



O *Sprechgesang* como técnica composicional no século XXI – comentários analíticos sobre obras vocais de Marcos Balter e Januíbe Tejera.

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA ou SIMPÓSIO: Composição e Sonologia

Silvio Mansani da Silva

UDESC silvio.mansani@gmail.com

Acácio Tadeu de Camargo Piedade

UDESC piedade@gmail.com

Resumo. Esse texto define e contextualiza o *Sprechgesang* utilizado na obra *Pierrot Lunaire*, op. 21 de Arnold Schoenberg, apontando os seus antecedentes históricos e identificando o uso da técnica em obras de compositores brasileiros do século XXI. No sentido de rever a importância desta técnica na composição contemporânea, apresentamos aspectos das partes vocais das obras *Moi singe*, de Januíbe Tejera e *Aesopica*, de Marcos Balter, observando como o canto falado é utilizado e qual a sua importância para as estruturas narrativa e musical.

Palavras-chave. canto falado; voz na música contemporânea; *Sprechgesang*

Title. *The Sprechgesang as a tool for composition at the XXIst century – Analytical comments on vocal works by Marcos Balter and Januibe Tejera.*

Abstract. In this paper we present a definition and contextualization of the *Sprechgesang* as used by Arnold Schoenberg in *Pierrot Lunaire*, op. 21. Besides this historical background, we intend to review the importance of this technique for the Composition in the XXIst. century. Therefore, we analyse two works by Brazilian contemporary composers in which this technique is used: *Moi singe*, by Januíbe Tejera, and *Aesopica*, by Marcos Balter. We intend to show how this kind of vocal enunciation have been used and its importance for the narrative and musical structures.

Keywords. spoken song; voice in contemporary music; *Sprechgesang*

1. Introdução

Este texto aborda um tipo específico de prática entre texto e música: o canto falado ou fala cantada, que se refere a um modo de entoar (ou enunciar) posicionado numa zona intermediária entre a fala e o canto. Ainda que se possa discutir o tema no contexto da declamação poética ou teatral, o objetivo aqui é analisar o uso desse recurso em obras musicais a partir de *Pierrot Lunaire*, de Arnold Schoenberg, obra que popularizou o *Sprechgesang* e prenunciou uma revolução nos modos de uso da voz na música do século XX. Por fim, buscamos alguns exemplos musicais em obras de compositores brasileiros do século XXI que fazem uso dessa técnica, seja aos moldes clássicos da segunda escola de Viena ou de forma atualizada pelas experiências subsequentes.

2. Antecedentes

A fala e o canto são atributos da voz humana que detém a capacidade simultânea de emitir fonemas linguísticos e estabilizar alturas e durações dos sons no plano da emissão. De maneira geral, pôde-se conceber um conjunto de modulações da voz que variam do sussurro ao grito e compreendem o uso ordinário da fala e o canto. Diversos também são os usos sociais desses recursos, por isso mesmo, é natural que se observe diferentes configurações de canto/fala em diferentes épocas e culturas, associadas a manifestações religiosas, cívicas ou artísticas.

Na Grécia antiga, por exemplo, poesia e música estavam de tal modo imbricados que não havia um termo específico para uma arte feita exclusivamente com a linguagem, embora sua ocorrência tenha sido registrada, por exemplo, na *Poética* de Aristóteles (GROUT; PALISCA, 2001, p. 20). No entanto, a mecânica da união entre texto e música na poesia grega não foi sempre estável e homogênea. A submissão do aspecto rítmico da melodia à prosódia da fala, regulada pelos pés métricos (abstraídos da sucessão de sílabas tônicas e átonas do discurso oral), dão a medida de uma tensão entre os elementos que resulta em diferentes soluções práticas. Por um lado, uma música mais sóbria ligada aos templos, apegada ao texto e com formação instrumental reduzida; por outro, um estilo profano mais ágil e ritmicamente mais livre, que remete às danças populares (REINACH, 2011, p.146). Entre 440 e 300 a.C. vigorou um estilo ligado ao teatro e afeito ao virtuosismo de cantores e instrumentistas, que libertou o rítmico melódico, emancipando os eventos musicais da completa vinculação com o texto e proporcionando uma maior ornamentação (idem, 2011, p.147).

Essa dicotomia entre música e literatura se reproduz em outros períodos da música ocidental, como na música medieval cristã, cuja história vai do cantochão à polifonia e envolve polêmicas sobre a primazia do texto, seu embelezamento e até ofuscação pelo abuso de recursos musicais (VIRET, 2015, p.34). Segundo Viret, tudo se inicia com a *cantilação* cristã, prática de vocalizar o texto sagrado diante da assembleia com uma entonação solene que transita entre tom falado e o cantado: “A *cantilação*, palavra melodizada, não é exatamente canto, mas o protótipo do estilo gregoriano cantado. Diz respeito ao que é lido, recitado, declamado” (*op.cit.*, p.40).

No início do século XVII, o advento da *Seconda Prattica* propõe um estilo de música dominada pelos afetos do texto, em oposição ao estilo polifônico da *prima prattica*, cujas regras musicais do contraponto se sobrepunham ao verbo (GROUT; PALISCA, 2001, p. 311). Inspirados na estrutura da tragédia grega, os compositores da época apostaram na melodia acompanhada por baixo-contínuo como o melhor recurso para a música teatral que almejaram.

O objetivo era criar “um tipo de canto intermédio entre a recitação falada e a canção” (idem, p. 320), para tanto desenvolveram um estilo recitativo capaz de melhor impulsionar os diálogos das cenas. Mas pra lá de uma associação simplista entre os materiais melódico e poético, Chasin (2009) defende ainda que a *imitatione del parlare*, reivindicada por Monteverdi, contempla a busca pela interioridade das paixões humanas que se manifestam na materialidade do som da voz: “mimese do dizer: alma em recitação [...] canto falado, declamado, não simplesmente porque palavra silábica, que se avizinha da fala, mas por que voz *in* mímeses de si [...]” (idem, p. 183).

3. O *Sprechgesang* de *Pierrot Lunaire*

Entre os anos 1890 e 1910, compositores de diferentes lugares do mundo se aventuraram na busca por novas sonoridades. Bartók, Scriabin e Ives compuseram obras que têm em comum o mesmo tratamento livre da dissonância, atenuação e remoção da tonalidade (SIMMS, 2000, p. 7). Mas o passo definitivo e deliberado para fora do diatonismo foi dado por Arnold Schoenberg com a adoção de um cromatismo total liberado de hierarquias que culminaria com o dodecafonismo. Ainda assim, a despeito do ímpeto inovador, muitos críticos continuaram a apontar significativa influência do romantismo tardio nas obras do compositor. Leibowitz (1981), por exemplo, elege o drama como característica fundamental da obra de Schoenberg e sustenta que tal elemento sobreviverá às mudanças estéticas apresentadas pelas peças posteriores. Para ele, a própria ideia de *Sprechgesang* representa um avanço na busca para a solução do dualismo entre drama e música, que vai ao encontro da busca de Wagner por superar a dicotomia recitativo/*arioso*, dentro da ópera.

O abandono do sistema tonal trouxe dificuldades significativas para a construção de grandes peças. Sem o apoio de uma perspectiva que regulasse a abstração dos eventos sonoros, os compositores se dedicaram inicialmente a miniaturas (MENEZES, 2002, p. 135-136), com enunciados musicais muito breves e singulares (o estilo aforístico). Não à toa, a música vocal e o apoio no texto foram fatores determinantes para a estruturação de peças longas sem os recursos narrativos da harmonia tradicional: “Eu descobri como construir formas longas seguindo um texto ou um poema. As diferenças de tamanho e forma de suas partes e a mudança de caráter e humor eram refletidas na forma e tamanho da composição”, explica Schoenberg (apud RESENDE FILHO, 2012, p. 220).

Dentre essas obras vocais está *Pierrot Lunaire*, op. 21 (1912), de Arnold Schoenberg, uma peça camerística para recitante e grupo misto (flauta/*piccolo*,

clarinete/clarinete baixo, violino/viola, violoncelo e piano). Toda a obra parece tanto apontar para o futuro da arte como lançar um olhar irônico para o passado, representando muito bem a atmosfera decadente e transitiva do *fin-de-siècle* (DUNSBY, 1992, p.4).

A influência do estilo de declamação proveniente de cabarés vienenses e franceses na constituição do *Sprechgesang* é sustentada pela atividade de Schoenberg como orquestrador de operetas e canções de cabaré e pela sua declarada admiração por artistas do gênero, como Alexander Girardi (BRYN-JULSON & MATHEWS, 2009, p. 33-34). Tal intérprete vai além partitura da canção, acrescentando elementos oriundos do estilo teatral de declamação, modulando e alterando o contorno da melodia. Embora Schoenberg nunca tenha se pronunciado sobre o assunto, é importante pontuar que o uso estilizado e até mesmo caricato da fala já era realidade no universo do teatro musical popular praticado na Viena do início do século XX.

A peça foi comissionada pela atriz performática Albertine Zehme, que encomendou um melodrama (gênero dramático de declamação poética com acompanhamento musical) baseado em poemas do franco/belga Albert Giraud inspirados na *Comedia dell'arte* e traduzidos para o alemão por Engelbert Hartleben (CAMPOS, 1998). No entanto, ainda que a parte da voz indique que se trata de uma “recitação”, o gênero musical que dá suporte à obra é o ciclo de canções (DUNSBY, 1992, p.5) e o texto está condicionado a uma linha melódica detalhada nas alturas, de modo impeditivo para atores sem formação musical. O elemento que liga os gêneros dramático e musical, nesse caso, é a técnica entoativa denominada *Sprechgesang*, cuja característica principal é a ambiguidade entre canto e declamação poética (GRIFFITHS, 2011, p. 34). Essa ambiguidade se desdobra em muitos planos, resultando numa obra entre a canção e o melodrama, mas que não se realiza completamente nem como uma coisa nem como outra. A própria definição da técnica do *Sprechgesang* no prefácio da partitura é ambígua, quando afirma não se tratar propriamente nem de canto nem de fala, mas de algo intermediário entre as duas coisas (SCHOENBERG, 1994, p.54). Um modo expressionista de executar linhas melódicas com a voz que traduz muito bem o espírito satírico e grotesco da peça: “uma *entonação exagerada*, além dos limites da fala e aquém do canto” (MENEZES, 2002, p. 144) que provoca uma distorção caricatural que leva ao estranhamento.

Dunsby (1992, p. 3-6) afirma que *Pierrot Lunaire* é resultado da acomodação da forma do melodrama em um ciclo de canções. Segundo ele, o costume de recitar poemas com música alcançou certa popularidade no século XIX, mas não era visto como modelo de música séria pelos compositores, que a trataram como moda passageira de uso apenas ocasional. A música utilizada nos melodramas não era necessariamente composta para tal, mas há casos em que

compositores se preocuparam em estabelecer uma mínima acomodação do texto na partitura, de modo a organizar a sucessão dos eventos. A maneira mais simples consistia em transcrever o texto na partitura, logo acima dos compassos em que deveria ser falado. Outro método um pouco mais rígido acrescentava aos textos valores fixos de duração, o que permitia um maior controle sobre a expressão vocal e a sincronização do ritmo da fala com a música (MERRIL, 2016, p. 43-45).

Um terceiro método ainda mais ousado foi proposto pelo compositor Engelbert Humperdinck na primeira versão de sua obra, intitulada *Die Königskinder* (1897), e consistia em fixar ritmos e alturas para o discurso poético. O compositor explica que o objetivo é a realização das *Sprechnoten*, com o objetivo de imitar a modulação da fala e obter um efeito de maior realismo e naturalidade, conforme suas palavras (SODER, 2008, p.4). Para identificar o novo modo de entoar, idealizou um sistema específico de notação com a substituição da cabeça da figura de nota por um “x” (BRYN-JULSON; MATHEWS, p.4).

É justamente o método de notação (com cabeça de nota em “x”) de Humperdinck que Schoenberg ressuscitará para identificar o *Sprechgesang* na sua obra *Gurrelieder* (1911) e nos manuscritos de *Pierrot Lunaire*. Na primeira edição comercial publicada desta última, no entanto, a notação utilizada foi a cabeça de nota tradicional com o “x” deslocado para as hastes (SCHOENBERG, 1994). Outra diferença importante em relação a *Gurrelieder* é que a linha vocal no *Pierrot* é mais arrojada na tessitura, usando registros extremos da voz, incluindo grandes saltos intervalares e uso variado do ritmo. No prefácio da peça (idem), o compositor informa que não se trata de uma busca realista pela natureza da fala e que o cantor deve buscar realizar uma *Sprechmelodie* (melodia falada), mas que isso não significa um jeito falado de cantar, tampouco uma maneira de falar em modo *cantabile*. Além das recomendações iniciais, o compositor se utilizou fartamente de elementos textuais acima da linha vocal para estabelecer mudanças nos modos de emissão, tais como: *Gesungen* (cantado), *Geflüstert* (sussurrado), *Klangvoller geflüstert* (sussurrado mas bem sonoramente), *Geflüstert tonlos* (sussurrado sem altura), entre outros.

4. O Sprechgesang no século XXI

As duas obras comentadas a seguir, *Moi Singe*, de Januíbe Tejera, e *Aesopica*, de Marcos Balter, serão analisadas somente em relação aos modos de uso da voz e as relações entre música, texto e fala. Por se tratar de peças de longa duração (entre 30 e 60 minutos) e com muitas seções, não será possível adentrar nos pormenores da escrita e elaborar uma análise mais abrangente. Os objetivos são: 1) identificar de que maneiras os gestos de canto/fala são utilizados em obras recentes de compositores brasileiros; 2) verificar se o *Sprechgesang*, tal como concebido por Arnold Schoenberg, ainda possui alguma relevância para os criadores da atualidade; 3) compreender como os compositores têm se utilizado do aspecto semântico do texto ou se têm optado pela fragmentação da linguagem, apropriando-se musicalmente da fonética. Por fim, é preciso dizer que a amostragem compreendida por esse estudo é pequena para conclusões generalizantes, podendo apenas contribuir com dados parciais para a elucidação dessas questões.

5. *Moi Singe*, de Januíbe Tejera¹

O teatro musical *Moi Singe* (2017) (“Eu Macaco”) do compositor Januíbe Tejera, é uma peça para mezzo-soprano, barítono, grupo instrumental e eletrônica. O texto foi concebido pelo próprio compositor através de uma adaptação livre a partir de uma tradução francesa do conto *Um Relatório para a Academia*, de Franz Kafka, originalmente publicado em 1919 na coletânea *Um médico rural*². Trata-se de uma narrativa em primeira pessoa cuja personagem, um macaco, se dispõe a falar em uma conferência para um público de acadêmicos sobre suas experiências decorrentes do contato com a civilização. Para embasar o debate sobre o canto/fala nesta obra, é necessário compreender aspectos de sua dramaturgia.

O relato do macaco informa que o processo de humanização ao qual submeteu a si mesmo foi, na verdade, uma estratégia para se livrar da jaula em que foi encarcerado após a sua captura. Podemos arguir que se trata de um esforço de cancelar a alteridade (símio/humano) para constringer o dominador à aceitação. No entanto, o aparente êxito evolutivo não é motivo de comemoração, como diz a personagem no trecho final da Cena 6: “*Non, je ne voulais pas de la liberté, je voulais seulement une issue, à droite, à gauche, n’importe où. L’exigence était*

¹ Januíbe Tejera de Miranda é natural da Bahia, formado em composição pelo Conservatório Nacional Superior de Música de Paris e com formação no IRCAM. Atualmente é professor de composição na Universidade de Austin, Texas.

² Kafka (1994).

modeste, s'en sortir seulement s'en sortir!"³ (TEJERA, 2017). Mas a sentença que melhor resume o sentimento do protagonista está cuidadosamente posicionado no final da primeira cena: "*Moi, singe libre, je me soumis à ce joug*"⁴ (idem).

As ideias de submissão, liberdade inalcançável e sua consequente conversão em uma mera e relativa saída (à esquerda ou à direita) são recorrências advindas das predileções temáticas de Kafka, que também era advogado, afeito às relações de opressão do indivíduo pela sociedade (CALIXTO, 2016, p.63). Outro aspecto recorrente de sua literatura é o uso pontual da "deformação", estrategicamente enquadrada na realidade, através de uma linguagem sóbria e seca (CARONE, 2009, 30-31), consistindo na introdução de um elemento fantástico na narrativa, com o qual a lógica do mundo real terá de lidar. Esse elemento frequentemente aparece relacionado à animalidade, como no caso da hominização do macaco, em *Um Relatório para a Academia*, ou do homem que se transforma em inseto, em *O Processo* (CALIXTO, 2016, p.68).

A primeira especificidade de *Moi Singe* é que se trata de um monodrama, ou seja, uma obra dramática para apenas uma personagem, mas que requer a atuação de dois cantores, duas vozes de gêneros opostos que se alternam e se sobrepõem para representar o macaco humanizado. Por essa duplicação insólita do "eu" do texto em primeira pessoa, pelo modo como o cenário é constituído, com a presença dos músicos no palco e a utilização do equipamento de sonorização como elementos cenográficos (microfones e acessórios), pode-se caracterizar a obra como um drama musical entre o oratório e a ópera. Uma solução inteligente que promove o que é mero suporte à condição de signo poético e colabora com a transposição da metalinguagem declarada já no título do conto (que se quer relatório), transformando-o num espetáculo musical que se pretende conferência. Interessante observar que o binômio mimético original conto/relatório, transposto para obra musical como espetáculo/conferência, dialoga com outros dois: realismo/fantasia (fundado no estilo de Kafka) e canto/fala (no plano do drama musical).

Moi Singe condensa o conto de Kafka em 14 cenas, procurando abordar os fatos relatados pelo protagonista, os quais podem ser segmentados em três grupos: 1) o tempo presente, em que o macaco se dirige à plateia; 2) as lembranças relativas a viagem no navio da companhia após a sua captura; e 3) a vida pregressa em meio ao seu habitat natural, sobre a qual não há muitas lembranças nem possibilidade de retorno.

³ "Não, eu não queria liberdade, só queria uma saída, para a direita, para a esquerda, não importa para onde. A exigência era modesta, apenas para sobreviver!", tradução dos autores.

⁴ "Eu, macaco livre, me submeto a esse jugo", tradução dos autores.

O *Sprechgesang* nos parece um ponto forte em *Moi singe*. É por meio dele que a peça ganha o impulso inicial e extrai a potência necessária para caracterizar a ideia de palestra musical. Trata-se de um *parlé-chanté* com alturas definidas, como a de *Pierrot*, mas com um o contorno ajustado aos afetos do texto árido e direto de Kafka. Por isso, no início da partitura, na primeira entrada da voz, a indicação de técnica *Sprechgesang* vem acompanhada do esclarecimento: “*voix parlé/chanté, toujours au microphone, comme une conférence, mais avec un ton intimidateur*”.⁵

A opção pelo canto falado expressionista se revela ideal porque a entonação caricata oferece conteúdo musical sem desprezar o texto da sua posição de palestra mimetizada pelo gênero discursivo do conto. Ao mesmo tempo, sua transposição para o drama musical amplifica o tom velado de sátira contido na prosa sóbria do escritor, que ganha ares de deboche. A figura 1 traz um trecho da parte vocal da obra:



The image shows a musical score for Soprano (Sop.) and Baritone (Bar.). The Soprano part is in treble clef and contains the lyrics: "de ré-pon-dre à vo-tre in-vi-ta-tion. près de cinq an-nées me sé-parent de...". The Baritone part is in bass clef and contains the lyrics: "Mes-dames et mes-sieur,". The Baritone part includes a box labeled "SPRECHGESANG" and a dynamic marking "f". There are various musical notations such as slurs, accents, and fingerings (e.g., 5, 6, 6, 3, 3) above the notes.

Figura 1: Trecho da parte vocal da Cena 1 (“*Mesdames et messieurs*”) de *Moi singe* (2017), de Januíbe Tejera.

Moi Singe é uma obra dentre aquelas que priorizam o aspecto semântico do texto mas lançam mão de efeitos fonéticos para potencializar a expressividade do discurso. Merrill (2016, p. 46) diferencia três aspectos do uso da voz: 1) aspecto semântico, 2) aspecto fonético, e 3) forma mista fonético-semântica. Na figura 2 abaixo, observa-se como são concatenados tais efeitos, que compreendem ruídos de garganta, nasais exagerados, grandes glissandos bruscos, jogos rítmicos com monossílabos, entre outros:

⁵ “Voz falada/cantada, sempre no microfone, como uma conferência, mas com um tom intimidador”. Tradução nossa.

Musical score for Figure 2, showing vocal parts for Soprano (M-sop.) and Baritone (Bar.). The score includes lyrics in French and musical notations such as "DÉRAILLER", "fp", and "sf".

M-sop. 139 *f* **DÉRAILLER**
A Mes dames Mes sieurs,

Bar. 139 *f* **DÉRAILLER**
A fran - chement par - ler, vo - tre vie de singe, _____

M-sop. 146 *fp* *similaire au début du mouvement*
si si. vous en a vez une, [TX]

Bar. 146 *fp* *similaire au début du mouvement*
si si. vous en a vez une, [TX]

Figura 2: da parte vocal da Cena 2 (“Mais la conséquence fut..”) de *Moi singe* (2017), de Januíbe Tejera.

Os modos de cantar, grosso modo, podem ser divididos entre os que alteram a forma de emissão mas permitem o desenrolar do texto e os que bloqueiam o fluxo das palavras, abrindo espaço para figurações de ordem puramente musical. Aos do segundo tipo pertencem os efeitos fonéticos e os ruídos não linguísticos, como vibração com a garganta e estalos de língua. Em *Moi Singe*, a escrita para duas vozes oferece facilidades na concatenação de todos esses elementos e permite uma divisão polifônica de tarefas que se complementa. A figura 3 traz a profusão de sonoridades que se sucede na voz dos cantores:

Musical score for Figure 3, showing vocal parts for Soprano (Sop.) and Baritone (Bar.). The score includes lyrics in French and musical notations such as "p", "f", "mf", "cresc.", "Modèles vocales diverses [parlé, crié, voisé]", "DÉRAILLER", and "CHANTER".

Sop. 283 *barraginer, presque chuchoté, le plus vite possible.* *f*
Mais qui n'a lais - sé cette ci - ca - trice rou - ge au mil - lieu des poisset qui n'a va - lu lenom a - bo - mi - na - ble de Pierre le rou - geaud. Il faut que ce - lui qui l'a in - ven - té ait é - té lui - mè - me un singe

Bar. 283 *avec humour*
joue sans gra - vi - té. La se - conde, la se - con - de é - tait grave

Sop. 288 *p* *f* *mf* *cresc.*
Oh! _____ j'ai lu der - nière - ment que

Bar. 288 *f* *mf* *cresc.*
c'est _____ à cause d'elle que je boi - te en - core. [TX] [TX] [TX] [TX]

Sop. 296 *ff* *mp* **DÉRAILLER** *mp* **CHANTER** *vib. intense* *sf* **CHANTER**
n'a - - - - - vais pas en - core do - mi - né ma - - - - - na - ture de singe la

Bar. 296 *ff* *mp* **DÉRAILLER** *sf* **CHANTER** *vib. intense* *sf* **CHANTER**
n'a - - - - - vais pas en - core do - mi - né ma - - - - - na - ture de singe la

Figura 3: Trecho da parte vocal da Cena 4 (“je suis originaire”) de *Moi singe* (2017), de Januíbe Tejera.

Do compasso 283 ao 289, o barítono em *Sprechgesang* pontua algumas palavras-chave do texto, enquanto a soprano acelera a narrativa, com voz sussurrada e instável. No compasso 292, com a palavra *je*, há um jogo improvisado de variação nos modelos de vocalização (entre falado, cantado e caricato) que é seguido por um trecho imitativo que começa com um modo *dérailer* e *chanter* (canto ordinário).

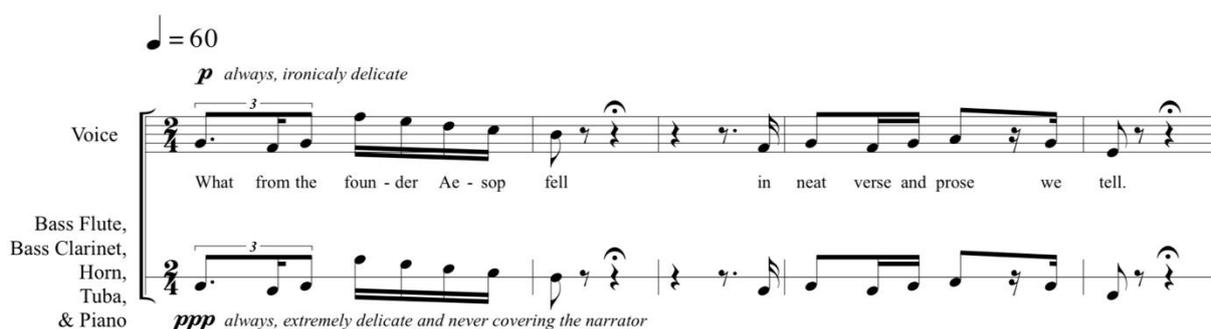
Além do criativo trabalho vocal, *Moi Singe* aprofunda em seu decorrer a relação das linhas vocais com o grupo instrumental e o material audiovisual do espetáculo. Enquanto as primeiras cenas exploraram intensamente as possibilidades da formação vocal em duo, as Cenas 6 e 11 reduzem a textura e investem em duos de voz com instrumento (respectivamente, barítono/voz e soprano/clarinete baixo). Se na Cena seis, barítono e contrabaixo se fundem até o desaparecimento do primeiro e eu seu conseqüente retorno, na Cena 11 o clarinete imita a entonação da voz, oferecendo um dobramento que incorpora timbre e dramaticidade à linha vocal. Uma análise mais aprofundada desses conteúdos está além do escopo desse texto, mas é importante salientar que há outras qualidades nessa obra que nos motivam a uma futura análise mais detalhada que possa abranger as contribuições do material instrumental, da eletrônica e dos elementos visuais que compõem a cenografia.

6. *Aesopica*, de Marcos Balter⁶

Composta em 2011, *Aesopica* é uma obra para grupo misto, eletrônica e narrador/cantor, cujo texto é uma adaptação livre, realizada pelo próprio compositor, de fábulas atribuídas a Esopo. Ao todo, são dezesseis movimentos que alternam ora o protagonismo do canto, ora a ênfase no grupo instrumental, incluindo também seções de improvisação em duo sobre base eletrônica pré-gravada. O grupo instrumental é formado por instrumentos de diferentes famílias, como madeiras (flauta, clarinete e fagote), metais (trompa e tuba), cordas (violino e violoncelo, piano, violão) e percussão (marimba, vibrafone entre outros instrumentos). Comissionada e estreada pelo *International Contemporary Ensemble*, a peça foi também lançada comercialmente pelo grupo no álbum intitulado *Aesopica: Music of Marcos Balter* (AESOPICA, 2016), numa versão reduzida que exclui o interlúdio e os quatro diálogos para dois instrumentos e eletrônica, além dos dois últimos movimentos baseados em fábulas. No Prólogo que dá início à peça, o narrador/cantor executa uma linha melódica com ritmos mensurados e escrita de altura relativa (pentagrama sem adição de clave), conforme figura 4

⁶ Marcos Balter (1974) é natural do Rio de Janeiro e estudou composição nos Estados Unidos na Northwestern University. Atualmente vivendo em Nova York, onde atua como compositor, é professor associado de composição musical na Montclair State University.

(abaixo). O compositor se absteve de indicar a classificação da voz solista, abrindo espaço para que qualquer intérprete a adapte ao seu registro. Isso demonstra também que as relações intervalares resultantes entre as notas da voz e os demais instrumentos têm menos relevância do que outros fatores como ritmo e timbre. Assim, fica subentendido que o mais importante na linha vocal não são as alturas em si, mas as medidas intervalares que definem o contorno da peça. Ainda quanto ao Prólogo, a parte vocal é acompanhada por flauta baixo, clarinete baixo, trompa, tuba e piano, que leem uma mesma parte, composta de apenas uma linha, mas que emula o desenho de alturas e os ritmos da voz, conforme a figura abaixo:



♩ = 60

p always, ironically delicate

Voice

What from the foun - der Ae - sop fell in neat verse and prose we tell.

Bass Flute,
Bass Clarinet,
Horn,
Tuba,
& Piano

ppp always, extremely delicate and never covering the narrator

Figura 4: Trecho da parte vocal de *Prologue*, de *Aesopica* (2011), de Marcos Balter.

Desta forma, os instrumentistas devem copiar as inflexões do narrador, ao mesmo tempo em que seguem o contorno melódico e a notação rítmica estabelecida, com recomendação, nas instruções da partitura, de usarem livremente a microtonalidade, *clusters*, multifônicos, entre outros recursos que possam imitar a entonação de modo que o resultado soe como uma única voz (BALTER, 2017, p. 1).

Aesopica não se atem à narração linear, conforme são lidas as famosas fábulas a que faz referência. O texto de cada movimento estabelece algumas poucas imagens da narrativa clássica e a música as comenta, com ares de sofisticada sonoplastia. Em muitos momentos, a narrativa é lacônica e se desenvolve mais fluidamente nas extremidades das seções, em forma de fala, com contornos ao modo de como se conta histórias, como se ocupasse a função de um texto programático. Noutros momentos, a sintaxe do texto se pulveriza e a voz contribui com a sonoridade da fonética para a construção musical.

Por conta desses aspectos, pelo interlúdio instrumental e pelos quatro duetos que conferem destaque a instrumentos específicos, pode-se dizer que o compartilhamento do protagonismo é um dos pressupostos mais importantes em *Aesopica*. Para atingir essa sensação de coletividade, Balter lança mão de dois elementos importantes: a improvisação dirigida e a multiplicação de papéis, ou seja, os músicos são pontualmente levados a vocalizar ou tocar

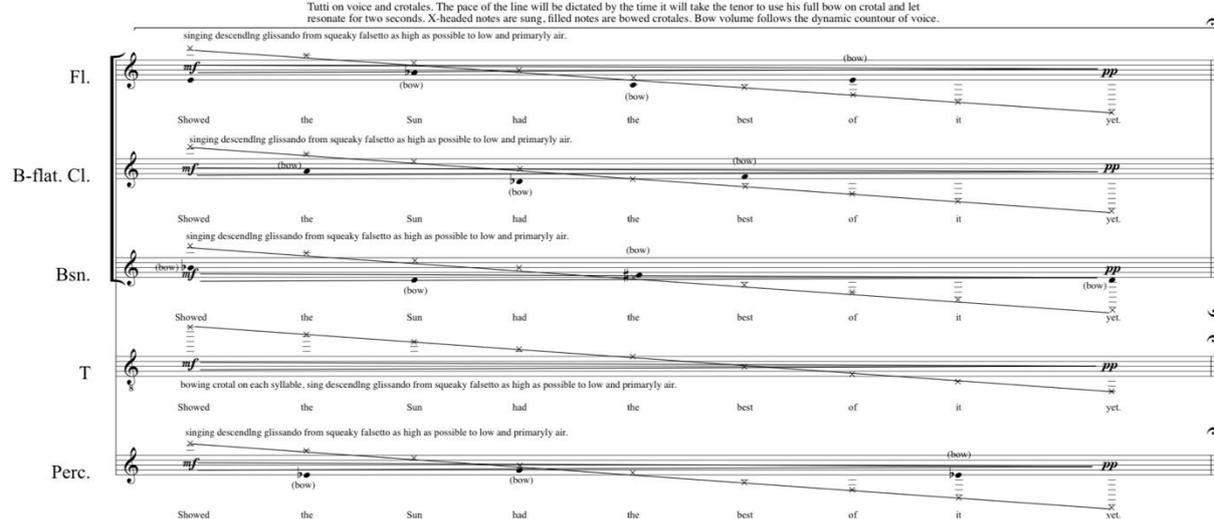
outro instrumento que não o seu, como se pode ver na figura 5 (abaixo), excerto do final do sexto movimento (*The Wind and the Sun*). Aqui todos os músicos cantam e tocam crotales ao mesmo tempo, de acordo com as instruções:

17

VI. The Wind and The Sun

app. 30 seconds

Tutti on voice and crotales. The pace of the line will be dictated by the time it will take the tenor to use his full bow on crotal and let resonate for two seconds. X-headed notes are sung, filled notes are bowed crotales. Bow volume follows the dynamic contour of voice.



The musical score is for the sixth movement, 'The Wind and The Sun', with a tempo of approximately 30 seconds. It features five parts: Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl.), Bassoon (Bsn.), Tenor (T.), and Percussion (Perc.). The lyrics are: 'Showed the Sun had the best of it had yet.' The score includes performance instructions such as 'singing descending glissando from squeaky falsetto as high as possible to low and primarily air.' and 'bowing crotal on each syllable, sing descending glissando from squeaky falsetto as high as possible to low and primarily air.' The dynamics range from *mf* to *pp*.

Figura 5: Trecho da parte vocal de *The wind and the sun*, de *Aesopica* (2011), de Marcos Balter.

O movimento *The fly and mule* (“a mosca e a mula”), por exemplo, nos seus primeiros 14 compassos, o cantor esfrega as mãos e emite em falsete suas notas mais agudas, exclamando monossílabos (Ah!, fah!, lah!), além de sons consonantais (“f” e “s”). Esse momento é bastante rítmico e estabelece uma atmosfera lúdica, com sons agudos delicados, na qual se destaca a sonoridade dos *woodblocks*, o que pode ser entendido como uma alusão sutil ao som de cascos equinos. A narrativa condensa a fábula em sua essência: “*a fly lands on the back of the mule and annoyed with the slow pace of the ride protests: Faster with the cart or I’ll bite till you’re smart*”.⁷ Na figura 6, trecho de *The fly and mule*, pode-se observar um trecho do contorno melódico, caracterizado por grandes saltos com mudança de registro, glissando e modificação na emissão de voz normal para caricata (entre os compassos 18 e 23). É evidente que não se trata de canto tradicional, tampouco do *Sprechgesang* de Schoenberg ou de Tejera, mas sem

⁷ “Uma mosca pousa no dorso de uma mula e, incomodada com o passo lento da cavalgada, protesta: mais rápido com essa carroça, ou eu te mordo até que fique esperta”, tradução nossa.

dúvida de uma expressão de vocalidade comprometida com a fala e ao mesmo tempo embebida das experiências com a voz no contexto da música contemporânea:



Figura 6: Trecho da parte vocal de *The fly and mule*, de *Aesopica* (2011), de Marcos Balter.

7. Considerações finais

Observamos que a imbricação entre canto e fala, seja na forma de fala cantada (fala que se projeta para o canto) ou canto falado (canto que se ajusta ao contorno da fala) são práticas que remontam a antiguidade e estão presentes em diversas culturas até a contemporaneidade. O *Sprechgesang* é apenas uma das configurações possíveis de canto/fala, mas se notabilizou com o *Pierrot* de Schoenberg como precursor de uma revolução nos modos de uso da voz em técnicas de composição durante o século XX. Para trazer dois exemplos destes usos por dois compositores brasileiros da atualidade, comentamos as partes vocais das obras *Aesopica* e *Moi singe*. Concluímos que o *Sprechgesang* continua relevante como recurso expressivo que mantém os aspectos semânticos do texto, permitindo o desenrolar de narrativas na composição musical. Em ambas as obras, a técnica aparece entremeada, em maior ou menor medida, por outros efeitos de caráter fonético e até mesmo pelo canto ordinário. A notação utilizada também varia bastante, sendo que na partitura de *Moi singe* está claramente expresso o uso de *Sprechgesang*, com o uso da notação de *Pierrot*, enquanto *Aesopica* apresenta uma solução com pentagrama e figuras de cabeça tradicional, porém sem uso de clave. Ambas se utilizam amplamente dos recursos textuais para indicar as variações nos modos de emissão, o que nos mostra que o *Sprechgesang* continua sendo uma técnica composicional relevante na atualidade.

Referências

- BRYN-JULSON, P.; MATHEWS P. *Inside Pierrot Lunaire: Performing the Sprechstimme*. Maryland: The Scarecrow Press, 2009.
- BALTER, Marcos. *Aesopica: for mixed ensemble, electronics, and narrator/singer*, 2001, no prelo.
- AESOPICA: Music the Marcos Balter. Balter, Marcos (compositor); ICE - International Contemporary Ensemble (intérprete). Chicago: Tundra, 2016 [CD].
- CALIXTO, Lunara A. G. Símio verossímil: Análise do conto “um relatório para uma academia”, de Franz Kafka. *Revista Estação Literária*, Londrina, Vol. 17, p.62-72, jul. 2016.
- CAMPOS, Augusto de. *Música de Invenção*. São Paulo: Perspectiva. 1998.
- CARONE, Modesto. *Lição de Kafka*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CHASIN, Ibaney. *Música Serva d’Alma: Cláudio Monteverdi: ad voice umanissima*. São Paulo: Perspectiva; João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2009.
- DUNSBY, J. *Schoenberg: Pierrot Lunaire*. New York: Cambridge U. P., 1992.
- GRIFFITHS, P. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- GROUT, Donald J; Palisca, Claude. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 2001.
- KAFKA, Franz. Um relatório para uma Academia. In (do autor) *Um médico rural*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 57-67.
- LEIBOWITZ, R. *Schoenberg*. São Paulo: Perspetiva, 1981.
- MENEZES, F. *Apoteose de Schoenberg*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- MERRIL, Julia 2016. *Die Sprechstimme in der Musik: Komposition, Notation, Transkription*. Kassel: SpringerVS, 2016.
- MIRANDA, Januíbe Tejera de. *Moi Singe: Théâtre musical pour mezzo-Soprano, baryton ensemble instrumental et életronique*. 2017, no prelo.
- REINACH, Théodore, A música grega. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- RESENDE FILHO, L. C. *Três vezes Pierrot: subsídios para uma interpretação do canto falado de Pierrô Lunar com a recriação poética de Augusto de Campos para o Português*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, 2012.
- SCHOENBERG, A. *Verklärte Nacht and Pierrot Lunaire*. United States: Dover publications, 1994.
- SODER, *Sprechstimme in Arnold Schoenberg’s Pierrot Lunaire: a study of vocal performance practice*. New York: The Edwin Mellen Press, 2008.
- SIMMS, B. R. *The Atonal Music of Arnold Schoenberg, 1908-1923*. New York: Oxford Press, 2000.
- VIRET, *Canto Gregoriano: Uma abordagem introdutória*. Curitiba: Editora UFPR, 2015.