

RELAÇÕES CANTO-DIÁLOGO PARA UM MODELO DE “SINGSPIEL”

por Leonardo V. Boccia

Sumário

Introdução.....	02
<i>Singspiel</i>	03
Algumas técnicas e variantes de Melodrama.....	04
<i>Beggar`s Opera</i> e <i>Dreigroschenoper</i>	05
Alma e palavra.....	06
Impostação da voz.....	07
Relações cantor-ator.....	08
Algumas considerações.....	09
Bibliografia consultada.....	10
Discografia consultada.....	10

A fala é música. A pronúncia, em cena,
é uma arte tão difícil como o canto.
Stanislavski

Introdução

Singspiel é o termo alemão que indica um gênero teatral muito em voga entre o século XVIII e os inícios do século XIX e inspirado na *Ballad Opera*, um tipo de comédia de argumentos satíricos e populares com interlúdios cantados. Na Alemanha, a guerra dos sete anos (1756-63) causou uma sensível diminuição das atividades teatrais que poderiam ter sido um obstáculo no desenvolvimento do *Singspiel*, entretanto, foi exatamente durante esse período que o poeta Christian Felix Weisse, amigo de Lessing, aperfeiçoou o novo gênero.

O *Singspiel* está entre as formas que integram o canto ao teatro falado e contém a matriz que deu vida às operetas e aos musicais. Em *Die Dreigroschenoper* Brecht e Weill se ativeram diretamente à *the Beggar`s Opera* de John Gay que estreara em

Londres em 1728. A parte musical dessa *Ballad Opera* compunha-se de melodias populares e também de obras de compositores famosos como Purcell e Händel.

As continuas inovações do *Singspiel*, devidas à melhoria das orquestras e as novas visões de compositores e poetas, permitiram transformar a simples e primitiva colagem de diálogos e canções em aprimoradas cenas de ópera onde as vezes o diálogo é transformado em recitativo, parte em que o cantor narra o texto segundo as notas dadas. Contudo, a evolução trazia também perdas ao caráter essencial do gênero.

As relações entre texto falado e cantado, as mudanças continuas entre o ambiente musicado e o recitado e as dificuldades do treinamento da voz do cantor-ator trazem uma série de questionamentos que estão à base da montagem de um trabalho de arte integrado. Torna-se valioso o treinamento interdisciplinar na fusão da atuação musical com a atuação cênica com o estudo perspicaz do instrumento que mais prevalece em palco: a voz.

Proficiências e limitações técnicas trazem argumentos para novas buscas e, para a encenação de um *Singspiel*, esses argumentos devem ser explorados intensamente. O estudo da teoria e das obras criadas por famosos poetas e compositores favorece a procura de novos conhecimentos assim, a criatividade é incentivada pelo texto escolhido para a elaboração cênica e deve-se nortear para que os componentes de um elenco consigam atuar como parte integrante de um amplo coletivo.

Singspiel

Tanto no *Singspiel* como na *Ópera-comique* francesa, onde os recitativos foram transformado em diálogos falados, mira-se a uma maior compreensão dos textos que as vezes é prejudicada pelas proezas vocais mesmo contendo as letras várias repetições.

Na primeira metade do séc. XVIII, quando na Alemanha o teatro musical era ainda uma derivação exclusivamente estrangeira, na maioria das vezes de origem italiana, iniciava-se na Inglaterra o gênero da *Ballad Opera*, um espécie de comédia com argumentos satíricos populares com interlúdios cantados destinado á influenciar o *Singspiel* alemão. O primeiro exemplo do gênero foi a *The Beggar's Opera* de John Gay representada em Londres em 1728. A parte musical desse trabalho ficou a cargo de J. Chr. Pepusch e era composta de melodias populares assim como de temas de compositores famosos quais Purcell e Händel.

Entretanto, sobre a cultura alemã foi uma outra *Ballad Opera* que teve maior influência: *The devil to pay or the wives metamorpho'd* (O diabo solto ou seja as

mulheres transmutadas, Londres, 1731), de Charles Coffey, que chegou a Alemanha com a tradução do ministro C. W. von Borck (também tradutor de Shakespeare). O trabalho foi encenado em Berlim em 1743 pela companhia de teatro *Schönemann* com o título alemão de: *Der Teufel ist los oder die verwandelten Weiber*. Na impossibilidade de servir-se dessa tradução para uma segunda apresentação, o empresário Koch encarregou o poeta Christian Felix Weisse para uma reelaboração e confiou a parte musical a Johann Georg Standfuss. O trabalho foi apresentado então em Lipsia em 1752 obtendo grande sucesso. O sucesso provocou a formação de diversas companhias de *Singspiel* constituídas por atores semi diletantes e não músicos mas em grau de cantar as fáceis áreas que estavam contidas naqueles trabalhos especialmente quando se tratava de melodias emprestadas do cancionário popular.

A guerra dos sete anos (1756-63) causou uma diminuição das atividades teatrais na Alemanha e pareceu se tornar um obstáculo para o desenvolvimento do novo gênero, mas o período estático permitiu a Weisse adquirir novos conhecimentos que passaram a contribuir notavelmente ao aperfeiçoamento e solidificação do *Singspiel*. A este propósito, foi de grande importância a aproximação do poeta com a *Opéra-comique* em Paris e em torno de 1760, de fato, não apenas muitos trabalhos franceses foram traduzidos e difundidos na Alemanha mas, devido ao grande sucesso das produções francesas, a própria estrutura do *Singspiel* primitivo sofreu transformações, tendo suas partes musicais aumentadas em relação às faladas. Foram inseridas, à moda francesa, canções populares em voga refinando notavelmente o espírito da farsa e afastando o gênero de um certo traço de vulgaridade. Weisse respirou o clima pre-revolucionário que permeava Paris e conseguiu o consenso dos berlinenses que davam grande apoio ao espírito popular expresso na Alemanha pelo *Lied* (canção de arte). Contudo, as sucessivas inovações, devidas ao melhoramento da orquestra e à tranquilidade dos compositores em relação ao novo gênero permitiram que; das primitivas colagens entre diálogo e *Lied* se chegasse a formar grandes cenas de ópera onde o diálogo era transformado, as vezes, em recitativo afastando-se assim do caráter primordial do gênero. Quanto aos textos do *Singspiel*, estes continuavam na esfera pequeno burguês, no entanto, temas de caráter mágico e exóticos começavam a despertar o interesse de muitos.¹

¹ PIROLO, Elisabetta. In *Dizionario della Musica e dei Musicisti*. Torino: UTET, 1983 Vol. IV pp. 305.

Algumas técnicas e variantes de Melodrama

O termo melodrama é usado para identificar um gênero de ópera ou a técnica que se utiliza de curtas passagens de música alternando ou acompanhado os diálogos de uma peça teatral de caráter dramático. A técnica do melodrama se desenvolveu também na Áustria e Alemanha entre 1770 e 1780 com as contribuições de Neeff, que se tornara professor de Beethoven, e de Zimmerman, Vogler, B.A. Weber, entre outros.

Uma carta de Mozart para seu pai, revela que ele se inspirara depois de ter assistido ao duodrama *Ariadne e Medea*, ambos de Benda, que foram encenadas em Mannheim em 1778. No melodrama dessa época a orquestra tocava em estilo de recitativo entre os diálogos falados e, as vezes, com melodias descontinuas. Em *König in Ägypten*, Mozart usa a técnica da fala sobre um acompanhamento musical, e em nenhum momento é indicada a alturas ou o ritmo desta fala.

As duas formas de melodrama; tanto com as palavras faladas entre ou sobre a música, continuaram sendo utilizadas no séc. XIX e com mais referências. Em alguns trabalhos do início do séc. XIX, por exemplo, encontramos partes de diálogos com anotações rítmicas e partes sem notação alguma, ou ainda combinações de canto anotado com parte de diálogos falados livres de notação musical, neste caso, as duas formas em conjunto fariam alusão à diferença entre o humano e o sobrenatural.

Beggar's Opera e Dreigroschenoper

A forma da *Ballad Opera* compunha-se de diálogos falados alternados por temas e canções de origem popular. A *The Beggar's Opera* de John Gay foi um sucesso sem precedentes no Teatro de Londres. Em sua primeira exibição, trazia 62 atuentes e permaneceu sucessivamente em cartaz em todas as estações durante o resto do século XVIII. Na primeira versão da *The Beggar's Opera*, em 1728, foram definidas as tonalidades das canções e, em sua segunda versão, ainda em 1728, fora adicionada a abertura anotada sobre quatro pentagramas. Finalmente, em uma terceira versão, em 1729, foram incluídos os baixos e os textos das canções de John Gay.

Das 69 canções que compõem a *The Beggar's Opera*, 28 são oriundas de baladas inglesas, 23 extraídas do cancionário popular da Irlanda, Escócia e França, as restantes 18, são temas de Purcell, Barrett, Händel, Bononcini, Geminiani e Frescobaldi, entre outros. Os arranjos das músicas eram normalmente confiados à J.C. Pepusch.

Muitos trabalhos inspiraram-se na *The Beggar's Opera* e, em 1928, tornara-se muito conhecida uma versão alemã criada por Bertold Brecht e Kurt Weill. A famosa *Die*

Dreigroschenoper (A ópera dos três vinténs) que manteve em sua primeira versão a maior parte dos temas originais e obteve grande sucesso.² Em 1933, a casa editora *Universal Edition*, que já publicara trabalhos de Weill, licenciou um total de 133 novas encenações da ópera no mundo inteiro. A ópera foi traduzida para diversos idiomas, inúmeras apresentações consecutivas registraram-se no teatro Lys de Nova Iorque e, na produção de Marc Blitzstein “The three pennig opera” ficou conhecida como o musical de longa duração mais encenado em toda a história do teatro.

Em uma segunda colaboração com Brecht, Weill manteve apenas uma ária da *The Beggar’s Opera*, substituindo o resto por novas composições. No período seguinte a grande guerra, Brecht apresentou ainda uma outra versão com o título de : *Die Dreigroschen-Oper* que, por motivo de direito autoral, trazia, além do hífen, a revisão dos textos e canções que referiam-se, desta vez, diretamente às atrocidades nazistas. Em Brecht, o interesse era direcionados para a produção de um modelo de ópera que se constituísse de questionamentos e de contínua contestação de seu próprio significado social mantendo como finalidade o fortalecimento do pensamento crítico.

Alma e palavra

Tarski, em seu importante livro *Der Wahrheitsbegriff in den formalisierten Sprachen*, mostrou que as palavras “verdadeiro” e “falso”, conforme aplicadas às sentenças de uma determinada linguagem, sempre exigem outra linguagem, de ordem superior, para sua definição adequada. (Russell 1966)

Russell refere-se aqui à teoria dos tipos que, em certo sentido, é essencial à solução de paradoxos e envolve a concepção e uma hierarquia de linguagens³. Uma hierarquia pressupõe a ordenação e subordinação de diversas categorias. Ainda segundo Russell, quando aprendemos o significado de uma nova palavra, recorrendo ao dicionário, definimos o termo com palavras cujo significado já conhecemos.

Teeteto sugere a Sócrates que uma definição para a palavra “conhecimento” poderia ser percepção, entretanto, Sócrates o convence a deixar essa definição por seus preceitos serem transitórios enquanto o verdadeiro conhecimento deve ser algo eterno. Ainda segundo Russel, a estrutura dos fatos não verbais não é totalmente incognoscível

² Die Dreigroschenoper. Texto: Bertold Brecht. Música: Kurt Weill. Tradução dos textos de John Gay: Elisabeth Hauptmann. Local da estreia: Berlin, Theater am Schiffbauerdamm. Data: 31 de agosto de 1928.

³ RUSSELL, Bertrand. *An Inquiry in to Meaning and Truth*. Londres: Allen & Unwin Ltd, 1966.

e, com bastante cautela, as propriedades da linguagem, por meio do estudo da sintaxe, podem ajudar-nos a compreender a estrutura do mundo.

O poeta é o homem que encontra a palavra, graças a uma ascese que o liberta de si mesmo. A linguagem estabelecida é uma linguagem desvalorizada, porque é próprio da comunidade reduzir o valor ao estado de objeto; linguagem cerceada, tornada simples denominador comum, linguagem descentrada, porque o seu centro está em toda a parte e a sua circunferência em nenhuma. (Gusdorf 1970)

O poeta opera à restituição do verbo. Restitui à palavra as suas ressonâncias, oferece cada palavra numa nova situação, de tal modo que a sua força reaparece.⁴ A restituição da ressonância e da força da palavra é obtida através de procedimentos não apenas técnicos mas essencialmente espirituais os quais pressupõem a existência da alma. O poeta se liberta de si mesmo em momentos de ascese que o reportam à substância que nele flui mas que não lhe pertence unicamente. “Não se deve supor (...) que cada alma tem uma quantidade ou porção de matéria que lhe pertence exclusivamente ou lhe está adstrita para sempre, e que conseqüentemente possui outros seres vivos inferiores, (...) pois todos os corpos estão num fluir constante tal como os rios. (...) A alma, todavia, não deixa por isso de ser a forma do seu corpo, porque ela exprime os fenômenos de todos os outros corpos de acordo com a relação ao seu”.⁵

Impostação da voz

Impostar é o ato técnico de emitir a voz de forma “correta”. É a dosagem da pressão expiratória contra as cordas vocais. Esta emissão fisiológica proporciona maior sonoridade, clareza de timbre e projeção de voz. O importante na impostação de uma voz é trabalhar-la em sua própria extensão, nódulos vocais são o caso mais típico de lesão da laringe derivados de sua função incorreta. As qualidades do som vocal tais como: intensidade, altura e timbre devem ser trabalhados com o estudo da impostação e da dicção. O timbre, no caso da voz, é a qualidade que permite distinguir sons da mesma altura emitidos por laringes diferentes. A diversidade de timbre e de técnicas que podem ser alcançadas pelas vozes são recursos importantes e utilizados com certa preocupação por diretores de cena e compositores de óperas. No *Singspiel* “O rapto do serralho” de W. A. Mozart, com libreto de Gottlieb Stephanie, o papel mais brilhante que é o de Konstanze foi escrito para soprano coloratura, um tipo de voz feminina capaz

⁴ GUNDSORF, George. *La Parole*. Paris: Presses Universitaire de France, 1970. Tradução de João Morais-Barbosa. A Fala. Porto: Edições Despertar, 1970, pp. 63.

⁵ LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm von., *Die philosophischen Schriften*. Berlin: Gerardt, 1875-90.

de realizar a complicada ornamentação pedida pelo compositor. Outrossim, na mesma ópera, o papel de Pedrillo é para um tenor ligeiro sem grandes problemas de tessitura o que lhe permite de cantar bem mesmo em constante movimento.

Tanto para o diálogo falado como para o canto torna-se importante o equilíbrio entre timbres e passagens de uma atuação para outra e trabalhar a voz não se resume apenas a emissão dos seus timbres mas a adequação do atuante com o “tempo” musical e o “tempo” cênico.

Ainda no *Singspiel* “O rapto do serralho”, o Paxá Salim é o que tem um papel unicamente falado enquanto todos os outros diálogos da ópera são confiados aos próprios cantores que enfrentam o problema da atuação cênica de forma mais concreta.

Giorgio Strehler tem uma visão bastante clara da eterna disputa palavra ou música: a síntese necessária deveria já estar feita antes, na própria partitura musical que é também o roteiro teatral. “Mozart é um homem de teatro completo, não apenas um ‘musicista’ que faz teatro”.⁶

“Não é, pois, estranho que nas obras de Mozart (que nunca foi um “inovador das formas”) a estrutura e forma habituais sejam as da ópera italiana tradicional, (...) em que um tipo de canto mais estereotipado é acompanhado pela orquestra (recitativo acompanhado) ou apenas pelo cravo (recitativo seco); estes recitativos eram característicos da ópera italiana, tendo dado origem no *Singspiel* germânico e noutras tendências nacionais européias, a passagens simplesmente dialogadas, sem música.” (Pires. EPNC, 1984)

Relações cantor-ator

A integração da música às artes cênicas tem trazido inúmeras formas de fusão dos elementos. As formas mais utilizadas são as colagens de obras musicais, ou partes delas, com obras de atuação cênicas. A fusão do texto com a música pode seguir critérios aleatórios baseados na intuição, entretanto, a elaboração desse elementos preestabelecidos terá que seguir adequações impostas pelos diferentes ritmos em tempos diferentes. Outra forma de se musicar um texto é encomendando uma composição que servirá de trilha sonora, neste caso o compositor recebe o texto teatral e passa a elaborar musicalmente seu contexto. Contudo, na montagem da peça muitas partes serão excluídas e, em alguns casos, se fará uma colagens dos elementos sonoros com a atuação cênica. Na ópera e em particular no *Singspiel*, a música o texto e a encenação ficam conjugadas pela partitura que funciona, ao mesmo tempo, como roteiro.

⁶ PEIXOTO, Fernando. *Ópera e encenação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

Stanislavski, quando jovem, participou de algumas operetas como cantor mas foi como encenador que ele se confrontou diretamente com a questão da ópera. Em 1918, organizou um estúdio ópera, onde desenvolvia sua teoria e deu início a um centro de estudos e pesquisas práticas na análise das relações cantor-ator. Para Stanislavski, a ópera consiste na unificação de três artes: vocal-música-cênica que devem ser encaminhadas na busca de um único objetivo. (Peixoto 1985)

No “Worttondrama” (palavra-son-drama) de Richard Wagner encontramos a mesma busca e os elementos básicos que regem os princípios de uma atitude teatral e musical a procura de um *Gesamtkunstwerk*.

Só depois de ter compreendido que as letras são apenas símbolos de sons, que exigem a execução de seu conteúdo, é que eu me vi naturalmente confrontado com o problema de aprender essas formas sonoras a fim de melhor preencher o conteúdo. (Stanislávski 1970)

No capítulo VII do livro “Construção da personagem”, Stanislavski conta sua experiência como aluno de Tórtsov e escreve sobre a facilidade deste em relação a dicção sonora das palavras: “Os sons que Tórtsov produzia tanto davam prazer a ele quanto a nós que o ouvíamos (...) enquanto ele saboreava os sons fixei meus olhos em seus lábios. Fazia-me pensar nas válvulas cuidadosamente ajustadas de um instrumento metálico de sopro”.

As relações ator-cantor tornam-se muito íntimas quando falamos da voz: “Estar bem de voz é uma benção não só para a prima-dona mas também para o artista dramático” (Stanislavski 1970).

Algumas considerações

Um aluno de canto, em poucas semanas, descobre que também a sua voz falada está mudando; consegue mais projeção e flexibilidade e cansa-se menos em sua emissão. As técnicas de treinamento da fala são trabalhadas para desenvolver as qualidades necessárias para uma performance. As diversas categorias de timbres e de dinâmica assim como de volume, ritmo, extensão da voz, entre outras, se alcançam com exercícios próprios e é muito difícil estabelecer delimitações entre o estudo da fala e do canto.

A voz cantada e faladas são emitidas pelo mesmo órgão, entretanto, uma voz limitada se caracteriza por utilizar-se de poucas notas e timbres. No melodrama ou no *Singspiel* e em outras formas de teatro em música, algumas dificuldades se concentram na preparação do cantor para os diálogos falados e vice-versa dos atores

com partes cantadas. Na preparação de um *Singspiel* o elenco deverá ensaiar técnicas vocais e inovar o repertório timbrístico de suas vozes. O problema é oriundo da forma de preparação do cantor e de sua formação muito alheia ao comportamento cênico. Os atores, por sua vez, não estudam as técnicas musicais do canto e certas limitações de timbre e de extensão surgem naturalmente.

A partitura de uma ópera é o roteiro de sua encenação. Em um *Singspiel*, devem-se considerar as dificuldades que surgem das passagens musicais para os momentos falados. Mudanças pouco cuidadosas poderão causar o efeito de colagem tão pouco desejado. Podemos reduzir as falas ao mínimo, assim como fizeram alguns compositores e encenadores cortando boa parte dos diálogos reduzindo assim os problemas com a fusão dos tipos. Contudo, o desafio de um *Gesamtkunstwerk* não é a redução mas o desenvolver de técnicas e métodos cuja elaboração nos aproxime de um trabalho e arte total.

Sabemos que a fala é música e que a pronúncia em cena é uma arte tão difícil quanto o canto. A ópera é teatro em música e não com música. Ao longo da história das artes cênicas e musicais diversas formas de composição e de fusão foram experimentadas, muitas encenações atingiram um alto grau de conhecimento técnico e nos *Singspielen* de Mozart a elegância e o virtuosismo são marcantes e trazem uma série de soluções úteis para outros compositores.

No *Musiktheater* da atualidade encontram-se iguais questionamentos quanto a formação de cantores e atores confirmando novas dificuldades de integração.

Bibliografia consultada

- BETZ, Albert, *Hanns Eisler: Musik einer Zeit, die sich eben bildet*. München, edition text + kritik, 1976.
- BORN, Gunthard, *Mozarts Musiksprache, Schlüssel zu Leben und Werk*. München: Kindler Verlag GmbH, 1985.
- GUNDSDORF, George. *La Parole*. Paris: Presses Universitaire de France, 1970.
Tradução de João Morais-Barbosa. A Fala. Porto: Edições Despertar, 1970, pp. 63.
- MANSION, Madeleine. *El estudio del canto*. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1947.
- MOZART, Wolfgang Amadeus. *The Abduction from the Serraglio: in full score*. New York: Dover Publications, Inc. 1989.
- NUNES, Lilia. *Cartilhas de Teatro II, Manual de Voz e Dicção*. Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, 1973.
- PEIXOTO, Fernando. *Ópera e encenação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- PIROLO, Elisabetta. In *Dizionario della Musica e dei Musicisti*. Torino: UTET , 1983
Vol. IV pp. 305.
- RUSSELL, Bertrand. *A filosofia de Leibniz*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1968.
- RUSSELL, Bertrand. *An Inquiry in to Meaning and Truth*. Londres: Allen & Unwin Ltd, 1966.
- SCHÖNBERG. Arnold. *Elementi di composizione musicale*. Milano: Suvini Zerboni, 1969.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A Construção da Personagens*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1998.
- STEPHANIE, Gottlieb. *O Rapto do Serralho*. Lisboa: Editorial Notícias, 1984.
- TEXEIRA, Sylvio Bueno. *A arte de cantar*. Campinas: ATIVA, 1976.

Discografia consultada

- MOZART, Wolfgang Amadeus. *A Flauta Mágica*. Regente Karl Böhm. In Opera Collection. London: Decca, 1963.
- MOZART, Wolfgang Amadeus. *Don Giovanni*. Regente Karl Böhm. Berlin: Deutsche Grammophon, 1977.
- MOZART, Wolfgang Amadeus. *O Rapto do Serralho*. Regente Joseph Krips. London: Decca, 1950.

Guia para continuar

-  **Programação da ANPPOM 1999**
-  **Informação dos Participantes**
-  **Saída dos Anais da ANPPOM**