

Uma análise da interpretação musical inspirada pela antroposofia.

Débora Letícia Batista

Introdução

A música é a mais nobre dentre as artes. Nela não se identifica qualquer reprodução de idéias dos seres do mundo, no entanto, é grandiosa e majestosa, atuando intensamente sobre o que há de mais interior no homem, onde é compreendida como “*linguagem universal ... e reprodução da própria vontade, sendo este o porquê do efeito da música ser muito mais poderoso e penetrante que o das outras artes, pois todas as outras falam apenas de sombras, mas a música fala da essência.*” (Schopenhauer, 1819, p.105).

Através do poderoso efeito da música o homem domou as mais terríveis feras, acalmou tempestades e até mesmo removeu árvores e montanhas. Este homem pode ser chamado de Orfeu, mas pode aparecer com outra centena de nomes, nos mitos e épicos de outras civilizações, de Gilgamesh babilônico ao Popol-Vuh maia. Seja lá seu nome, o maior poder atribuído a um homem, nas sagas e lendas, para dominar todas as manifestações da natureza, não é conferido a um orador, ao poeta ou ao príncipe, mas ao cantor. Orfeu com seu canto e sua lira fez com que os próprios Deuses revogassem a mais imutável das leis, resgatando sua amada Eurídice do mundo das sombras, do passado para o presente. Desta forma, ao dominar o grande poder e magia da música, transmitindo sua força “*um cantor foi capaz de recuperar o irrecuperável - o tempo.*” (Pahlen, 1971, p.1).

O homem que deseja que a música manifeste sua essência através de si, deve compreendê-la desde sua origem, no inaudível, passando por sua manifestação no plano terrestre, até seu retorno para o âmbito do inaudível. Esta aprendizagem, no entanto, não é um processo unilateral em que o cantor executa “uma receita musical”, mas é fruto da interação música/cantor. Nesta interação as forças criativas fluem tanto da música para o cantor quanto do cantor para a música.

A análise do processo de aprendizagem de uma canção aqui apresentada é intuitiva, mas metódica. Não é inédita, pois seus elementos são universais e presentes nos tratados de canto. Seu objetivo é interpretar a aprendizagem musical em seu mais elevado grau de refinamento, quando música e cantor se integram e atuam como um único organismo vivo, resultando em maravilhosas vivências musicais, em que a presença do artista se expande de forma radiante e envolve a audiência, enquanto a música inunda todo o ambiente.

Para clareza na comunicação, a música será analisada desacompanhada de qualquer texto ou conteúdo programático, pois estes interferem na compreensão musical.

Corpo Etérico e Corpo Físico

Artista e música são individualidades únicas. Cada uma delas possui quatro corpos: físico, etérico, astral e 'eu'. O corpo físico do intérprete é a estrutura de seu instrumento, o da música, a *partitura* ou o *som*, de natureza puramente física, que atinge o ouvido do cantor.

O 'eu' do artista é protagonista de todo este processo de aprendizagem e o inicia ao coletar material para sua recriação musical, diretamente de uma partitura ou de uma fonte sonora. Podendo, esta última, ser inanimada (gravações analógicas, registros digitais) ou viva (pessoa). A partitura carece de vida própria e será vivificada quando

seus códigos e símbolos forem interpretados. Gravações analógicas e registros digitais são veiculados mecanicamente, e, como a voz humana, são transmitidos ao ouvido por ondas sonoras através do ar, meio inerte. Informações fornecidas por estas três fontes permanecem mortas, até que ganhem vida ao serem elaboradas pela força do etérico do artista, perfazendo o corpo físico da música.

O material concreto da música, com informações musicais, é decodificado pelo 'eu' do artista, através da desconstrução e fragmentação do todo. Desta forma seus elementos podem ser 'digeridos', memorizados e interiorizados, amalgamando-se ao cantor, que se usa da força criadora de seu etérico para vivificá-los e, de sua corporalidade para reproduzi-los. *"Agrupar sons, uns aos outros, formando um todo, estabelecendo sua molibidade e atribuindo-lhes substância... lembra a arte de unir diversas cores, de tal forma, que uma bela composição resulte."* (Bérard, 1775, p.120). A formação e ouvido musical do artista definem o resultado final deste processo, pois muitas vezes ele não reproduz e imita, mas recria e corrige o modelo que lhe foi provido.

A palavra-chave aqui é **decorar**. Ser capaz de reproduzir prontamente, com a ajuda de seu próprio etérico, cada elemento estrutural da peça, sem titubear, sem inseguranças rítmicas, de afinação ou lapsos de memória.

Quando o artista, em seu fluir etérico, absorve estas informações totalmente e se liberta do componente físico da música, o corpo etérico desta surge e começa a atuar no corpo astral do cantor.

Corpo Etérico e Corpo Astral

Pode parecer paradoxal, mas reproduzir notas não caracteriza uma expressão musical, pois *"vida só pode brotar da própria vida... a imitação é inimiga da arte... e não se pode fazer música esculpindo-a numa pedra."* (Lehmann, 1945, p.10).

O aparecimento do corpo etérico da música reveste de vida as notas aprendidas, que, deixam de ser repetidas mecanicamente, então, o fluxo musical movimenta-se com vitalidade através do cantor, de forma orgânica, sem tensões. Este fluir ocorre quando o movimento do fraseado musical se encaixa organicamente ao ritmo respiratório do intérprete e ele fica permeado de vida, sem rigidez. Esta corrente sonora revelará as formas primordiais das frases e períodos, delineando e fazendo brotar os contornos musicais mais sutis, quando o *"foco mental do artista estiver direcionado para a música e não para os aspectos físicos da execução"*. (Chenette, 1987, p.3).

O intérprete integra este movimento do corpo etérico musical enquanto o permeia com as características de seu ritmo respiratório. O fluxo musical, que agora é vivenciado, cria espaço para a interiorização e manifestação de emoções, que são experimentadas inconscientemente. O cantor passa a fruir o fluxo do etérico musical, enquanto seu corpo astral o faz experimentar as emoções, suscitadas por aquele.

Para ser inundado pelo fluxo musical o intérprete deve praticar a melodia através do uso das vogais e ajuda de algumas consoantes [l, r, b, n, m, v, z, r], bem como do fonema [ng] *"deixando-o atuar livremente, tentando retrain sua própria força de vontade e de sentimento"* (Werbeck, 1969, p.54). Além disso, ele deve seguir apenas a corrente sonora, evitando qualquer tipo de tensão corporal ou facial, pois *"o que aprisiona o corpo, aprisiona a voz"* (Prazeres, 2003), impedindo-a de expressar as emoções suscitadas pelo fluxo sonoro.

Este fluxo sonoro ocorre por um período específico, delimitável no tempo, e, precisa dos corpos do intérprete para existir. Porém, partituras, gravações e registros digitais são auto-suficientes e nunca deixam de conter as informações musicais neles cristalizadas – salvo se destruídos por forças externas. Além disso, ainda que a notação musical ocidental se utilize das mesmas pautas, claves, figuras rítmicas e melódicas, ... cada partitura dará origem a um fluxo individual, que preencherá contornos específicos,

pois a música espiritual do inaudível vai ditando sua imagem para o intérprete, que permite que ela flua através dele.

O ponto chave aqui é “respirar organicamente com o fluxo musical” e, de tal forma, que a respiração possa “*seguir seu caminho no inconsciente*”. (Werbeck, 1969, p.141). Com isso, o fluxo vital da música desperta o corpo astral do artista, que será remetido a uma atmosfera de sonho e o manterá inconscientemente imerso nas emoções que a música incita.

No momento em que o artista começa a nomear as emoções despertadas pelo fluir musical associado à harmonia, atribuindo-lhes sentimentos, percebe a presença do corpo astral da música, atinge um grau mais elevado de consciência das emoções que a música quer suscitar e avança no processo interpretativo, então, o 'eu' do cantor passa a atuar, estimulado pelo corpo astral da música.

Corpo Astral e Eu

O fluxo musical da etapa anterior é enriquecido pela expressividade musical, através da qual o cantor experimenta uma alteração em sua atitude respiratória, que ganha sentido. Quanto mais rica for a vida anímica do intérprete e sua facilidade em associar sentimentos a sua vivência musical, maior será sua chance de comunicar a mensagem musical a seus ouvintes, compartilhando as emoções que a música quer expressar.

Nesta etapa o ritmo respiratório do intérprete sofre ajustes interpretativos e cada inspiração passa a conter em si mesma, de antemão, a imagem expressiva contida na frase que a expiração seguinte deverá suportar. Ou seja, a inspiração carrega em si a intenção da expressão artística que se seguirá, uma vez que as emoções devem ser primeiro sentidas, para depois serem expressas.

A voz humana transmitida oralmente ou reproduzida mecanicamente também carrega em si fluxo e emoção, que serão incorporados, transformados ou descartados por quem as aprende auralmente.

A atitude chave aqui é “inspirar a intenção musical antes de expressá-la”, pois quando se identifica e nomeia a emoção, transformando-a em sentimento, pode-se direcioná-la, passando-se para o âmbito do “eu” e permitindo-se que o astral da música seja reconhecido.

A alma como elo de ligação do “eu” com o público

O corpo astral é o portador das sensações e sentimentos, instintos e atividades conscientes e inconscientes. Da interpenetração do “eu” com o corpo astral, (bem como com o corpo etérico e físico) surge o que se denomina 'alma'. É através da alma que se estabelece a ligação entre o eu e o mundo, pois o eu só é capaz de agir e sentir através da alma. (Lanz, 1979, p. 26)

Através das qualidades da alma, o trabalho artístico desenvolvido pelo intérprete poderá, finalmente, ser direcionado para o público. Esta atuação no mundo pode se realizar em três níveis, num *continuum* progressivo, expressando o grau de amadurecimento e desenvolvimento do 'eu' do artista.

No primeiro deles, a apresentação se realiza guiada pela **alma da sensação**. Neste caso o cantor, movido pelo corpo astral da música, permanece imerso nas sensações que ele incita e nas emoções que vivencia, transmitindo-as a seu público.

Quando o intérprete apenas frui o fluxo do astral da música, nele se deliciando com seu próprio etérico, vitaliza sua própria atuação, porém, se privilegiar exclusivamente este âmbito, fará com que o predomínio desta vitalidade implique em

consciência reduzida, resultando em uma atuação adormecida. Este aspecto pode ser identificado no cantor que move seu corpo, como que dançando, de forma rítmica, totalmente integrada com o fluxo sonoro, mas em conflito com a mensagem musical. *“Idealmente o artista deve internalizar a “dança” da música para que possa permanecer quieto e cantar de modo poderoso... a ponto de fazer a platéia querer dançar.”* (Caldwell, 1995, p. Xii).

Porém, este 'mundo' de emoções que, até então se revelara de forma incontrolada, pode ser vivenciado, sentido, nomeado, selecionado, descartado e incorporado, até que possa ser expresso musicalmente de forma consciente. O cantor, então, pode transmitir as emoções ao público voluntariamente *“sentido-as intensamente, ele mesmo”*, uma vez que *os sentimentos da audiência são despertados pelos nossos próprios sentimentos.*” (Garcia, 1894 p. 71).

Mas, se permitir que as emoções, que este fluxo sonoro inspiram, o arrebatem, será dominado pelo seu próprio corpo astral, expressando-se de modo reflexo e instintivo, ficando refém das emoções e sensações que a música pode suscitar e podendo perder o controle de sua própria apresentação musical, transformando-a, desta forma, numa explosão emocional.

Num segundo nível, mais elevado, o artista acrescenta ao aspecto anterior as características do âmbito da **alma do intelecto**. Neste caso, elaborará detalhadamente os aspectos interpretativos estilísticos, caracterizados pelo fraseado, o andamento e a articulação, atuando sobre e alterando o fluxo do corpo etérico musical, de forma a individualizar a sua interpretação.

Neste tipo de apresentação a música e o artista estão “sob controle”. O resultado final é a precisão técnica e a total coerência com as idéias e filosofias do executante, somadas à grande habilidade, já desenvolvida, de transmitir emoções ao público. Se o nível da alma do intelecto se estabelecer em prejuízo da alma da sensação, a apresentação primará pela técnica, em detrimento da expressão. É necessário, portanto, que cada um destes níveis se “some” ao anterior e permaneçam equilibrados entre si.

No terceiro patamar, o homem, que já domina emoção e técnica se faz consciente de seu papel como intérprete e portador da corrente e do 'eu' musical, sentindo-se responsável pela forma de atuação deste fluxo sobre as pessoas que o recebem, agindo no âmbito da **alma da consciência**. Ele deverá acrescentar à expressividade e à precisão técnica um sentido ou significado, que implica em tornar-se um verdadeiro portador da mensagem musical. A liberdade do homem está em recriar, mas ao mesmo tempo servir como receptáculo da música, servindo-a humildemente, uma vez que *“toda a elaboração de um trabalho de arte demanda o sacrifício de alguma parte do ego do artista”* (Lehmann, 1902, p.132).

Então, um maravilhoso fluxo musical jorra de uma fonte inesgotável de energia, emoção e sentido, manifestando-se em um cantor, que não se esforça. Este pulsar vivo permeia o corpo físico do artista, conferindo-lhe integridade e coerência. As interrupções e quebras, se houver, são justificadas musicalmente, de forma a se inserirem num fluxo maior, sempre vivo. Assim, o cantor tecnicamente aquém dos desafios musicais requeridos, pode ser envolvido por este fluir sem tropeços, a ponto de diluir suas dificuldades de execução, pois, *“ se há a imagem mental correta e a concentração adequada, o corpo fará tudo o que for necessário para cumprir sua tarefa.”* (Corrigan, 1987, p.10).

Pode ser que a intenção do artista *“ não seja o que a audiência espera, ou deseja, mas ... sua apresentação possa ter muito significado para ela.”* (Caldwell, 1990, p.64). *“E este é o desafio para o cantor do futuro – ir além. Isto significa apresentar-se com a medida certa de desapego, receptividade, sem interferência do ego, estando completamente sincronizado com o pulso da música, centrado, amando o que está fazendo e comunicando este amor ... através de uma apresentação contendo elevada energia vital, vibração e poder para curar tanto o cantor quanto a audiência.”* (Bunch,

1982, p.155). Desta forma, o intérprete pode religar a parcela espiritual de seu eu com a espiritualidade universal, através do eu da música.

Considerações sobre texto associado à música

A análise realizada excluiu o texto, pois este possui individualidade própria e expressa *“a atividade dos pulmões e da laringe, na qual o processo metabólico ligado ao ar é superado em relação à sua função física e transformado numa manifestação do espírito, da palavra”* (Husemann, 2004, p. 114). Porém, *“não é suficiente saber cantar bem, saber as regras da arte vocal. é necessário saber como aplicar talentosamente estes preceitos às palavras.”* (Bacilly, 1668, p. 127).

O ideal, portanto, é realizar-se a aprendizagem individual de texto e música independentemente, para, numa segunda etapa, sobrepor seus elementos, até que estejam totalmente integrados.

A força do texto pode comprometer a compreensão da música, se apresentar sílabas átonas em tempos fortes, texto de difícil articulação associado a notas agudas ou graves, sons nasais atribuídos a notas extremamente longas, etc. Porém, *“nenhum cantor pode ser considerado um grande artista, a menos que tenha boa dicção....que deve atuar como uma moldura para a voz, sem tomar seu lugar.* (Tetrazzini & Caruso, 1909, p. 62-63). Deve-se *“procurar a correta inflexão de cada sentença e nunca aprender a música antes de dominar o conteúdo verbal ao máximo”*. (Kagen, 1950, p.50).

Para se dominar o texto *“trabalha-se com toda a disposição o âmbito das palavras, atingindo a musculatura da língua, lábios, maxilar e palato, ... conquistando as formas plásticas perfeitas de cada fonema, para que eles possam se manifestar com pureza e veracidade”* (Werbeck, 1969, p. 54). Mas, ao unirem-se música e texto, este jamais poderá interferir no livre fluir da corrente sonora musical. Desta forma o texto se amálgama ao tom e os dois são expressados no mesmo plano.

O estudo interpretativo de seu significado literário deverá ser realizado. Se o texto for em idioma estrangeiro, a tradução literal de seu conteúdo deverá ser recitada até que fique plena de sentido, independentemente da música. Uma vez unidos texto e música, se delinea a relação do fraseado do texto com o fluir musical, bem como com a harmonia, que pode implicar em ajustes expressivos. Quem decide sobre a interpretação adequada a ser conferida ao texto é o fluir musical associado à harmonia e não a análise literária realizada pelo cantor, ou quem quer que seja. Mesmo que o texto seja aparentemente auto-explicativo, a música pode contradizê-lo. Para o cantor é uma grande benção que assim o seja, pois, *“quando não se sabe qual a interpretação adequada para o trecho em questão, basta perguntar à música, que ela sempre responde”* (Pelton, 1994).

Referências Bibliográficas

Bacilly, Bénigne de **A Commentary upon The Art of Proper Singing.** 1668. Translated by Austin B. Caswell. New York: The Institute of Medieval Music, 1968.

Bérard, Jean-Baptiste **L'Art du Chant.** 1775. Translated by Sydney Murray. Milwaukee: Pro Musica Press, 1969.

Bunch, Meredith **Dynamics of the Singing Voice.** 4a. Edição. Nova York: Springer-Verlag, 1982.

- Caldwell, J. Timothy **Expressive Singing: Dalcroze Eurhythmics for Voice.** New Jersey: Prentice Hall, 1995
- Chenette, Stephen Trumpet, Toronto University. *In*: Stewart, M. Dee (ed.) **Arnold Jacobs: The Legacy of a Master.** Illinois: The Instrumentalist, 1987.
- Corrigan, Daniel Tuba, Indianapolis Symphony. *In*: Stewart, M. Dee (ed.) **Arnold Jacobs: The Legacy of a Master.** Illinois: The Instrumentalist, 1987.
- Garcia, Manoel **Hints on Singing.** 1894. Translated from the french by Beata Garcia. New York: Joseph Patelson, 1982
- Husemann, Armin **A Harmonia do Corpo Humano: Princípios Musicais na Fisiologia Humana.** Tradução para o português por Mariangela M. Schleyer. São Paulo: João de Barro, 2004.
- Kagen, Sergius **On Studying Singing.** New York: Dover, 1950.
- Lanz, Rudolf **A Pedagogia Waldorf: Caminho para um Ensino mais Humano.** 6a. Edição. São Paulo: Antroposófica, 1998.
- Lehmann, Lilli **How to Sing.** 1902. Translated by Richard Aldrich. New York: Dover Publications, 1993.
- Lehmann, Lotte **More than Singing: The Interpretation of Songs.** 1945. New York: Dover, 1985.
- Pahlen, Kurt **Great Singers: From the Seventeenth Century to the Present Day.** 1971.
Translated by Oliver Coburn. New York: Stein and Day, 1974.
- Pelton, Carmen **Comunicação pessoal** durante curso "Voice Performance", School of Music, University of Washington. Seattle, WA: 1994.
- Prazeres, Sonya Site Vozterapia. INTERNET: <http://www.vozterapia.com>, 2003. Acessado em 10/04/2007.
- Schopenhauer, Arthur **O Mundo como Vontade e Representação. III Parte.** 1819. Tradução para o português por Wolfgang Leo Maar. São Paulo: Nova Cultural, 2005.
- Tetrazzini, Luisa & Caruso, Enrico **The Art of Singing.** 1909. New York: Da Capo, 1975.
- Werbeck-Svärdström, Valborg **A Escola do Desvendar da Voz: Um caminho para a redenção na arte do canto.** 1969. Tradução para o português por Jacira Cardoso, Jacira de Souza e Mechthild Vargas. São Paulo: Antroposófica, 2001.