keinen Brief für dich* (o correio não traz carta para ti...), é estática, desenvolvendo-se num âmbito de 2ª maior (sol bemol 3 → lá bemol 3). A segunda frase, *Was drängst du denn so wunderbar, mein Herz, mein Herz?* (porque te inquietas de forma tão estranha, meu coração?), desenvolve-se igualmente de forma contida. A condução melódica estabiliza conduzindo a duas frequências que realizam entre si o intervalo de 2ª maior ascendente (lá bemol 3 → si bemol 3). O discurso desenvolve uma progressão melódica de 3ª Maior de sol bemol 3 (compasso 28) a lá bemol 3 (compasso 30) e a si bemol 3 (compasso 33), e o retorno constante a uma nota de

⁹ Empregamos o símbolo ∪ para designar uma breve, e o símbolo — para designar uma longa. Na métrica grega cada longa vale duas breves.

¹⁰ O *Amphimacre* é um dos mais antigos pés métricos gregos. Empregue pelos compositores clássicos numa forma variada e que não permite a sua não-retrogradação rítmica, é utilizado por Schubert nesta obra na sua forma variada, ou seja: colcheia pontuada, semiclocheia, colcheia. Importantíssimo, este ritmo, encontra-se não só na métrica grega como no conjunto das 120 *Deci-talas* hindus do sistema de Çamgadeva sob a designação de *Dhenki*.

¹¹ Note-se a transformação cromática das linhas melódicas extremas num âmbito de 3ª; fá → lá bemol (3ª menor - voz superior); ré bemol → fá (3ª maior - voz intermédia).

¹² Note-se que a economia de meios é também uma característica do poeta.

¹³ Salientamos o facto de que o início da obra se baseia na articulação das notas do acorde perfeito de mi bemol maior que se desenvolve numa extensão de nove compassos. Schubert antecipada, compassos 7 e 8, a cadência V → I, que aparece perfeita e afirmativa somente no compasso 9 (início da parte vocal).

apoio, característico de todos os movimentos melódicos nesta segunda estrofe. Notamos ainda que os vários pontos culminantes da obra se situam em momentos diferentes nas estrofes pares e ímpares. Nas estrofes ímpares o ponto culminante mais elevado (fá 4) efectua-se na primeira exclamação *mein Herz*, (compassos 15 e 60 respectivamente). Nas estrofes pares o ponto culminante (fá 4 → lá bemol 4) é retardado para o penúltimo *mein Herz*, (compassos 44-45 e 89-90 respectivamente), que se revelam igualmente os pontos de dinâmica mais elevada (*f* >).

Ritmicamente, a peça constrói-se com base em três pés métricos gregos: o *Molosse* (— — —), o *Amphimacre* (— ◡ —) e o *Troquéu* (— ◡), combinados e variados por forma a constituírem as diferentes frases e versos que constituem a peça. A anacrusa inicial de cada uma das frases cria movimento, acentuando a instabilidade e a inquietação da acção. Nas estrofes ímpares Schubert utiliza o verso constituído por uma anacrusa, dois pés métricos *Troquéu* e um *Amphimacre*¹⁴. Assim, e nos compassos 9 a 11, o compositor utiliza o verso ◡◡, —◡, —◡, —◡—, que se repete variado, compassos 37 a 41 e 41 a 46. A variação incide na sua forma de finalização, associada sempre ao texto *mein Herz*, e na anacrusa inicial. Assim, e pela análise, verificamos que Schubert utiliza compassos 37 a 41 o verso ◡, —◡—◡, —◡—, ◡—◡, ◡—◡ incidindo a variação na forma de finalização. Esta é composta por dois pés métricos *Amphibraques*. Nos compassos 41 a 46 o compositor emprega o verso ◡, —◡—◡, —◡—, ◡—, ◡—, cuja forma de finalização é composta por 2 pés métricos *Jambico*. Nos compassos 12 a 16 e 18 a 25, o elemento base, o verso inicial, encontra-se variado no seu interior. Schubert emprega um pé métrico novo, o *Tribraque* (◡◡◡), e duas formas de finalização diferentes. Assim, compassos 12 a 16, encontramos o verso ◡, —◡, ◡◡◡, —◡—, ◡— onde Schubert substituiu o segundo *Troquéu* por um *Tribraque* utilizando como forma de finalização um pé métrico *Jambico*. Nos compassos 18 a 25 o compositor emprega o mesmo verso, ◡, —◡, ◡◡◡, —◡—, —◡, —◡, —◡—, cuja forma de finalização é constituída pelo verso inicial (o elemento base) desprovido de anacrusa.

De carácter distinto, as segunda e quarta estrofes, utilizam dois versos diferentes. Assim, encontramos nos compassos 27 a 30 o verso ◡, —◡, —◡, ◡◡, —, constituído por dois *Troquéu* e um *Péon*

*IV*¹⁵, e nos compassos 30 a 35 o verso ◡, —◡◡, —◡, ◡◡◡—, ◡—, ◡—, constituído por um *Adónico*¹⁶ e um *Péon IV*, tendo como forma de finalização dois pés *Jambicos*. Nestas estrofes, Schubert transforma não só a textura, como o timbre. A textura transforma-se pelo género de ritmo empregue (*Troquéu*). O timbre, a cor, transforma-se não só através da mudança de modo, maior/menor, como através dos registos empregues. O tipo de escrita empregue é homofónica estando a parte vocal enquadrada pela parte instrumental¹⁷.

Conclusão

Compostas por estruturas musicais, melodias, harmonias, ritmos, timbres e texturas de uma beleza e profundidade únicas, estas canções revelam a vivência humana e o que de mais profundo existe no ser humano. Ao traduzir sentimentos em realidades sonoras, Schubert racionaliza o mundo das emoções. A técnica, desprovida de sentimentos, contribui para a sua manifestação. Emoção e razão dialogam contribuindo para a realização de uma obra de uma poética impar. No caso particular de *Die Post*, Schubert descreve e traduz fielmente o mito do viajante conferindo-lhe, através do som, um dramatismo e uma força peculiares. Razão e emoção contribuem para a realização de uma obra que se manifesta um exemplo de perfeição na forma como Franz Schubert visualiza, transforma e traduz o pensamento de Müller.

Bibliografia

- Chailley, Jacques, *Le voyage d'hiver de Schubert*, Alphonse Leduc, Paris, 1975
 Dain, Allan, *Traité de Métrique Grecque*, Éditions Klincksieck, Paris, 1965
 Fischer-Dieskau, Dietrich, *Les Lieder de Schubert*, Éditions Robert Laffont, Paris, 1979
 Schubert, Franz, *Winterreise*, Lea Pocket Scores, Nova Iorque, 1946

Discografia

- Schubert, Franz, *Winterreise*, Polydor, Hamburg, 1972

¹⁵ O verso *Péon* é um verso de cinco tempos. No caso particular do *Péon IV* (◡◡, ◡—) encontramos um verso constituído pelos pés métricos *Pariambe* (◡◡) e *Jambico* (◡—).

¹⁶ O *Adónico* é um verso constituído por um pé métrico *Dáctilo* (—◡◡) e um pé métrico *Troquéu*.

¹⁷ Nas estrofes ímpares o tipo de ritmo empregue pela parte vocal e instrumental cria uma maior distanciação entre as duas. A similitude rítmica das estrofes pares origina uma maior introspecção, domínio e estabilidade emocionais.

¹⁴ Não devemos confundir o pé métrico *Amphimacre* (—◡—) com o pé métrico *Amphibraque* (◡—◡).