



## **O design sonoro do piano expandido em montagem de *A Flauta Mágica*: trabalho colaborativo no diálogo entre o texto musical do século XVIII e a sonoridade do século XXI**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO: COMPOSIÇÃO E PERFORMANCE

*Denise Hortência Lopes Garcia*

*Universidade Estadual de Campinas – d\_garcia@iar.unicamp.br*

*Arthur Kauffmann Novas*

*Universidade Estadual de Campinas – arthurknovas@gmail.com*

**Resumo:** O presente artigo tem como objetivo apresentar o trabalho de composição do design sonoro para a montagem da ópera *A Flauta Mágica* de Wolfgang Amadeus Mozart realizada pelo Ópera Estúdio Unicamp em parceria com o CIDDIC/UNICAMP. O libreto descreve muitas sonoridades que não foram musicadas pelo compositor, mas que interagem com os personagens na trama. Inspirados no trabalho realizado por René Jacobs em sua montagem, mantivemos a tradição do improvisado no pianoforte do século XVIII, mas incorporando na composição as sonoridades do piano expandido do século XXI.

**Palavras-chave:** Design sonoro. Piano expandido. *A Flauta Mágica*.

**The Sound Design of the Expanded Piano in The magic Flute: a Collaborative Action in the Dialogue between the 18th Century Musical text and the 21st Century Sonority**

**Abstract:** The present article aims to present the work of composition of the sound design for the opera *The Magic Flute* of Wolfgang Amadeus Mozart performed by Ópera Estudio Unicamp in partnership with CIDDIC/UNICAMP. The libretto describes sonorities that were not put in music by the composer, but that interacts with the character in the plot. Inspired by the work performed by René Jacobs in his montage, we decided to maintain the improvisational tradition on the pianoforte of the eighteenth century, but incorporating in the composition the sonorities of the extended piano techniques.

**Keywords:** The Magic Flute. Sound Design. Extended Piano Techniques.

### **1. Introdução**

No ano de 2017, o Centro de Integração, Documentação e Difusão Cultural da Unicamp produziu a montagem da ópera *A Flauta Mágica* de Wolfgang Amadeus Mozart, sob a direção musical de Cinthia Alireti e direção geral de Angelo Fernandes<sup>1</sup>. Composta e estreada em 1791 poucos meses antes da morte do compositor, *A Flauta Mágica* é uma das óperas mais populares e mais produzidas em todo mundo<sup>2</sup>. Em forma de *Singspiel*, alterna partes cantadas e partes faladas, sendo estas sem nenhum acompanhamento musical da orquestra.



A ópera foi fruto da amizade do compositor com o empresário teatral, ator e cantor Emanuel Schikaneder, que é autor do libreto e a quem coube a interpretação do personagem mais popular da ópera, Papageno. Schikaneder era também diretor do teatro onde a ópera teve a sua estreia, o *Freihaustheater auf der Wieden*, um teatro suburbano da cidade de Viena que tinha como característica performances teatrais populares e com muitos efeitos especiais para deleite do público. A Flauta Mágica não foge desse perfil de grandes efeitos de cena e de conto de fadas – característicos também do *Singspiel* - entremeados com elementos do Iluminismo e da maçonaria, da qual tanto Mozart quanto Schikaneder eram membros.

Segunda ópera de Mozart produzida pelo CIDDIC/UNICAMP, essa montagem, como as outras realizadas em parceria com o Ópera Estúdio Unicamp, foi realizada inteiramente com alunos de graduação e pós-graduação em canto nos personagens de solistas e coro. Esse trabalho tem significado um grande diferencial na formação do aluno de canto, assim como levado montagens de óperas na região metropolitana de Campinas e contribuído desta forma para a vida cultural do interior do Estado de São Paulo.

O objetivo deste artigo é descrever o trabalho de concepção do design sonoro realizado nessa montagem, uma rápida descrição de cada sonoridade composta e o trabalho colaborativo entre os diferentes intérpretes da equipe. Uma análise mais aprofundada das características formais dos sons compostos em função do seu sentido e relação no texto musical e na cena não caberia nas dimensões deste trabalho.

Nos estudos da partitura e do libreto, pudemos confirmar as anotações de efeitos de cena, assim como efeitos sonoros, especialmente nas partes faladas, como sons de trovões, acordes violentos, sons de animais, crepitar do fogo, sons de água, que não foram orquestrados pelo compositor, permanecendo como sugestão do libretista e ficando a cargo da decisão do diretor cênico ou do diretor musical como resolver a sua realização em cena.

Em um número significativo das produções às quais se tem acesso por vídeo ou gravação, a maior parte dessas indicações sonoras são descartadas, mantendo-se apenas aquelas que são indispensáveis para o desenvolvimento dramático da obra<sup>3</sup>. De fato, nas cenas de diálogos, os personagens devem reagir a alguns sons indicados no libreto - mais especificamente sons de trovões ou sons ameaçadores - de formas que as montagens não podem simplesmente descartá-los como fazem com outras indicações sonoras. Na maioria das vezes essas sonoridades ficam a cargo dos instrumentos de percussão. Produções atuais incorporam a difusão de sons gravados que simulam esses sons ameaçadores, normalmente trovões. Outro fato é que há também nessas produções uma certa homogeneização desses



efeitos sonoros, sempre produzidos com os mesmos instrumentos e sonoridades – como rulos de tímpanos, por exemplo – embora as cenas se passem em diferentes cenas, ambientações, e diferentes personagens.

Ciente dessa questão, a direção musical da montagem do CIDDIC pensou em uma resolução diferenciada, primeiramente com novas partes compostas para ensemble da orquestra em linguagem contemporânea. Mas, no percurso de nossos estudos, tivemos acesso a uma produção que nos inspirou a tomar um caminho diferente: a gravação em Cd dirigida por René Jacobs, publicada pela Harmonia Mundi<sup>4</sup>.

Produzida como um CD, portanto um registro de ópera sem a parte visual, René Jacobs concebeu a gravação como um *Hörspiel*, tentando dar às cenas de diálogos da ópera um caráter de *sprechgesang*. Incluiu as sonoridades que estão no libreto de Schikaneder, assim como outros sons e músicas não constantes nem no libreto, tampouco na partitura: colocou música instrumental nos diálogos, acordes em tutti da orquestra não constantes na partitura, mas indicados no libreto e mantém um pianoforte nas partes de diálogo que acrescentam atmosferas às partes faladas – com improvisos de temas mozartianos e melodias da própria ópera. Os efeitos sonoros indicados no libreto são realizados por instrumentos de percussão, assim como ambientações como o porão do templo onde Tamino e Papageno iniciam suas provas, Jacobs introduz sons de gotas com grande reverberação, sonoridades estas não descritas no libreto<sup>5</sup>.

No texto do caderno do Compact Disc, Jacobs escreve sobre o papel do pianoforte na tradição musical do século XVIII:

Sentado ou em pé em frente ao seu pianoforte é que o mestre de capela dirigia [a orquestra], e não era raro que ele tocasse improvisando. O pianoforte poderia interferir nos diálogos sob a forma de prelúdios introdutórios ou de comentários? (JACOBS, 2010, p.26)

Jacobs cita de um *Léxico Musical* de 1802 uma passagem de Christoph Koch sobre o melodrama, na qual o autor afirma que Mozart amava que se intercalasse música entre sequências faladas para reforçar os sentimentos e emoções suscitadas pela declamação, embora não se possa ter nenhuma prova histórica nesse sentido.

Inspirados nesse papel citado do pianoforte pelo regente belga, foi que decidimos em nossa montagem da ópera manter a tradição do piano improvisado nas cenas faladas, mas trazendo para a cena a sonoridade expandida do instrumento inaugurada no século XX por Henry Cowell, John Cage, George Crumb e completamente inserida na paleta timbrística da



música do século XXI. Nossa tarefa foi então, não apenas inserir efeitos sonoros que dialogam com as cenas e personagens, mas sobretudo, combinar a sonoridade do texto musical da ópera do século XVIII com a sonoridade experimental do século XXI.

## **2. Concepção e realização do design sonoro**

Influenciados de certa forma pela linguagem sonora cinematográfica, pensamos os sons que compõem o desenho sonoro desta montagem da ópera como sons diegéticos e sons não diegéticos extra-partitura, os primeiros pensados como sons com os quais os personagens interagem e os segundos como sons que compõe a cena sem interferir na ação. A concepção do desenho se dividiu em quatro partes: fenômenos da natureza, sons de animais, ambientes com efeitos pontuais e *leitmotiv* de personagens.

Primeiramente foi realizado um estudo no qual foram comparadas indicações do libreto com as partes compostas e a concepção sonora extra-partitura da gravação de René Jacobs. Em seguida, foram determinadas quais cenas da ópera teriam a inclusão do design sonoro, iniciando-se a pesquisa colaborativa das sonoridades e sua função na cena junto com a equipe, diretor musical, diretor cênico, cenógrafo e figurinista. Essa concepção foi então testada e ajustada nos ensaios, com mudanças operadas a partir da concepção da cena, elementos cênicos, entradas e término das partes orquestrais.

O trabalho de composição do design sonoro ao piano foi feito a quatro mãos, pelos autores do presente artigo, que responderam também pela performance do piano nas récitas realizadas. Não foi escrita uma partitura para a composição dessas partes, mas a pesquisa de modos de produzir cada som e timbre determinados que foram fixados durante os ensaios e escritos como roteiro descritivo. Para equilibrar os sons do piano e da orquestra, o piano foi amplificado no teatro. A seguir serão apresentadas as partes que compõe esse design sonoro em conexão com as cenas da ópera de forma descritiva resumida.

Logo no início da ópera, na primeira cena falada, quando Tamino acorda e é surpreendido por sons de uma flauta que anuncia a entrada de Papageno, imaginamos sons de um bosque com pássaros, rendendo uma homenagem a Messiaen e realizamos alguns perfis melódicos curtos aos piano, estando as cordas preparadas com partes de pregadores de madeira em determinados harmônicos (de Si<sup>4</sup> a Sib<sup>5</sup>, escala de tons inteiros). Essa ambientação traduz também o evidente estranhamento do personagem principal em sua experiência no início da cena. A flauta pan de Papageno foi trocada por uma ocarina em nossa montagem, por conveniência local de disposição de intérprete.



Ainda nesta cena, a entrada da Rainha da Noite é acompanhada de seu respectivo *leitmotiv*: um rulo forte com baqueta suave nas cordas graves do piano seguido de um arpejo tocado nas teclas e ao final um trêmolo no extremo agudo, com bolinhas de ping-pong jogadas sobre as cordas. Esse gesto sonoro é tanto um gesto violento e forte, como geralmente é caracterizada a personagem, mas também se refere ao primeiro nome com o qual Papagueno a descreve: Rainha das estrelas cintilantes.

O segundo *leitmotiv* apresentado na ópera ocorre na cena 2, com a mudança de cenário para uma sala com os escravos e Monostatos: uma corrente de ferro roçada na harpa do piano amplificada. Diferentemente, de personagens como a Rainha da Noite e Sarastro, o personagem de Monostatos não apresenta nenhuma ambiguidade em seu caráter e enredo e sua entrada é anunciada com uma ordem aos escravos: “escravos, tragam as correntes!”

Na cena de diálogo de Pamina e Papagueno, logo que ela acorda e se conhecem, criamos também uma ambiência sutil e suave através da fricção longitudinal de uma espátula de plástico nas cordas agudas do piano (de Ré5 a Lab5), criando sons lisos esparsos com reverberação. Esse gesto, em si bastante abstraído de referências extra-sonoras, contribui com a leveza da cena na primeira aparição da personagem principal, seu encontro e empatia com o personagem cômico.

O que denominamos como ‘motivo Sarastro’, que aparece na primeira cena do segundo ato, pode ser interpretado tanto como uma ambiência sonora quanto o *leitmotiv* do personagem: uma sequência serial (0,3,6,2,11,8,7,4,5,1,9,10) na primeira oitava do instrumento, tocado no teclado mas com efeito de surdina (*mute*) através da pressão dos dedos nas cordas. Essa sequência deve ser tocada repetidamente ao longo da cena em um ritmo lento, estável e igual (metrônomo por volta de 42 por tempo) o que colabora com a solenidade da cena de Sarastro e os sacerdotes do Templo, assim como um caráter calmo e estável do personagem.

É também no segundo ato que tivemos a oportunidade de explorar as ambiências mais ricas e variadas da ópera, nas cenas das provas de Tamino e Papagueno. Embora na cena 2, a descrição seja que eles tenham sido levados ao pórtico do templo, em nossa montagem prevaleceu a questão da escuridão e a ambiência de um porão úmido, como o ambiente sugerido por Jacobs em sua produção, só que em lugar de gotas, escolhemos os sons reverberantes de percussão variada e leve em diferentes partes da harpa, da caixa de ressonância e da tábua harmônica do piano, produzido com baquetas de madeira e também com pontas em feltro denso.



Os sons dessa cena no libreto, descritos como trovões aos quais o personagem reage apavorado, são produzidos com rulos rápidos nas cordas mais graves do instrumento executados com baquetas de tímpanos.

A entrada de Papaguena na cena 4 do segundo ato, trazendo um copo de água para Papagueno é acompanhada de um glissando nas cordas agudas com baqueta Vassourinha em alumínio roçada levemente nas cordas com pedal rebaixado. O mesmo gesto sonoro aparecerá na cena em que o sacerdote faz aparecer um copo de vinho para Papagueno na cena 6 do segundo ato.

Ainda na cena 4, há a descrição da aparição de leões no libreto que assustam e ameaçam Papagueno. Buscamos uma sonoridade violenta como um rugido, produzida com a raspagem de uma tesoura de metal na parte anterior das cordas mais graves. Na cena 6 há uma sonoridade parecida com essa – no libreto consta trovão e fogo vindo da porta – mas fizemos uma variação de timbre mais suave, executando a raspagem com uma régua na região média das cordas graves.

Tanto certas ambiências – as das provas de Tamino e Papagueno – quanto sonoridades pontuais, *leitmotive* dos personagens, efeitos como trovão, que aparecem descritos no libreto em diferentes cenas, se repetem ao longo da ópera de maneira variada.

A partir da cena 7 do segundo ato (*Sechszwanzigster Auftritt* da partitura) não há mais cenas faladas na ópera. No entanto o libreto traz ainda sonoridades não musicadas pela orquestra: na última e mais difícil prova a ser enfrentada por Tamino e Pamina, há a seguinte descrição no libreto:

As portas serão fechadas internamente; vê-se Tamino e Pamina caminhando; ouve-se fogo crepitante e ventos uivantes, por vezes também sons de trovões abafados e sons de água. Tamino toca a sua flauta (MOZART, 2007, p.208).

Essa descrição sonora foi descartada em todas as produções gravadas e em vídeo às quais tivemos acesso em nosso estudo com exceção da mencionada na nota 5. No entanto, a marcha da flauta acompanhada pela orquestra sempre nos pareceu muito *naïve* como uma música que acompanhasse as provas tão terríveis do fogo e da água. Desta forma, tivemos a ousadia de somar à música orquestral de Mozart sons que remetem ao crepitar de fogo, com o gesto de amassar folhas de papel sulfite dentro da caixa de ressonância, assim como rolar bolinhas de cristais Asfour nas cordas agudas e médias do piano na prova da água.

Nas cenas finais da Rainha e Monostatos, consta também na partitura a ocorrência de sons de trovão aos quais os personagens reagem, mas não foram musicados. Aqui



inserimos também, juntamente com a orquestra rulos das cordas graves que contextualiza a fala dos personagens.

### **3. Trabalho colaborativo e de criação com os intérpretes**

A composição final do design sonoro foi realizada, não em uma primeira concepção em laboratório dos criadores/pianistas, mas já nos testes e ensaios dos cantores, com a direção cênica e musical. Durante um mês de ensaios antes da entrada da orquestra, pudemos testar e desenvolver o formato final do design sonoro, junto à cena, às falas dos personagens, testando os timbres e os possíveis sentidos que eles davam às cenas e treinando a sincronia, com as entradas, falas e ações dos personagens. Era preciso que o design estivesse completamente inserido e memorizado tanto pelos pianistas, mas também por todos os cantores e regente. Os sons deveriam colaborar na construção da cena e para isso era necessário que os cantores estivessem completamente ambientados e reagindo a eles. Nessa fase do trabalho, várias sonoridades foram descartadas e outras encontradas que melhor resolviam as cenas. Os diretores cênico e musical da montagem participaram ativamente dessa finalização, fazendo sugestões e manifestando suas opiniões e a direção cênica acabou por sugerir a introdução de sonoridades em cenas antes não pensadas. Foi um trabalho muito rico, o de composição conjunta da ópera. Por vezes, o som entrou em lugar de algum elemento visual ausente, como as correntes, fogo a água, por exemplo.

Na fase final da montagem, de ensaios com a orquestra, o trabalho foi o de ajustar as sincronias de entrada do piano e da orquestra, que foram regidas conjuntamente. E já no teatro, o último trabalho foi o de equilibrar a amplificação do piano no ajuste do som com a orquestra e as vozes dos cantores. O piano ficou no fosso do teatro ao lado dos músicos, o que facilitou a sincronia e relação entre música e design sonoro.

### **4. Conclusão**

Para demonstrar de forma resumida e clara as partes que compõem o design sonoro composto para esta montagem, apresenta-se a tabela abaixo:



Tabela 1: Resumo das partes que compõem o design sonoro da montagem

Classes	Ato/Cena	Desenho (pedal rebaixado)
ambientes	Ato I – Bosque da Rainha	pássaros – piano preparado (vide abaixo)
	Ato I – Tamina e Papagueno	sons lisos – espátulas friccionam as cordas agudas
	Ato 2 – Sarastro e Sacerdotes	motivo grave – cordas com surdina – toque nas teclas com dedos apertando as cordas
	Ato 2 – provas Tamino Papagueno	percussão na harpa, tábua harmônica, caixa de ressonância e cordas
sons de animais	Ato 1 – pássaros bosque da Rainha	piano preparado com pequenas hastes de madeira 5ª oitava do piano (0,2,4,6,8,10) – motivos tocados nas teclas
	Ato 2 – leões	raspagem com lâmina de metal nas cordas mais graves do piano
fenômenos da natureza	Atos 1 e 2 - trovões	Percussão nas cordas graves com baquetas de tímpano
	Ato 2 – fogo crepitante	ação de amassar papel sulfite na caixa do piano próximo ao microfone
	Ato 2 – água	rolagem de cristais Asfour nas cordas agudas e médias
leitmotiv personagens	Ato 1 e 2 - Rainha da Noite	rulo de percussão nas cordas graves seguido de arpejo nas teclas até a região aguda e trêmolo nas notas agudas adicionadas com bolinhas de ping pong
	Ato 1 e 2 – Papagueno	ocarina
	Ato 1 e 2 - Monostatos	corrente de ferro raspada na harpa do piano
	Ato 2 Sarastro	motivo grave – cordas com surdina – toque nas teclas com dedos apertando as cordas
	Ato 2 – entrada Papaguena: copo de água e copo de vinho	glissando suave nas cordas agudas com baqueta vassourinha de metal

Consideramos que a experiência foi muito rica e teve um bom retorno do público. Com ela, podemos pensar que as atualizações das montagens das óperas dos séculos XVIII e XIX não precisam se restringir a uma releitura apenas da parte de cenário e figurino, mas também podemos ousar na parte musical, respeitando o texto musical original, mas dando a ele também uma visão mais contemporânea.

### Referências:

MOZART, Wolfgang Amadeus. Die Zauberflöte. Kassel: Bärenheiter-Verlag, 2007.

MOZART DIE ZAUBERFLÖTE: René Jacobs. Wolfgang Amadeus Mozart (compositor). René Jacobs (Regente e Diretor Musical). Arles: Harmonia Mundi, 2010. 3 Compact Disc HMC902068.70





## Notas

---

<sup>1</sup> Produção do CIDDIC/UNICAMP, Direção Geral de Angelo Fernandes, Direção Musical de Cinthia Alireti, Direção Cênica de Felipe Venâncio, figurinos de Laura de Campos França cenário de Thalita Castro, Design Sonoro de Denise Garcia e Arthur Kauffmann, iluminação de Presto Kovask. Apresentações no Theatro Municipal de Paulínia nos dias 28, 29, 30/09 e 01/10 de 2017.

<sup>2</sup> operabase.com, consultado em 23/03/2018

<sup>3</sup> Alguns exemplos que atestam as observações colocadas: vídeo da produção do *De Nederlandse Opera*, Amsterdam no Festival de Salzburg de 2006, disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=02u4Jf\\_aNPI&t=9286s](https://www.youtube.com/watch?v=02u4Jf_aNPI&t=9286s); montagem da Opernhaus Zürich em co-produção com a Schweizer Fernsehen em 2007, disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=Dmxw\\_IBiI4](https://www.youtube.com/watch?v=Dmxw_IBiI4); Montagem da Filarmônica de Viena no Festival de Salzburg de 1982, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=wkTJseHrivY>; montagem da Bayerische Staatsorchester no Teatro Nacional de Munique, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=K4ofBxaWdLs>.

<sup>4</sup> MOZART DIE ZAUBERFLÖTE: René Jacobs. Arles: Harmonia Mundi, 2010, Compact Disc HMC902068.70.

<sup>5</sup> Interessante observar que dos vídeos estudados para este trabalho, a única produção que traz um tratamento semelhante para as partes dialogadas é a montagem realizada pelo Teatro alla Scala de Milão na temporada 2010/2011: justamente nesta montagem a edição com diálogo acompanhado por René Jacobs. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=6s0ypwJi8CI>